

Filinger Margit

Mese, novella, mesenovella

Ludwig Tieck elbeszélései egy műfaj változásainak tükrében

Témavezető: dr. Barótiné Gaál Márta

Szeged, 2009.

Tartalom

1.	3
2. Műfaji kérdések	5
2.1. A mesei műfaj	8
2.2. Novella és esemény	14
3. A Goethe-kor műfajelméletei	18
3.1. Mese a meséről	23
3.2. Egy rendkívüli esemény	28
3.3. Novalis gondolatai a meséről	32
3.4. A Klingsohr-mese	36
3.5. Ludwig Tieck mesekonceptiója	39
3.6. Tieck novellaelmélete	48
4. A csodás: műfaji meghatározó	54
4.1. Mesék: népi vagy irodalmi?	61
4.1.1. A népmesei csoda	61
4.2. Csodás találkozások és titkok	66
4.2.1. Die Freunde. Az erdő: küszöb	66
4.2.2. Der Runenberg: a hegy rejtélye	68
4.2.3. Die Elfen: gyerekkor és tündérek	71
4.2.4. Liebeszauber: az erdő átváltozása	73
4.3. A hétköznapi csodás	77
4.3.1. Az idegenség érzése: Des Lebens Überfluß	77
4.3.2. A hegyi ember örököse: Der Alte vom Berge	80
4.3.3. Kép a képben: Die Gemälde	85
4.4. A szintézis megteremtője: a mesenovella	90
4.4.1. Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein	90
4.4.2. A divat romboló hatása: Die Vogelscheuche	98
5. Műfajmeghatározó elbeszélési módok	103
5.1. Az elbeszélés nehézségei	103
5.2. Műfajok és elbeszélési módok	105
5.3. Az önreflexió formái	111
5.4. A csodás narratív funkciója	119
6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában	123
6.1. Der blonde Eckbert: emlékezés, ismétlés	124
6.2. Eigensinn und Laune: megismételt félreértések	129
6.3. Waldeinsamkeit: emlékezés, összegezés	139
7.	152
Bibliográfia	155
1.	155
2.	155

1.

A dolgozat témája Ludwig Tieck kisebb terjedelmű prózai műveinek vizsgálata a mesei műfaj változásait követve. Mivel az életmű az úgynevezett korai romantika idején keletkezett, és mivel ennek a korszaknak feltűnően gyakori formája a mese, a dolgozat ennek a műfajnak az áttekintésével, illetve a Goethe-korban tapasztalható gyakori megjelenésének magyarázatával is foglalkozik.

A vizsgálódás középpontjában egy költői világ feltárása áll, amelynek feltárásához keresni kell egy vezérfonalat azért, hogy bonyolultsága ellenére is ez a törekvés megvalósítható legyen. A tiecki világ fő kérdésköre ugyanis a határ-tapasztalat és ezzel együtt felvetődő egyéb problémák, mint például a szakadékok és mélységek az emberi pszichében, illetve a problematika ábrázolásával együttjáró kérdések: hol a határ fikció és valóság között, a mese és a hétköznapi, hallgatás és beszéd vagy éppen a műfajok között? Ez a felvetés indokolja a műfaji választást, hisz a mese tartalmaz egy olyan, szinte állandó elemet, amely a határátlépéseket lehetővé teszi: a csodás elem a legjobban variálható narratív eszköz. Ez a vezérfonal, amelynek segítségével a fenti bonyolult problematikát megérteni és magyarázni próbálja a dolgozat. Egyes kutatók szerint is az elbeszélő Tieck fő témája az ábrázolás határait és lehetőségeire való reflektálás, amit egy olyan műfaj, mint a mese lehetővé tesz.¹

Ebből következően a dolgozat fontos tárgya az is, hogyan tágíthatók a műfaji határok, jelen esetben a novella irányába, ha ezzel az említett tematikát tovább variálhatja és ismételheti más-más szinteken az adott költői világ. Az elemzett művek között ezért található olyanok is, amelyeket novellának nevezhetünk, de amelyekben a csodás variációja szintén jelen van. A kutatás külön foglalkozik mesék és novellák értelmezésével, jelen dolgozat viszont szeretné bebizonyítani, hogy a két műfaj ezen az egy ponton szorosan kapcsolódik egymáshoz, ezért állítja, hogy ugyanannak az eszköznek folyamatos jelenlétéről és továbbfejlesztéséről van szó.

A vizsgálódás arra is kitér, mennyiben hasonló ez a műfaji választás a Goethe-kor törekvéseihez, és mennyiben tér el attól, vagyis hogyan lesz sajátosan egyedi, ami egyben azt is jelenti, mi az a jelenség, ami bizonyos részeit a tiecki világnak ma is aktuálissá teheti. A cél eléréséhez számos korabeli elméleti és néhány jellemző prózai művet is fel kellett használni. Tieck művei közül azok az elemzés tárgyai, melyeket ő maga mesének nevez – *Volksmärchen*

¹ Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt, 1989. 4. (később: Frank: *Ästhetik*)

von Peter Leberecht ²1797, *Phantastus*, 1812-1816 – a későbbi, drezdai alkotói korszak némely, novellának nevezett darabja szintén beilleszthető a felvázolt cél elérésének feladatkörébe. Majd végül a dolgozat foglalkozik a mesenovellák jelenségével, amelyek Tieck késői korszakára jellemzőek, és ahol kísérletet tesz az addigi műfaji változtatások szintézisére, illetve összegezi az állandó problematika fő vonásait. Mindhárom esetben a Tieck által használt műfaji elnevezéseket használom. Ennek oka, hogy a meghatározások között meglehetősen nagy a sokféleség, és egyáltalán nem helytelen a szerző által használt fogalmakat alkalmazni, amennyiben a szerző maga is alkotott elméleteket a műfajokkal kapcsolatban, illetve ha tudatos összefüggésre törekvéssel állunk szemben.

A romantikát nagymértékben érdeklő reflexió kérdésének részletes vizsgálatáról le kell mondania a dolgozatnak. Amennyiben viszont érinti a fent leírt feladatot, természetesen kitér olyan jelenségek vizsgálatára, mint amilyen az önreflexió és az ezzel kapcsolatos elbeszélői módok.

A szakirodalom követésekor főként azokat helyeztem előtérbe, amelyek a tiecki világot már nem ellentmondásos és megmagyarázhatatlan jelenségként értelmezik, hanem sokkal inkább a sokszínűségét helyezik előtérbe, és az ezzel járó változást elemzik, miközben a gyökerekhez való változatlan hűséget is észreveszik. Ebből a szempontból alig van szakirodalom, amely a folytonosságra való törekvést bizonyítottan látná. Éppen ezért a vizsgálat módszere olyan összehasonlító elemzés, amely a proppi mesekutatásban jelent meg először, és amelyhez hasonlót szeretnék, ha nem is teljesen követve őt, alkalmazni. Mivel módszere a goethei morfológiához kapcsolódik, e módszer említése, hisz a kor lényeges része, szintén témája a dolgozatnak. Ez a módszer ugyanis a művet egy rendszer konstrukciójaként vizsgálja, és ennek segítségével látom megvalósíthatónak egy látszólag gyakran változó költői világ állandóságának leírását. A módszer mai alkalmazására is láthatunk példát modern irodalmi művek elemzése kapcsán.³

² Első műveit Tieck a Peter Leberecht álnév alatt írta.

³ Bernáth Árpád: *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten*. Szeged: Grimm, 2004.

2. Műfaji kérdések

„Die Theorie an und für sich ist nichts nütze, als insofern sie uns an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht.“

(Goethe)⁴

Amióta nyelvi műalkotások léteznek, sokan és sokszor fáradoztak azon, hogy valamilyen kategóriák alapján ezeket a műveket csoportokba rendezzék. Az irodalomtörténet korszakaiban a műfaji problematikát különböző módon kezelték. A német korai romantika idején, amikor is a gondolkodást addig szokatlan szabadság jellemezte, központi kérdéssé vált. Mindkét jelenség – rend és szabadság – kiegészítik egymást; szabadság ugyanis nem jelent teljes szabálymentességet, sokkal inkább egyfajta felszabadulást a túlságosan kötött dogmák alól, amelyeket a felvilágosodás merev képviselői erőltettek az irodalomtudományra.⁵ Mielőtt azonban ezt a kérdést közelebbről megvizsgálom, még bizonyításra szorul az a tény, hogy az irodalmi művek csoportosítása mindig is nagy jelentőséggel bírt a tudománnyal foglalkozók körében. A teljes feldolgozásról természetesen le kell mondanom, de az elképzelések közötti összefüggéseket és az ebből a szempontból legfontosabb teóriákat meg kell említeni.

Műfaji kérdésekben nagyon sokáig Arisztotelész határozta meg az irodalomtudományt.⁶ Az utánzás szellemében különbséget tett művek között, amelyek a jókat utánozzák, azután olyanokat, amelyek hozzánk hasonlóak, végül, amelyek a rosszakat utánozzák. Ezt a felosztást, úgy tűnik, még ma is elfogadják, mivel ez a hogyanra kérdez rá, vagyis arra, hogy milyen világot ábrázol a mű. Eszerint Arisztotelésznél három csoport létezik: valamit elbeszélve ábrázolni és átalakulva, vagy mint ugyanolyant, de nem változva, vagy mind úgy utánoz, ahogy cselekszik. Arisztotelész a költői műben a 'mítoszt' tartja a legfontosabbnak. 'Mítosz' alatt a mesét érti, vagyis az elbeszélésben az eseményt. Ez a felosztás, amely mindig három csoportra vonatkozik, sokáig tartotta magát. De az utóbbi szempontot, hogy az esemény a lényeg, sokáig elfelejtették.

⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Sprüche. Betrachtungen im Sinne der Wanderer*. In: Vermischte Schriften. VI. Bd.(hgg. von E. Staiger), Frankfurt a. M: Insel Taschenbuch Verlag, 1993. 462. (később: Goethe)

⁵ Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler, o.J. 123. Itt Schlegel idézi a szerző: Friedrich Schlegel csupán a költészet mechanikus felosztását kifogásolta, a műfaji csoportokhoz való tartozást pedig ő is elismerte.

⁶ Arisztotelész: *Poetika*. Pannonklett: 1997. (ford. Ritoók Zsigmond) 48a5-20. 50a15-51b30 und Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch (übersetzt von Manfred Fuhrmann) Stuttgart: Reclam, 1994. 1448a.

Ha az ember csak a felosztást veszi figyelembe, akkor rögtön Goethe juthat az eszünkbe, aki a műfajokat hasonlóan osztotta föl, de ő bevezette a harmadik csoportot is: a lírát. Goethétől származik a morfológia fogalma is, a *Morphologie der Pflanzen* című műve alapján, ahol egy természettudományos módszert javasol, amelynek a segítségével voltaképpen az élet minden területén eligazodhatunk.

„Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, dass ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.“⁷

A következőkben azonban megállapítja, hogy ha az ember egy morfológiát akar bevezetni, akkor nem lehet 'Gestalt'-ról beszélni, mivel sehol nem létezik semmi teljesen lezártként. Ha tehát ezt a szót használjuk, akkor egy eszmére, vagy egy fogalomra szabad gondolnunk, vagy egy „in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes”.⁸ Ha valamit pillanatnyilag mozdulatlanként szemlélünk, akkor tudunk csak valami igazat a jelenségről megállapítani, miközben a később hozzá kapcsolódó részeket is elemezzük.

„Je unvollkommener das Geschöpf ist, desto mehr sind diese Teile einander gleich oder ähnlich, und desto mehr gleichen sie dem Ganzen. Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die Teile einander.“⁹

Egy jelenség könnyebben érthető, ha nem tökéletes, mivel a részek benne egymáshoz hasonlóak, vagy azonosak, és így kevésbé vannak egymásnak alárendelve. Az alárendeltség ugyanis egy tökéletesebb teremtményre utal. Ez a morfológia valóban alapos módszernek tűnik a jelenségek megismerésében, különösen, ha Propp művére, *A mese morfológiájára* gondolunk, ahol minden fejezet elején a Goethe-műből származó mottó található. „Das bewegliche Leben der Natur”¹⁰ a legjobb példa, amit egy tudós követhet, mondja Goethe, de ezt vallja az orosz mesekutató is jóval később: az orosz varázsmesék vizsgálata közben abból indul ki, hogy minden visszavezethető egy őstípusra, amelyből azután különböző változások révén az egyes konkrét formák létrejönnek.¹¹

Goethe fáradozásai, hogy a műfajok között különbséget tudjunk tenni, méltó társra talált Schillerben. Egy 1797-ben kelt levélben a drámai és az epikai műfajokról ír Schiller, mégpedig a mozgalmasság szempontjából. Itt állapítja meg, hogy a „dramatische Handlung

⁷ Goethe. 359.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Itt kell megemlíteni, hogy léteznek nézetek, amelyek a fentieket is vallják, emellett azonban Proppot tekintik az arisztotelészi elképzelés megvalósítójának, és pedig abban a vonatkozásban, hogy Propp is a 'mítoszt' tekinti az epika legfontosabb részének. V.ö.: Bernáth Árpád: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus, 1998. 266.

bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst.¹² Ebben ő lényeges különbséget lát, mivel ez a tény befolyásolja a költő szabadságát: a drámában elveszít minden szabadságot, az epikában azonban hosszabban vagy rövidebben elidőzhet. Ebből következik, hogy az idő kezelésében a drámai és az epikai műfajcsoport lényegesen különbözik egymástól: a dráma a jelenben játszódik, míg az epika a múltban. Mivel azonban a költészet mindent jelen idejűvé tesz, így arra készíti a költőt, hogy miközben a történeteket a jelenben beszéli el, mégis érzékeltesse az egésznek a múltra vonatkozó jellegét.

Ebben a levélben találunk utalást arra is, hogy nem volt könnyű az ő számukra sem az egyértelmű műfaji meghatározásokat megfogalmazni: Schiller lehetségesnek tartja a műfajok közötti közeledést, ezt ő „wechselseitiges Hinstreben”-nek nevezi¹³, amely azonban nem végződhet a határok összekeveredésével; ezt nevezi ő a művészet feladatának. Egy későbbi, Goethehez írt levelében még világosabban fogalmaz:

Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen, ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt sein, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles darin müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen.¹⁴

Az összekeveredés problémája itt nem tűnik nagy véteknek, habár ezt a jelenséget Goethe később „Ungeheuer”-nak nevezi.¹⁵ Valószínűleg határt kell szabni a műfajok keveredésének, Schiller véleménye szerint ez azonban néha elkerülhetetlen.

A műfajok meghatározása tehát fontos – ebben modern tudósok is egyetértenek: „Gattungen sind wichtig, weil die eigentümliche Formiertheit des Textes auch unterschiedliche Analyseverfahren will.”¹⁶

Végezetül megállapítható, hogy a műfaji meghatározások esetében két fő irány létezik: egy normatív vagy antropológiai, és egy kommunikatív, történeti. A normatív műfaji kategóriák esetén a hármas felosztás uralkodik, a kommunikatív alapokon álló koncepciók az irodalmi műfajok történeti jellegét hangsúlyozzák, mégpedig kulturális hagyományok jegyében.¹⁷

¹² Schiller, Friedrich: *Über Kunst und Wirklichkeit*. In: Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig: Philipp Reclam. 1975. 542.

¹³ Uo. 544.

¹⁴ Uo. 545.

¹⁵ A kifejezés Goethe *Das Märchen* c. művéből származik: In: Goethe, Johann Wolfgang: *Novellen*. (Einleitung und Erläuterungen von Fritz Böttger) Berlin: Verlag der Nation, 1973. 103

¹⁶ Dürscheid, Christa – Kircher, Hartmut – Sowinski, Bernhard: *Germanistik: Eine Einführung*. Köln, 1994. 254.

¹⁷ Vosskamp, Wolfgang: *Gattungen*. In: Brackert, Helmut – Stückrath, Jörn: *Literaturwissenschaft.: Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt., 1995. 255.

Mivel a dolgozat témája főként a mese műfaja és a hozzá közel álló novella – Tieck esetében mindenképpen közel álló – ezért kívánatos a két műfajt közelebről szemlélni, hogy a kettő közeledése, vagy keveredése a történeti kitekintés révén érthetőbbé váljék.

2.1. A mesei műfaj

„Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar es klingen mag.“
(Tieck: Der blonde Eckbert)¹⁸

Killy irodalmi lexikonában a német 'mese' szót a 'mar' szótóból eredezteti, ami 'híreset' jelent. Később a középfelnémet 'maere' szó jelenti egyrészt azt, hogy 'ismert', másrészt azonban már azt is, hogy 'ismert történet', vagy 'történet, amely érdemes a megismerésre'.¹⁹

A továbbiakban megállapítja, hogy a 'mese' kifejezés egy fiktív elbeszélést jelölhet, amely szóban terjed, rövid, és nem reális világképet mutat. Itt a csodás elemet már a mese leglényegesebb műfaji jellemzőjeként említik meg.

Egyértelműen leszögezi a lexikon, hogy a mese nehezen meghatározható fogalom, nem is szólva a műmese elnevezésről, amely a 19. század óta, ahol is ez a forma német nyelvterületen jelentős szerepre tett szert, a definiálás nehézségeit még csak fokozta.

Mivel dolgozatomban a mesei szerkezet elemzése előtérbe kerül, több helyet kap a Propp-féle mese-meghatározás. *A mese morfológiája* című művét azzal a kérdéssel kezdi, mi is voltaképpen a mese? A kérdésre adott válaszok többségét érdekesnek találja, és megállapítja, hogy a kutatók valódi válaszok helyett beérték többnyire a mesék csoportosításával. Propp fontosnak találja ezt a tényt, mivel a Miller-féle felosztás például a mese szerkezetét veszi alapul.²⁰

Propp számára az orosz varázsmese a kiindulópont, ezeket vizsgálja főként a szerkezetük szerint. Kutatása során felmerül a kérdés: Vajon mivel magyarázható az a jelenség, hogy a világ meséi oly nagymértékben hasonlítanak egymásra? A válasz pontosságáért érdekében alkalmazza a goethei morfológia módszerét, vagyis a mese formai-szerkezeti

¹⁸ Tieck, Ludwig: *Der blonde Eckbert und andere Novellen*. In: *Ausgewählte Werke 2*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. é.n. 8.(később: *Ausgewählte*)

¹⁹ Killy, Walter: *Literaturlexikon: ' Märchen'*. München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993.

²⁰ Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens* .(übersetzt von Gisela Wendt) 1972. 15. (Erste Ausgabe: ППopp, B. : *Морфология Сказки*. Leningrad: Academia, 1928.) 25. magyarul: *A mese morfológiája*.(ford. Soproni András) Budapest: Gondolat, 1975.

jegyének feltárását teszi meg. Számára a kérdés, hogy a mesei figurák mit cselekszenek, sokkal fontosabb, mint az, hogy hogyan és ki teszi ezt. Propp megkülönböztet 31 lehetséges funkciót és 7 mesei szerepet; ezt a felállást azután többen követik, illetve kiegészítik más aspektusokkal is, mint pl. a 'motívum' fogalma, miközben Propp-pal együtt hangsúlyozzák, hogy a motívumok ugyan változhatnak, de a mesei szerkezet állandó marad.²¹

Max Lüthi megemlíti olyan kutatókat is, akik a mesei tartalmat szeretnék visszaállítani a kutatások középpontjába. Szerintük ugyanis a strukturalisták számára a mesehős csupán egy eszköz, vagy mások – szintén a strukturalistákkal szemben – azt szeretnék elérni, ha a fő hangsúly a műfaji követelmények megvalósítására kerülne.²²

Max Lüthi csatlakozik Propphoz, mivel a felosztás elvét fontosnak tartja, és ezt valóban a szerkezet alapján lehet a legpontosabban megtenni. Lüthi Thompson felosztását fogadja el: léteznek tehát tulajdonképpen mesék, ezek között található a varázsmese, a novella-szerű mese, és két másik csoportban vannak a tréfás mesék, illetve az állatmesék. A varázsmese és a novellaszerű mese egy csoportban található, ami jelen dolgozat célját tekintve érdekes és figyelemreméltó tény.

Művének egy másik fejezetében Lüthi ismét Proppot idézi: a cselekményelemek kérdése ugyanis a német népmesék elemzésekor is használhatónak tűnik.²³

A Propp által felállított szerkezeti sémát több Grimm-mesében is megtalálhatjuk, továbbá néhány novellában is. A mese definícióját végül is ennek segítségével tudja megfogalmazni. Eszerint morfológiailag minden olyan elbeszélés mesének nevezhető, amely valamely károkozásból indul ki, vagy hiányérzettel kezdődik, majd a hős a megfelelő próbák elvégzése után egy végérvényes funkcióig fejlődik, amely házasság, vagy ezzel egyenértékű esemény.²⁴ Itt a csodás elem egyáltalán nem szerepel a struktúrát meghatározó, vagy akár a műfaji definíciót kijelölő alkotóként, mégis az egyik állandónak kell tekinteni, ha a cselekvések fontosabbak annál, hogy ki végzi ezeket és hogyan, hiszen a csodás meghatározza a hős cselekedeteit.

A kérdésre, hogy mi is a mese, természetesen nagyon sok kutató próbál pontos választ adni, akik közül sok fontosat itt nincs lehetőség idézni, de a műfajelméleti megközelítések némelyikét még meg kell említeni.

²¹ Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart: Metzler, 1990. 120. (később: Lüthi)

²² Uo 121.

²³ Uo. 120.

²⁴ Propp: 91.

Propptól függetlenül Andre Jolles hasonló eredményhez jut, amikor könyvében (*Einfache Formen*)²⁵ más kispikái formák mellett a mesét és a novellát is elemzi. Szerinte a mesének új definícióra van szüksége, mert az eddigit, hogy tudniillik a mese egyszerűen 'Gattung Grimm' lenne, nem találja megfelelőnek. Egy új megfogalmazást kellene találni, mégpedig a romantika korszakában gyakran vita tárgyát képező 'Naturpoesie' és 'Kunstpoesie' kifejezések újragondolása segítségével.²⁶ Majd a kérdésfeltevést úgy módosítja, hogy vajon a mese egyszerű forma-e? A megfelelő válasz kigondolásához a novella műfaját hívja segítségül, párhuzamba állítva a mesével. Ezek a kispikái formák, nézete szerint, egy esemény elbeszélését tartják elsődleges céljuknak. Ez oly módon megy végbe, hogy egy valódi történés benyomását kelti, és így sokkal fontosabbnak tűnik, mint a cselekményben résztvevő személyek. A második forma az első külsődleges jegyeit magára véve fejeződik ki, de mégis más irányba mutat, ugyanis már nem az esemény bemutatása a cél, hanem az eseményről eseményre ugrás révén egy egészen másfajta történet keletkezik, amely egy bizonyos módon összefoglal. Mivel tehát nem célja az eseményt tényleges történetként ábrázolni, ezért szinte kizárólag a csodás elemre támaszkodik, vagyis Jolles szerint ez a műfaji meghatározó. Az első formát nevezi novellának – ez az ú.n. 'Kunstform' – a másodikat mesének: 'Einfache Form'. Az akkori fogalmakkal leírva 'Kunstpoesie' az, amely a másiktól, a 'Naturpoesie'-ből jött létre.²⁷

A közös érintkezési pont Propp és Jolles között ezek szerint az esemény előtérbe helyezése mindkét műfajban. Max Lüthi is sok mindenben egyetért Propp-pal, de ő nem követi a morfológiai módszert. A mese legfontosabb jellemzőiként azonban ő is figyelemre méltó jelenségeket rögzített: (1) az egysíkúság – 'Eindimensionalität' - (a hős nem gondolkodik el a csodás megjelenésén.) (2) 'Flächenhaftigkeit' – (A figurák belső világát nem ismerjük.) (3) elkülönülés és általánosság – 'Isolation und Allverbundenheit' (A figurák nem gyűjtenek tapasztalatokat.) (4) 'Sublimation und Welthaltigkeit' (Figurák és nem jellemek léteznek a mesében, és így a mese az élet minden elemét tükrözi). Ezek a tulajdonságok nagyon fontosak, de elsősorban a népmesére jellemzők. Ami azonban még lényeges: Lüthi a csodást nem csak a mesében találja tipikusnak. Vagyis egyedül a csodás elem nem lehet a mesei műfajt meghatározó elem.²⁸

Mi a mese? Íme egy lehetséges válasz:

²⁵ Jolles, Andre: *Einfache Formen*. Halle: VEB Max Niemayer Verlag, 1956..181-205.(később: Jolles)

²⁶ Uo. 186.: „...durch eine Morphologie der Begriffe, die damals Naturpoesie und Kunstpoesie hießen...“ Jolles itt az Achim von Arnim és a Grimm testvérek között létező vitára hivatkozik.

²⁷ Uo.192.

²⁸ Lüthi: 19.

Das Märchen ist eine Glücksutopie, die Fiktion gewährter Wunscherfüllung jenseits geschichtlicher Räume und geschichtlicher Zeit. [...] Das große Thema des Märchens ist die Bewahrung des irdischen Lebens gegen alle Bedrohungen und Gefahren, gegen Ausplünderung und Egoismus.²⁹

Ez a funkció, vagyis hogy a mese valami fontosnak a megőrzése és továbbadása, sok romantikus műmesében szerepet kap. A Grimm testvérek is ezt a nézetet képviselik. 1857-ben a *Gyermekmesék* kiadásához írt előszóban említik a mese megőrző-megtartó jellegét. Olyan kerítésekhez hasonlítják a tiszta fantáziát, amely a nagy és mindent elsőprő viharok elől azért még sikeresen megment néhány értékes kincset. A kincsek a mesék, melyek múlt idők mára már homályba vesző lényegét őrzik számunkra, akiknek fontos a gyökerek ismerete.³⁰ E nélkül nincsen múlt, és múlt nélkül jövő sincsen: ez a gondolat a 19. századi német irodalmi, esztétikai és filozófiai gondolkodását nagymértékben meghatározza, ezért nem véletlen, hogy ekkor gyűjtik össze a legtöbb népköltészeti értéket.

Számos Tieck-mesében is felvetődik a mese ősi, megőrző jellege. (*Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein, Die Elfen, Der Alte vom Berge*)

Ezt a gondolatot folytatva jut el Freund a mese állandó, ezt a formát meghatározó eleméhez, a csodához, és megállapítja, hogy ez segít kifejezni a kívánság teljesedését: „...der Hungrige gesättigt, der Arme reich, der Schwache stark, der Kleine groß und der Pechvogel zum Glückspilz wird...“³¹.

Egy fontos kérdés vár még válaszra: vajon a műmese önálló műfajként fogható-e fel? Az *Enzyklopädie des Märchens* című műben azt találjuk, hogy ez a fogalom a népmese ellenkezőjét jelenti. A műmese egy irodalmi módon létrehozott elbeszélés, amely mesei elemeket használ föl, mint például a varázslat, a hármasság, stb.³² Minden mese, amely nem névtelen, nem túl régi, nem naiv, műmeseként határozható meg.

Jens Tismar a műmesét a novellával hasonlítja össze, és arra a következtetésre jut, hogy a műmese nem önálló műfaj és hogy csak a népmese bevonásával lehetséges a teljesen különböző elbeszéléseket párhuzamba állítani, és pedig nem az egyes elemek alapján, hanem a meseséma révén.³³ Szintén fontos gondolat az is, hogy a mese nem ritkán egyfajta médium szerepét tölti be a műmesében: teológiai, filozófiai vagy politikai kérdések közvetítésére használja az alkotó. A Tismar által javasolt módszer: a két mesetípust úgy kellene összevetni, hogy a népmese átalakulásának, módosulásának történetét is figyelembe kellene venni.

²⁹ Freund, Winfried: *Deutsche Märchen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996. 11. (később: Freund: Märchen)

³⁰ Jacob und Wilhelm Grimm: *Kinder und Hausmärchen*. Leipzig: Philipp Reclam, 1971.

³¹ Freund: Märchen. 11.

³² ³² *Enzyklopädie des Märchens*. Handwörterbuch. Bd. 8. (hgg. Von R. W. Brednick.) Berlin, 1996. 611-615.

³³ Tismar, Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler, 1983. 3. (később Tismar)

Miután a romantikus mese-felfogásról is szól, közli, hogy nincs a műmesének átfogó definíciója.³⁴

Wühl is felteszi a kérdést, hogy mi is a műmese, de ő nem is akar definíciót találni, inkább egy fő elemzési szempontot választ, és ez a csodás elem.³⁵ Ennek fényében értelmez több műmesét. A műmese összetettségét néhány állandó alkotóelem segítségével foglalja össze: a műmese tehát a népmese egyszerű formájának továbbfejlesztett változata, amely a figurák lélektani hitelességét és az elbeszélői stílus irodalmibb szintre emelkedését jelenti. Gyakran átlépi a műfaji határokat és formai jellemzőként értékeli a csodás narratív megközelítést.

Ez a három szempont a jelen dolgozat célja szempontjából a leglényegesebb.

A műmese tehát nem önálló műfaj, csupán a mesei műfaj egy variációja, ezért nevezik oly sokféleképpen a kutatók: valóságmese, mesenovella, novellamese, természet-mese, téboly-mese.... Néha szinte teljesen mindegynek tűnik, hogy mesenovellának vagy novellamesének nevezzük-e.³⁶ Ennek ellenére világos, vagy éppen ezért, hogy valamilyen elrendezés létezzék. Szüksége van az értelmezőnek egyfajta vezérfonalra, amely a rend lehetőségét biztosíthatná. Egy elnevezés attól függ, mely jegyek fordulnak elő az adott műben nagyobb számban. Néhány Tieck-novellát neveznek sorsnovellának is, amelyeket viszont más kutatók egyszerűen csak mesének neveznek. Ritkán van lehetőség teljesen egyértelmű elhatárolásra, hisz a romantika korszaka idején keletkezett művek tudatosan választanak kevert formát. Benno von Wiese is ezért választja a mesenovella kifejezést Tieck elbeszéléseire.³⁷ Indoklásképpen a csodás jelenlétét említi, amely miatt romantika és realizmus egyszerre vannak jelen Tieck mesenovellának nevezett műveiben.

Mint már említettem, Jolles az egyszerű formákról szóló művében a novellát is elemzi. A két műfaj között talál egy érintkezési pontot, és ez az esemény előtérbe állítása. Lényeges különbséget is talál köztük: a 'Kunstform' nyelve egyszeri és szilárd, az 'Einfache Form'-ban viszont mozgékony és általános.³⁸ Ő is megemlíti a keveredés lehetőségét, és a Goethehez hasonló véleményt képviseli: ha egy bizonyos egyszerű forma és műforma összekerülnek, nem lehet tudni, milyen képződmények jönnének létre ilyen keresztezésekben.³⁹ Véleménye szerint az egyszerű forma idegenkedik az összevonástól, ugyanis akkor is önmaga

³⁴ Uo. 4.

³⁵ Wühl, Paul Wilhelm: *Das deutsche Kunstmärchen.*, Heidelberg: Quelle und Meyer, 1984. 15-33.

³⁶ Dippel, Gisela: *Das Novellenmärchen der Romantik und ihr Verhältnis zum Volksmärchen.* Diss. Frankfurt am Main, é.n. 28. és 42. és:

Haberle, Brigitte: *Die deutsche Schicksalsnovelle des 19. Jahrhunderts.* Diss. Wien, 1956.

³⁷ Wiese, Benno von: *Novelle.* Stuttgart: Metzler, 1982. 67.

³⁹ Uo.197.

marad, ha a műforma a közelébe kerül, vagyis Jolles szerint lehetetlen az egyszerű formát egy másikkal keverni. 'Anti-mesének' nevezi azokat a formákat, amelyekben egy naiv világot ábrázolnak. A mesének ez a formája többnyire nem is kap elnevezést, és ez gyakran összekeverül egy műformával, miközben ebben az alakjában már elveszíti a csodás is a formát meghatározó szerepét. A mesében ugyanis nincs csoda, mert ez ott magától értetődő jelenség. Az elemzés közben definiálja novellát is:

Sowohl die Novelle wie Märchen ist Form - die formende Gesetzlichkeit der Novelle ist jedoch so, dass wir durch sie sämtliche Ereignisse, überlieferte, tatsächliche oder erfundene, sofern sie das gemeinsame Kennzeichen der Eindringlichkeit besitzen, bündig gestalten können; die formende Gesetzlichkeit des Märchens dagegen ist so, dass, wo es in die Welt hineinsetzt, die Welt sich nach dem nur in dieser Form obwaltenden und nur für diese Form bestimmenden Prinzip umwandelt.⁴⁰

Végezetül megállapítható, hogy a különböző elméleti munkák gyakran hasonló álláspontokat képviselnek. A legfontosabbak ezek közül: az esemény áll az elbeszélés középpontjában, a mesében azonban mindig a csodással összefüggésben (Jolles); az események létrehozna egy történetet, amely a formát alakítja (Jolles, Propp), ezért nem lehet teljesen korrekt felosztást létrehozni a mesei motívumok alapján; a csodás ugyan a formát döntően meghatározó alkotóelemnek minősül, de nem lehet műfaj-meghatározóként értelmezni, a mesei műfajt ugyanis a szerkezet határozza meg. (Propp, Lüthi)

⁴⁰ Jolles. 1095.

2.2. Novella és esemény

„...so kann die Novelle zuweilen auf ihrem Standpunkt die Widersprüche des Lebens lösen...“(Tieck)⁴¹

Az előző fejezet állításai szerint az lenne a legjobb módszer, ha a novellát a mese tükrében definiálhatnánk. Léteznek egyéb lehetőségek is, de az összes ismert meghatározás figyelembe vételének a lehetősége sehová sem vezetne. Így azoknál az elképzeléseknél maradok, amelyek mindkét műfajt az egymással való összefüggéseiben vizsgálják, vagy mindkettőről korrekten képet próbálnak nyújtani. Különösen ügyelek azokra a kutatókra, akik a romantika korszakában keletkezett novellákat vizsgálták.

Manfred Schunicht a német novella történetével foglalkozik és arra a következtetésre jut, hogy novelláról csak a korai romantika óta lehet szó. Majd Goethére hivatkozik, aki még világosan különbséget tudott tenni mesék és valóságközpontú elbeszélések között.⁴² Itt említi meg Tiecket is, aki Goethével ellentétben korai műveivel a merev határokat az elbeszélés és a mese között áttöri.⁴³ Ezek az új kombinációk új narratív stratégiákat tesznek lehetővé. Ettől a korszaktól kezdve már nehéz egyértelmű definíciót találni a novellára. Schunicht vizsgálja a 18. századi novellát is és arra a következtetésre jut, hogy a 19. századi variáció a középpontban álló eseményre koncentrál, és ez a tény meghatározza a novella szerkezetét is. Ez a bizonyos esemény lehet mesés is, ezzel ábrázolja az adott novella az élet kétértelműségét és áttekinthetlenségét, miközben a cselekmény-vezetés a novellai történetben a célt tartja szem előtt, kevésbé az okozatot.⁴⁴

Más kutatók, Winfried Freund például, Stormot idézve azt állítja, hogy a novella lényege, mint a meséé, a történés. Freund egyetért Stormmal, és ezt az állítást Goethe meghatározásához hasonlítja és megjegyzi:

Entscheidend für die Erkenntnis novellistischen Erzählens ist die Dominanz prozeßhaften Geschehens, des Ereignisses, das den Menschen aus dem Mittelpunkt verdrängt.[...] Die Novelle duldet keine Alleingänger.[...] Wer sich außerhalb des kollektiv Gültigen steht, den holt das Gesetz, das Schicksal oder sein persönliches Verhängnis ein und räumt ihn ohne viel Aufhebens aus dem Weg, zumindest aber erleidet er eine empfindliche Selbstbeschneidung.⁴⁵

⁴¹ Tieck, Ludwig: *Zum Begriff der Novelle*. In: Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1985. 463. (később: Werke)

⁴² Schunicht, Manfred: *Die deutsche Novelle im Überblick*. In: Winfried Freund: *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*. München, 1993. 323-335.

⁴³ Uo. 326.

⁴⁴ Uo. 334.

⁴⁵ Freund. 8.

Ettől a gondolattól egyenes út vezet a novellával való párhuzamig, amit Jolles is tett, mivel az esemény nála is központi, műfajt meghatározó jegy. Freund a novellai eseményt a meséhez való átmenetként fogja föl, amely különösen a romantikus novellára jellemző. A rokonságot nemcsak az események fontosságát és központi szerepét illetően látja, hanem abban is, hogy mindkét műfaj személyeken túli hatalmak területét érinti, amely hatalmak az egyes személyt képesek boldoggá vagy boldogtalanná tenni.⁴⁶

A német romantika novella-irodalmában valóban létezik a meseszerű, naiv hit, például Tiecknél is; ezek pedig igazi novellák, vagyis ezen a hiten kívül nincs bennük mesei elem. (*Der funfzehnte November, Des Lebens Überfluß*)

Freund szerint a romantikus mesenovella a korszak vége felé, mint az önmegőrzés médiuma köszön el.⁴⁷ Ez a megállapítás bizonyos mértékig igaz Tieck késői műveire is. Freund a 'mesenovella' fogalmát a korszakra jellemző szóként magától értetődőnek tartja, amely ugyan végképp nem önálló műfaj, de egy teljesen szokványos jelenség, a mesei műfaj egy része a neki megfelelő korszakban.

A korszaknak megfelelést a novella vonatkozásában hangsúlyozza Hoffmeister is, amikor a 19. századi német novellát az amerikai 'tale'-vel hasonlítja össze. Szerinte a novella azzal a tendenciájával, hogy elkülönüljön és a rendkívüli eseményt dramatizálja, miközben lemond a társadalmi realitás átfogó ábrázolásáról, a német fejlődésnek megfelelőbb forma volt.⁴⁸

A továbbiakban vizsgálja az amerikai 'tale'-t, amely ugyanabban az időben gyakori műfaj volt, és amelyet történeti úton, akárcsak a 'short story'-t nem lehet definiálni. Mindkét műfaj mélyen gyökerezik egy korszakban, amely a rövid elbeszélői formákat részesítette előnyben. A 'novella' azonban az angolban nem egészen azt jelenti, amit a németben, sokkal általánosabban elbeszélést jelöl, amely egy regény is lehet. Így azután ez a gyűjtőfogalom nem elegendő, mert a mese nem illik bele. Viszont a 'short story'-t, amely a csodás és a titokzatos elemet is tartalmazhatja, 'tale'-nek nevezik. Ezt az elnevezést még kötetek címeiként is láthatjuk, például Poenál, így ez az elnevezés váltja föl a realiztikusabb 'short story'-t. Ez a szakasz Amerikában megfelel a németországi korszaknak, és mindkét országban az elbeszélői próza területén valóságos műfaji tobzódást tapasztalhatunk, amely nem

⁴⁶ Freund. 10.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Hoffmeister, Werner: *Die deutsche Novelle und die amerikanische 'tale'*. Ansätze zu einem gattungstypologischen Vergleich. *The German Quarterly* 63.1., 1990. 32-49. (később: Hoffmeister)

vezethető le teljes mértékben hagyományos irodalmi előzményekből.⁴⁹ Mindkét országban ez a romantika korszaka, és az új műfajt a kor szelleme határozza meg, ráadásul még műfajelméleti reflexiók is kísérik virágzását. Hoffmeister megemlíti olyan módszert is, amelynek a segítségével a 'műfaj' fogalmat analizálja. Hangsúlyozza azt a gondolatot, hogy minden új mű, amely egy műfajt képvisel, egyben ennek a műfajnak lehetőségeit tovább bővíti. Ezért szerinte elegendő lenne két alapvető hasonlóság alapján egy művet besorolni. ('Familienähnlichkeiten'), és ennek szellemében a novellát a fent vázolt 'tale'-l párhuzamba állítani. Tehát azt kell vizsgálni, milyen a rendszert meghatározó jegyek jelennek meg az adott műben. Az alapvető közös tulajdonság az lenne, mennyire alapul az elbeszélés az észlelhető lehetségesben.⁵⁰ A különbség mesék és novellák között abban áll, hogy a novella a tapasztalati határokat elismeri. Azok az összetevők, amelyeket az ember különlegesnek, fantasztikusnak, csodásnak nevez, végül egy racionálisan megtapasztalható területre vonatkoztatva létezhetnek.

Hoffmeister idézi Goethe híres kijelentését is ('unerhörte Begebenheit'), és hozzáteszi, ezzel a kijelentéssel ő is a novella tapasztalati valóságtartalmával játszik. Nyitva marad azonban az a kérdés, hogy egy szó szerint értendő tényleges eseményről vagy csak valóságként megélt fiktív eseményről van-e szó.⁵¹ Több Goethe-novella bizonyítja, hogy nála az utóbbiról beszélhetünk: fiktív, de megtapasztalható, lehetséges esemény a téma. Fontos gondolat, hogy a novella az újszerű hatást épp a hétköznapiiban gyökerező jelenségek leírásával éri el. A mindennapiság önmagában is lehet különleges: ez Tieck novelláinak alapgondolata.

A továbbiakban még az amerikai 'tale'-t elemzi Hoffmeister, amely, mint a német mesék és novellák, a megtapasztalható valóság határait átlépik, vagy erősen annak határán mozognak, és ezek a határesetek a realiztikus elbeszélési mód modelljeit erősítik, mint pl. a *Rip van Winkle*. Ebben segít a sajátos narráció, amikor a történet nem hihető, vagy az irónia segítségével a természetfölötti dolgok elveszítik misztikus jellegüket.

Hangsúlyozza továbbá, hogy a természetfölötti jelenséget gyakran egy 'nem normális' lelki állapot kíséri, így lehetséges a látszólag megfejthetetlen magyarázata.

Hoffmeister megnevez egy második műfaji meghatározót is, amely a novellát és a mesét összeköti, és ez az egyik dialektikus ellentétje lenne⁵². A rendkívüli esemény szerkezetéről van szó. Sok novellaelméletet említ, amelyek ebben az egy pontban

⁴⁹ Uo. 36.

⁵⁰ Hoffmeister. 36. A 'Familienähnlichkeit' meghatározás Wittgensteintől származik, őrá hivatkozik itt a szerző.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo. 43.

egyértelműen: a novella középpontjában álló esemény a formát meghatározó ismérv. Ennek létezésé miatt jön létre a sajátságos tömörítés, vagy az erősen képi nyelv, a dramatizáló elbeszélői mód, amely egy zárt formát céloz meg. Tematikai irányukban ezek a művek ugyanazt az alapvonást mutatják: az emberi cselekvés határeseteit ábrázolják.

Typologisch verallgemeinernd darf man sagen, dass die amerikanische ‚tale‘ ebenso wie die deutsche Novelle dazu neigt, uns im außergewöhnlichen Einzelfall gefährdete, desorientierte, obsessive, unangepasste Menschen zu zeigen. Figuren, die in ein gespanntes Verhältnis zu den natürlichen oder gesellschaftlichen Ordnungen geraten und einen Moment der Krise oder einen Prozess der Entfremdung durchleben.⁵³

Ez a műfaj tehát, amit itt novellának és ‚tale‘-nek neveznek, alkalmas extrém esetek leírására és nem egyedül csak a romantikus német irodalomban. A mesenovellát azonban ez a mű sem veszi figyelembe, mert ebben a meseszerű csodás határátlépését érzékelik.⁵⁴ A mesenovellát kevert formának nevezi Hoffmeister, és példaként többek között Tieck *Der blonde Eckbert*-jét említi.

Több kutató álláspontja szerint egy műfaj változása hosszú idők során lehetséges. A műfaj túlélését az biztosítja, ha csak bizonyos alkotóelemek változnak. (Freund, Hoffmeister) Mindkét műfaj középpontjában az esemény áll (Jolles). Az is lehetséges, hogy e két régi műfaj egymáshoz közelít, de nem mindig világos, mi is jön létre ilyenkor. Egy valami egyértelműnek látszik: a mese és a novella kereszteződésében a népmese elveszíti az őt meghatározó jegyeket. (Jolles) Ami létrejön, az nem egy ellen-műfaj, mivel a szerkezete hasonló, és más elemek is megmaradnak a műmesében: a csodás pl. csak annyiban változik, hogy a mesehős másképp viszonyul hozzá. Nincs különösebb ok arra, hogy ezt az újonnan létrejöttet önálló műfajként kezeljük, bár alapvetően más elnevezés illeti meg. (Tismar)

A csodásnak ebben az új mese-formációban inkább narratív funkciója van, és ezzel megfelel a kor követelményeinek, amikor is a célját veszített ember elidegenedése az elbeszélések központi témája.

⁵³ Uo. 47.

⁵⁴ Uo. 48.

3. A Goethe-kor műfajelméletei

„Eigentümlichkeit ruft Eigentümlichkeit hervor.“

(Goethe)⁵⁵

„...ich wünsche nichts mehr, als das es einmal wieder in der Welt Mode würde, so zu reden, wie man denkt...“ (Tieck)⁵⁶

A romantika az irodalomtudomány és a műfajelmélet területén virágzó korszakot jelentett. Jelen dolgozat számára is nélkülözhetetlen a különböző elméletek lényegének összefoglalása, mivel sokan a kor költői közül, így Tieck is, nem ritkán elméleti írásokban fejezték ki nézeteiket. A korszak teóriái mellett idézni szükséges a korai romantikának ezen a területen végzett tevékenységével kapcsolatos lényegesebb szakirodalmat, hisz nélküle nem lenne teljes a kép. Ennek a fejezetnek a második felében újabb nézetek ismertetésére kerül sor.

Friedrich Schleiermacher sokat tett azért, hogy az irodalmi művek megértéséhez megfelelő módszert nyújtson. Nézete szerint az olvasó jobban érti a szerzőt, mint az ő saját magát, így szabadította meg az értés folyamatát a dogmáktól. A szövegek normatív alapjelentése így a háttérbe szorult.⁵⁷ Ez a korszak, folytatva a Sturm und Drang hagyományait, elsőként él a szabadság lehetőségével, de erősen kötődik némely szempontból Goethe és Schiller elméleteihez is.

A jénai romantikusok vezéregyéniségei, a Schlegel-fivérek nagymértékben befolyásolták a kialakuló elméleti tevékenységet, de a szorosan közel állóknak is voltak saját eszméik, mint pl. Novalisnak és Tiecknek. Nézeteik a műfajok területén ellentétben állnak a felvilágosodás nézeteivel: ellenségei a merev normáknak, szabályoknak, miközben egyáltalán nem tagadják a rend és az értékek szükségességét.⁵⁸ Friedrich Schlegel például a műfajhoz tartozást fontosnak tartja, de a költészet mechanikus felosztását elveti:

⁵⁵ Goethe: Bd. VI. 462.

⁵⁶ Tieck, Ludwig: *William Lovell*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1999. 113.

⁵⁷ „[...]wir verstehen den Verfasser besser als er selbst, denn in ihm ist vieles dieser Art unbewusst, was in uns ein Bewusstes werden muss.” Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. 104.

⁵⁸ Pikulik, Lothar: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Am Beispiel Tieck, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt, 1979. 162. Itt szó van arról is, hogy a normát mint alapvetet első ízben a romantikus műfajelmélet utasítja el.

Soll denn die Poesie eingeteilt werden? [...] Die gewöhnlichen Einteilungen der Poesie sind nur totes Fachwerk für ein beschränktes Horizont. Was einer machen kann oder was eben gilt, ist die ruhende Erde im Mittelpunkt.⁵⁹

Ennek a fejtegetésnek a végén megjegyzi, hogy a költészet valódi rendszerét még nem fedezték fel. Ahhoz, hogy új rendszert lehessen létre hozni, a fiatal generációnak példaképre volt szüksége, és ebben a választásban nemcsak a Sturm und Drang-ot, hanem Lessinget is követik: Shakespeare ez a bizonyos példakép, aki ily módon összekötő kapocs a kor legnagyobb gondolkodói között. Az angol költő különösen a korai romantika számára követendő példa, hisz a megszokott és elfogadott szabályokat nem veszi figyelembe, ezért a hagyományos teoretikusok nem tudnak vele kibékülni.

[...] ist wohl kein moderner Dichter korrekter als Shakespeare. So ist er auch systematisch wie kein anderer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Messen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben.⁶⁰

Mivel Shakespeare a drámáiban – Schlegel és Tieck nézetei szerint – novellaszerű történeteket dolgoz fel, amelyeket gyakran csodás elemekkel gazdagít, ennek nyomán próbál Schlegel a két műfaj, mese és novella között párhuzamot vonni:

Wie die Novelle in jedem Punkt ihres Seins und ihres Werdens neu und frappant sein muß, so wollte vielleicht das poetische Märchen und vorzüglich die Romanze unendlich bizarr sein; denn sie will nicht bloß die Fantasie interessieren, sondern auch den Geist bezaubern und das Gemüt reizen; und das Wesen des Bizarren scheint eben in gewissen willkürlichen und seltsamen Verknüpfungen und Verwechslungen des Denkens, Dichtens und Handelns zu bestehen.⁶¹

Ez a novella - értelmezés ugyan nem teljesen egyezik a tiecki felfogással, de ami a „seltsamen Verknüpfungen“-t illeti, ezzel a Tieck-novellákban is számolni kell.⁶² A novella újdonsága Schlegel véleménye szerint a mesében a bizarrig fokozódhat.

Schlegel számára a mese természetesen fontos műfaj volt, mivel ezt az új mitológia megteremtésére tett kísérlet fő eszközének tekintette. Csak a mese képes egy új mitológia minden követelményének megfelelni, így válik a korai romantikus művészetelmélet központi koncepciójává: „Das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden und in den Mysterien der Alten.“⁶³ Amikor Schlegel az irodalmi műfajok felosztásának problematikájával foglalkozik, akkor is a fenti elv szerint gondolkodik: ezoterikus költészetnek nevezi azt a

⁵⁹ Schlegel, Friedrich: *Werke in zwei Bänden*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. Bd.1. 255. [434] (később: Schlegel)

⁶⁰ Uo. 224. [253]

⁶¹ Uo.254. [429]

⁶² Christoph Brecht szerint Tieck számára idegen a schlegeli és a novalisi diszkurzus, de ő főként a nyelvvel kapcsolatos nézetekre gondol. In: Brecht, Christoph: *Die gefährliche Rede*. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks. Tübingen: Max Niemayer. 1993. 244-247. (később: Brecht)

⁶³ Schlegel. 2. Bd. 273. [85]

fajta, amely a költészetet visszavezeti a forrásához.⁶⁴ A romantikus költészet feladata eszerint az lenne, hogy a régi meséknek az eredeti, természetes jelentésüket vissza kell adni, és ekkor megemlíti egy konkrét műfajt is, a regényt, amelyet egy meséhez hasonlóan kellene megszerkeszteni.⁶⁵ Példaként Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényét állítja a kortársak elé, amely valóban mesékből épül fel, sőt az egyes fejezetek még önálló meseként is megállják a helyüket. Schlegel töredékeinek ebben a fejezetében Tieck neve is példaként megjelenik: „Für den Begriff einer mythischen Poesie überhaupt ist Tieck derjenige, welcher angeführt werden muß. So wie Goethe die Poesie zur Kunst gebildet hat, so strebt er hingegen überall, sie zu ihrer ursprünglichen Quell alter Fabel zurückzuführen.“⁶⁶

A mese tehát Schlegelnél csakúgy, mint Novalisnál nem csupán műfajként értendő, hanem költői minőségként is. A népmese épp ebben a korszakban nincs ellentétben a műmesével, sőt ez utóbbi azért kelt életre, mert alapelv akart lenni; a népmese hagyományait kellett megőriznie. Így az sem csoda, hogy a műfaji keveredés, mint ezen elképzelések megvalósításának eszköze, szintén megengedett. Ez még mindig nem az a bizonyos 'Ungeheuer', amelyről Goethe beszél, hanem a nyelvi reflexiónak egy nagyobb lehetősége, amelynek keretein belül még mindig léteznek törvények. Az igazi, tehát romantikus költészetnek minden szétválasztott műfajt egyesítenie kell, és a népköltéssel szintén hol keverednie, hol meg azzal egyenesen összeolvadnia kellene:

...sie kann frei von allen realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben. Diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.⁶⁷

Ludwig Tieck kísérletet tesz ezzel az eljárással – 'Potenzierung' és 'Vervielfachung' – Schlegel költői reflexióiról alkotott elképzeléseit megvalósítani. Feltételezhető, hogy ő ezeket a nézeteket jól ismerte, de a jelen vizsgálatoknak nem célja, hogy bizonyítsa, meg akart-e felelni ezeknek az elképzeléseknek, itt csupán a hasonló jelenség megismerése a lényeg.

A Goethe-kor műfajelméleti nézeteinek áttekintése mellett a korszak műfaji megítélésének recepciója is fontosnak tűnik, különösen a műfaji választást illetően.

Több kutató is felteszi a kérdést, hogy vajon a romantika szerzői miért vonzódnak ennyire a meséhez. Ennek a formának a változékonysága lehetővé teszi a merev határok átlépését mese és egyéb elbeszélő műfajok között. A mesést és a csodást összeköti a realitás,

⁶⁴ Uo.158.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo. 259.

⁶⁷ Uo. 204. [116]

így megy végbe az egy ideje már tartó elfordulás a megszokott elbeszélői formáktól.⁶⁸ Az új mód mutatja: „die eindeutige Intention, die bisher getrennten Gattungen und Gattungsformen in immer neuen Kombinationen, Kontrafrakturen und Integrationen von narrativen, lyrischen und dramatischen Elementen zu vermischen.“⁶⁹Ezek a megállapítások mindkét műfajra érvényesek: novellára és a kor műmeséjére is.

Miért éli virágkorát a mese műfaja épp ebben az időben? Erre a kérdésre próbál választ keresni Dieter Arendt a romantikáról szóló könyvében. A mese egyrészt romantikus odafordulás valamihez, ami egy eltűnt időre nyílik, másrészt felfedezheti az ember a mesében a romantikus elvagyódás költői megvalósításának közvetítőjét. A műfaji keveredésről mint tipikusan romantikus jelenségről az a véleménye, hogy ez a valóság és a költészet között létező dualizmus tükré; a csodás elem a mese legfontosabb alkotóeleme, mert ez a többé már nem áthidalhatatlan szakadékot, amely a felvilágosodás régi nemzedékével szemben létezett, fejezi ki. Ezután vetődik fel a kérdés: miért hajlik a romantikus költő a meséhez? A válasz azonban nem igazán olvasható a műben, inkább csak egy feltevés: a művész játék-szelleme előnyben részesít műfajokat, amelyek az első ránézésre kevésbé racionális előfeltételeket formálnak meg. A mese formája közelebb van, mert véletlenszerűnek tűnik, változékony, nincs szilárd szerkezete, sokkal inkább egy elbeszélői magatartást fejez ki.⁷⁰

Ami az elbeszélői magatartást illeti, egyetérthetünk a szerzővel, de hogy a mesének ne lenne szilárd szerkezete, ez kétséges. Propp bizonyította a varázsmese vizsgálatakor, hogy nagyon is világos és nem változó szerkezetről van szó, amelyet nem egy műmesében is fellelhetünk. Egy másik kijelentésben is kételkedem: a romantikus műmese éppoly távol áll a hagyományos népmesétől, mint a novella:

Es ist ein Zwischending, eine Zwischen- und Zwittergattung, und wenn man es mit Recht als Märchen - Novelle handhabt, muss man der in dieser Gattungsformel verborgenen und zerstörerischen Antithetik stets eingedenk bleiben⁷¹

Más kutatók ennek épp az ellenkezőjét bizonyították: a romantikus műmese a modern novella előfutára.⁷² Másrészt, mint az előzőekből kiderült, a mese a korai romantikusok esztétikai nézeteiben különleges szerepet játszik. Elméleteikben, Novalisnál különösen gyakran, nem is annyira műfajról van szó, amikor meséről beszélnek, sokkal inkább egy olyan

⁶⁸ Schunicht, Manfred: *Die deutsche Novelle im Überblick*. 327. In: Freund

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ Arendt, Dieter: *Der poetische Nihilismus in der Romantik*. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Bd.II. Tübingen: Max Niemayer, 1972. 241-249.

⁷¹ Uo. 269.

⁷² V.ö. Hoffmeister:

formáról, amely ősi természet- és művészet-felfogásoknak a forrása lehet, és így egy újszerű reflexiónak is a forrása.

Jelen dolgozat megkísérli először a kor legnagyobb költőjének a véleményét ismertetni: Goethe nemcsak ezeket a műfajokat definiálta, pontosabban szólva, nyilatkozott róluk, hanem mindkét műfajban alkotott figyelemre méltót. Több novellát és mesét is írt, részben beépítette ezeket a *Wilhelm Meister Wanderjahre* című regényébe, részben történetek egy keretes elbeszélésben, az *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* címűben. Ezek közül kettőnek feltűnően egyszerű címe van: az egyik a *Novelle*, a másik a *Das Märchen*. Mivel ezek a művek már a címükben az itt vizsgált műfajokra utalnak, joggal gondolhat arra bárki, hogy valamiféle mintát óhajtanak nyújtani, vagy a nevezett műfajok megvalósítását szeretnék kifejezni.

Ezek a művek, különösen *Das Märchen* nagy hatást tett a romantikus generációra.⁷³ Goethe kötete – *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* - nem egy novellával zárul, hanem egy mesével – *Das Märchen* -, ami jelenthet kapcsolatot két egymástól látszólag távol álló műfaj között.⁷⁴ Ebből következik, hogy ő maga is rokonságot látott a kettő között és csupán az 'egészségtelen' keveredést tartotta nem költőinek.

⁷³ Schanze, Helmut: *Romantik*. Handbuch. Stuttgart: Kröner 1994. 242-244. Az ok, hogy miért kerülnek elemzésre itt ezek a Goethe művek, elsősorban az, hogy Tieck maga is megemlíti őket, mint legszebb példákat (Goethe és Novalis meséje), és a meséről szóló fejtegetéseiben megemlíti ezeket.

⁷⁴ Uo. 247.

3.1. Mese a meséről

„Mit Märchen fängt das Leben an.“(Tieck: *Phantasmus*)⁷⁵

Goethe novelláskötetének – *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* – utolsó keret-beszélgésében az elbeszélő elmagyarázza, miért épp egy mesét választott a történetek záró darabjának. Az egyik jelenlévő ezután beszél a képzelőerőről, amelyet már korábban is említenek, mint olyan jelenséget, ami képes két, látszólag össze nem illő, véletlenszerű eseményt összekötni. A társaság egyik hölgytagja megvédi a fiatalembert és az ő szabad asszociációit, mivel az a véleménye, hogy ez természetesen lehetséges lenne. A képzelőerő tehát minden jelenlévőt arra készíti, hogy a mesére gondoljon. Itt van ugyanis az igazi helye, mondja a társaság egyik tagja, majd hozzáfűzi: az ember egyik legszebb tulajdonsága a képzelőerő, de ő nem szereti, ha valóságos események között talál rá. Ezután a műfaj jellemzésével folytatja: a mesei műfaj lényege a fantasztikus, a képzelőerő révén létrehozott alakok csoportja feltételezhető, hogy ebben a műfajban van az igazi helyük, de ha a valósággal kerülnek kapcsolatba, többnyire csak szörnyűség ('Ungeheuer') keletkezik. Ez esetben ugyanis az ésszerűséggel és az értelemmel kerülnének ellentétbe. A képzelőerőnek tehát olyan hatást kell tennie az olvasóra, amely nem kényszeredett, hatása a zenéhez hasonló legyen, mintha önmagunkon belül mozognánk és így elfelejtenénk azt, hogy mi is idézi elő ezt az önkéntelen mozgást. Ezt a gondolatmenetet valaki félbeszakítja a társaságban, mert túl körülményesnek véli. Átveszi a szót és egy újabb gondolattal, folytatja: az olvasó élvezete ezeknek a műveknek a lényegéhez tartozik; ehhez szüksége van az olvasónak is a képzelőerejére, amelynek nincsenek tervei vagy egy bizonyos útja, hanem ide-oda csapong a saját szárnyain, és eközben a legcsodálatosabb utakat járja be. Végül ezzel a mondattal zárja: „Diesen Abend verspreche ich ihnen ein Märchen, durch das Sie an alles und an nichts erinnern werden sollten.“⁷⁶

Ebből a beszélgetésből kiderül, hogy a fantázia játssza a legfontosabb szerepet a mese létrejöttében, de határtalan szárnyalását meg kell fékezni, ha a realitással szeretne összekapcsolódni. Vagyis a mese legfontosabb alkotóeleme a csodás, amit az olvasó is megért ezen a helyen, hisz ebben a műfajban ő is természetesnek tartja, erre utal a zenével való párhuzam: kényszer nélküli azonosulás. A *Das Märchen* értelmezésekor az is kiderül, hogy

⁷⁵ Tieck, Ludwig: *Phantasmus*. In: Tieck, L.: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6-12. (hgg. von M. Frank, P. G. Klussmann u.a.), Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. Bd. 6. 98. (később: *Schriften*)

⁷⁶ Goethe, J. W.: *Das Märchen*. In: *Novellen.*, Berlin: Verlag der Nationen, é.n. 104.. (később: *Goethe-Novellen*)

milyen is az az 'Ungeheuer', ami a valósággal való egyesüléskor jön létre. Mindaz, ami a *Das Märchen*-t megelőző párbeszédben olvasható, a mesei műfaj tökéletes körülírása, de nincs benne szó arról, mennyire kötődik ez a csodásra épülő műfaj a valósághoz.

Sok kortárs tett kísérletet a Goethe-mese értelmének megfejtésére; Goethe maga is készített egy táblázatot a megjelent elemzésekről, de ő maga soha nem fűzött magyarázatot egyikhez sem. Egyik Schillerhez írt levelében található egyetlen ide vonatkozó utalás, hogy tudniillik a mese eszméje ez a mondat: „[...]ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt.”⁷⁷

Többen próbálták a *Das Märchen* alapján a kor esztétikai vagy politikai eseményeit megérteni. A műfaji kérdés szempontjából ezek a megközelítések érdektelenek jelenleg, de feltételezhető, hogy Goethe szófukar nyilatkozata erről a művéről az olvasóba helyezett bizalmával függ össze: a mindenkori olvasónak, az ő képzelőerejének engedi át az értelmezést.

Az újabb kutatók közül Wühlrt említem meg, aki a csodás elemet tartja fontosnak, és ez, ismervén a bevezető beszélgetést, valóban így van.⁷⁸ Állítása szerint Goethe egy új mese-koncepciót állított fel ebben a művében, ami azt jelenti, hogy a valós elemeket teljesen ki kell zárni a meséből. Wühlr szerint a csodás fiktív valóságként létezik a mesében. Továbbá vizsgálja a mű szerkezetét is, és arra a következtetésre jut, hogy nincs átlátható szerkezete, mert abszurd törvényeket követ, vagyis álomszerűen asszociáló motívum-rendszere van.⁷⁹

Propp is megemlíti példaként a Goethe-mesét, melyben a varázsmesékre jellemző szerkezet nem található meg.

Friedmar Apel a kor esztétikája szempontjából találja fontosnak a *Das Märchen*-t: ez a mű lenne a romantikus költészet-koncepció kiindulópontja.⁸⁰ Idézi Schlegelt is, aki a tartalom súlytalanságát a mű legfőbb tulajdonságának tartotta. Mindenek előtt az tetszik neki, ahogyan képes egyszerre tanítani és szelíden elbeszélni, dicséri az ábrázolás légiességét. (Ez az a tulajdonság, amelyet a keretbeszélgetésben is megemlítenek.) Ezért lehetett a korai romantika számára ez a mese olyan jelentős és példaszerű, hisz a herderi követelmény, ami egyezik a schlegelivel, hogy új mitológiát kell teremteni, itt megvalósul. Ebben az értelemben nevezhető a *Das Märchen* mitológiai vagy allegorikus mesének.

⁷⁷ Uo.Nachwort. 384.

⁷⁸ Wühlr, P.W.: *Das deutsche Kunstmärchen. Das allegorische Märchen.* Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, , 1984. .61-70. (később: Wühlr)

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ Apel, Friedmar: *Zaubergärten der Phantasie.* Heidelberg, 1978. 123.

Stefan Greif Goethe mesefiguráiban az ész megtestesülését látja: egy mesei rendet valósítanak meg, amelyet a kíváncsiság hívott életre, ahol a mágikus világ és az ész nem állnak ellentétben egymással.⁸¹

A *Das Märchen* tehát olyan alkotás, amelyre többféle értelmezés is érvényes lehet. Ha azonban csupán műfajelméleti szempontból vizsgáljuk, választ kaphatunk a kérdésre, mi is a mese. A kiindulópont ehhez a csodás elem jelenlétének a vizsgálata, amelynek fő megjelenési formája egy gyakori mese-elem: az átváltozás. Mikor és kik és hogyan változnak, ez a központi kérdés, amely segít egyfajta mesei műfaj meghatározásában. A figurák vizsgálata ugyanakkor vezérfonal is lehet, hisz ehhez maga Goethe nyújtja a segítséget: az egyes ember (lény) nem képes segíteni, csak másokkal együtt. Meséjében valóban nincs egyetlen magányosan létező sem, vagy ha átmenetileg mégis, akkor egy másik felé közelít éppen. Összes alakja allegorikus figura, és mindnek szüksége van egy másik, hasonló, vele ellentétes, vagy őt kiegészítő figura segítségére. Ennek bizonyítására, íme egy példa:

A lidércfények önmagukban nem képesek a folyón (az életet jelenti, mint mindig) átkelni, pedig – tulajdonságaikat figyelembe véve – ők testesítik meg a mindenre képes fantáziát. Szükségük van egy révészre, aki a szárnyaló fantáziát a realitás talaján tartja. Viszont a révész önmagában szintén nem elegendő a cél eléréséhez, amely a mese harmonikus világának megteremtése. A kapcsolatot az egymástól távol álló világok között csak egy olyan lény teremtheti meg, aki átváltozásai révén, mint egyes-egyedüli teremtmény alkalmas erre a feladatra: a kígyó. Képességei útja során bontakoznak ki: minden figurával kapcsolatba kerül, hídként való önfeláldozása erős bizonyítéka a goethei követelménynek: „[...] nur wer sich mit anderen zur rechten Stunde vereingt.”⁸²

Milyen is legyen hát a mese? A kérdésre válaszolhatunk, ha a szöveg elemeinek, figuráinak archetípusos jelentéseit vizsgáljuk. Maga az átváltozás is ősrégi mesei motívum, épp ezért ez áll a *Das Märchen* vizsgálatának középpontjában. Hogy hol és milyen teremtményekkel megy végbe az átváltozás, ez a súlyponti kérdés. A helynek és a figurának is vannak ősi jelentésrétegei.

A folyó, mint az élet jelképe, lényeges helyszín. Régi néphit szerint gyakran veszi föl a folyó egy kígyó alakját.⁸³ A folyón közlekedő csónak a lidércfényekkel és a révésszel tovább bővíti a jelentést a csónak miatt, amely egy más létformába történő átjutásnak a szimbóluma.

⁸¹ Greif, Stefan: *Märchen/ Kunstmärchen*. In: Schanze, Helmut: *Romantik. Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 1994. 268-269.

⁸² Ild. 77. lábjegyzet

⁸³ Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1990. („folyó”) (később: Jelképtár)

A kígyó ellentmondásos figura: lehetnek negatív és pozitív jelentéstartalmai egyaránt. Goethénél csak pozitív tartalmak vannak. Képviseli az alvilág káoszát, hisz alulról jön fölfelé; lent a sötét uralkodik, fent ő lesz egy új, tökéletes rend megteremtője. Bölcsességet és igazmondási tehetséget is megtestesít, és ebben a mesében láthatók ezek a tulajdonságai: hidat épít saját testéből azért, hogy a folyó két partja között állandó és közvetlen kapcsolat létezzék. Ő ismeri a titkot, amely sem az olvasó, sem a figurák számára nem ismert. Az örök megújulás jelképe is a bőre miatt, ő tehát az, aki természeténél fogva képes az átváltozásra. Vagyis csak félig mesei lény. A gyógyítást és a halhatatlanságot is jelképezi: kört képez testéből, hogy így védje a halott ifjút, és ez a női forma egyben az élet forrását előlegezi. A női részhez más jelentéstartalom is társul, amelyben a föld szimbólumaként lép föl.⁸⁴ Mindezek a tulajdonságok egyesülnek az utolsó átváltozásban, amikor darabjaira hullik szét, majd ezután, a folyótól újra éledvén, végleges formáját egy ragyogó hídban ölti fel. És ily módon még a határátlépést egyik világból a másikba is jelképezi, erőteljesebben, mint a csónak, vagy a kapu.⁸⁵ A kígyó maga a természet. Habár ő rendelkezik a legtöbb jelentéssel, és segítsége valóban elengedhetetlen a mese születésénél, csak ő egyedül még mindig nem elegendő a teremtéshez. A kígyó a mozgásával egy második fontos helyhez kapcsolódik, és ez a barlang. A föld mélye a tudattalan vagy a lélek mélységeit jelképezi, ahol különböző ösztönök találkoznak.⁸⁶ Az új helyszínen új figurák lépnek föl, tovább gazdagítva az eljövendő mese tulajdonságait. Az aranyszínű király megtestesíti a bölcsességet, az ezüstös – a Hold színe – a szépséget, a vas az erőt. A negyedik keveréke a másik háromnak.⁸⁷ Kellemetlen látványt nyújt, és efféle nem szabad az embernek megpillantania, tehát letakarják a tökéletesség templomában. A keverék, amelyből hiányzik a fantázia és a logika, művészietlen, és így veszélyes az emberekre.

A kígyó találkozik a barlangban az öregemberrel, aki a szellem világosságát hordja a lámpájában. Fényénél ugyanis mindent élesebben lehet látni, de ez a hatalom önmagában szintén képtelen létrehozni a mesét. Az öreg funkciója a jövőmondás szempontjából nem elhanyagolható, ő tudja ugyanis, kinek melyik irányban kell haladnia, tőle származik a *Das Märchen* legfontosabb mondata – „[...] ein einzelner hilft nicht[...]”. Az „Es ist an der Zeit”-motívum gyakori előfordulása meggyőző erővel bizonyítja, hogy a mese csak akkor születhet

⁸⁴ u.o. ‚kígyó’

⁸⁵ Egy afrikai mesében két város küzd a folyó két partján, és egy hatalmas pítón segít ebben egy híd létrehozásával, amit a saját testéből épít fel – ez újabb bizonyíték a kígyó ősi jelentéseire. A leírás megtalálható: Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Hohengehren: Balt-Schneider, 2001. 83.

⁸⁶ Jelképtár: ‚barlang’

⁸⁷ Első pillantásra itt nem a mágikus hármas számmal van dolgunk, de a négy, amelyet itt fontosnak tart a szerző, sok filozófiában és vallásban nagy jelentőséggel rendelkezik. Ehhez: Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole*. Olten in Freiburg: Walther Verlag, 1968. 75.

meg, ha minden feltétel teljesült. Ezeknek a feltételeknek egyike a hideg, ezüstös értelem mellett a nőiességet jelentő érzelem, kapcsolatteremtő készség, érzékenység és segítőkészség; mindezek az öregember feleségében testesülnek meg. Figurájában a második legnagyobb átváltozást élheti át az olvasó. Neki is, mint a kígyónak, fel kell áldoznia valamit, nem az egész testét, csak a kezét, amely szintén az asszonyi részt fejezi ki.⁸⁸

Ő is ott áll a *Das Märchen* végén az új világ királyának és királynőjének oldalán, de jóval fiatalabb és szebb: átváltozása így a mese igazságteremtő rendjét is szemlélteti.

Az átváltozás, kiegészítve ősi jelentésekkel, igazi mesei motívumként áll az olvasó előtt, de ami a szerkezetet illeti, bizonyos logikátlanúság vehető észre. Nincs olyan kitapintható felépítése, mint egy varázsmesének, cselekményét mégis a figurák útja határozza meg. Ez leginkább az álom logikájára emlékeztet.

A mesei hős, az ifjú, útnak indul, de nem ismert a hiány, ami miatt útra kel, ahogy ez a népmesében szokás. Megszabadítja „Lilie”-t – a szépség megtestesítőjét – összeházasodnak, és a történet végén, mint a szeretet és a művészet egyesülése, ott állnak a fantáziavilág szimbólumaként, mégsem játszanak jelentős szerepet a szövegben meseszerűségük ellenére sem. Segítőik az egyesülésben ugyanis szintén ott állnak, mivel itt nem valódi, megszokott meséről van szó, hanem magáról a mese-keletkezésről. Így jön tehát világra a mese.

Mi is tehát a mese? Egy művészi alkotás, amelyben a szépség és a szeretet egyesül jó barátságban az ésszel és az értelemmel, bölcsességgel és erővel kiegészítve, még a külső formára is ügyelve. Az összetartozókat nem keveri az alkotó össze az oda nem illő elemmel. A képzelőerő fontos szerepet játszik, mert a tudat mélységeit ugyanúgy ismeri, mint a természet erejét – lidércfények-barlang-kígyó – vagy a realitást: lidércek-révész. Ha ezek az elemek egyesülnek, akkor a mese a gonosz legyőzéséről beszélhet, és ezzel örökké tartó vigaszt és szépséget nyújt. A mese származása elvész az ősi idők homályában, éppen ezért kell megőrizni és újra éleszteni, alakítani.

Ez egy meglehetősen elvont kép a műfajról, de ami azt az elvárást illeti, hogy emlékeztessen mindenre és semmire, épp ezzel éri el. A kísérlet minden esetre hatásos, megmozgatja az olvasó képzelőerejét, és ezzel gondolkodásra készíti.

⁸⁸ Daemmrich, Horst: *Themen und Motive in der Literatur*. Handbuch. Tübingen: Francke, 1987. („Hand”) (később: Themen)

3.2. Egy rendkívüli esemény

„Eine Begebenheit sollte anders vorgetragen werden als eine Erzählung.”⁸⁹(Tieck)

Goethe novella-gyűjteményében – *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* – olvasható erről a műfajról a következő: „Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsere Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl nur leicht berührt und unseren Verstand völlig in Ruhe lässt.”⁹⁰

A továbbiakban kifejti, hogy a novellának az emberi természetet és annak belső összefüggéseit kell egy pillanatra feltárnia. Ezek a történetek lehetnek határosak a csodással, de különben a való világban kell eredniük. Így már világosabb értelmet nyer a *Das Märchen*-ből ismert 'Ungeheuer' kifejezés: a határt, amely a két világ között létezik, mindig szem előtt kell tartania a novella írójának, vagyis a romantikus művekben gyakori küszöb-átlépés nem lehetséges, másképpen fogalmazva, nem esztétikus. Goethe *Novelle* című műve megfelel ennek a követelménynek. A történetek középpontjában egy valóban szokatlan, érdekes eset áll: egy tűz következtében két vadállat kitör a ketrecéből; egy tigrist megölnek, az oroszlánt a tulajdonos fia zene segítségével szelídíti meg, és így megmenti a haláltól.

Ezt az eseményt kevés szóval, előkészítő motívumok segítségével mondja el az elbeszélő. Az előkészítő szakaszban a természet és a művészet közti viszony kérdését vetik föl. A hercegnő és a nagybátyja beszélgetéséből, amelynek témája egy valós kastélyt ábrázoló rajz, sok minden kiderül. Hosszan társalognak arról, hogy hol kezdődik a művészet és hol ér véget a természet.⁹¹ A hercegnő képes a különbségeket meglátni, ő nem szeretné a határokat eltörölni, ezért mondja: „Reiten wir hinauf, und lassen Sie mich in der Wirklichkeit sehen, was Sie mir hier im Bilde zeigen!”⁹²A hercegnő a rajz valóságos modelljét szeretné látni, ezért szeretne a piactéren át a tömegben keresztül lovagolni. Van érzéke a realitás iránt, de képzelőereje is meglehetősen nagy. Amikor a nagybácsi a tűzről szóló történetet kezdi mesélni, félbeszakítja: fél, mert nagyon is jól el tud képzelni mindent. Voltaképpen nem is kell átélnünk a rémisztő eseményt, elegendő arról egy hatásos elbeszélést hallani.

Itt említik először a tüzet, és másodszer bukkan föl a megértés motívuma, illetve hangsúlyt kap a képzelőerő szerepe a művészet értésében. A lényeg az, hogy a műalkotástól

⁸⁹ Werke. Zum Begriff der Novelle. 462.

⁹⁰ Goethe-Novellen. 410.

⁹¹ Uo. 345.

⁹² Uo.

függ a megértés. Ha mély benyomást tesz ránk, és a műfajnak megfelelő módon ábrázol, akkor nincs szükség magyarázatra, ha azonban nem ismeri a határokat, akkor a valósággal magával kell összevetni, ez esetben a kastéllyal. Később újra felbukkan a tűz motívuma még kétszer: egy esetben, mint valódi tűz, ami miatt a vadak kitörnek, másodszer, mint a hercegnő elképzelése, aki, megfélemlítve a városi tűz elbeszélése révén, a bácsi fikatív történetét éli át. Fikció és valóság tehát párhuzamosan futnak egymás mellett, és ez alátámasztja a feltételezést, hogy ez a novella is műfajelméleti elképzelések kedvéért íródott, miközben igazi novella keletkezett.

Az állatok is fontos szerepet játszanak ebből a szempontból: segítenek az emberi természet rejtett mélységeit megérteni. Amikor az első alkalommal látjuk őket, még rács mögött vannak, illetve látunk korábban egy festményt egy rettenetes tigrisről, és ekkor mondja a nagybácsi: „Es ist wunderbar [...], daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will.”⁹³ Itt ismét az ellentmondást hangsúlyozza az elbeszélő, ami az ábrázolás – ijesztő kép – és a valóság – nyugodt tigris – között létezik. Mint később kiderül, valóban nem véres bestiákról van szó. Második alkalommal a novella szereplői az állatokkal az erdőben a kastély előtt találkoznak, először a tigrissel, majd az oroszlánnal. A tigrist Honorio, a hercegnő fiatal kísérője öli meg. Itt válik a fikció a hercegnő számára valósággá. Úgy képzelet, hogy a festményen látott tigris jelent meg előtte. Ez az esemény, amely egyben egy fordulatot is jelent a cselekményben, szintén két funkcióval rendelkezik: ekkor lehetséges a tulajdonosok megismerése, ez az oroszlán miatt fontos, és megismerhetjük Honorio ambícióit, illetve azt a képességét, ahogy ezeket a törekvéseket leküzd. Ezeknek az eseményeknek a segítségével ismeri meg Honorio is saját rejtett tulajdonságait, melyekkel eddig még nem volt alkalma szembenézni. Ha a társaság, tehát a többség, úgy kívánja, lemond a másodszori ölésről, így marad az oroszlán életben. A család megjelenése, ők az állatok tulajdonosai, a történetet még tovább gazdagítja: siratják a tigrist, és kérik a herceget, hogy ne ölesse meg az oroszlánt. Így az állatokat egy másik szemszögből, a szeretet perspektívájából látjuk. Mivel nagyon meggyőző a beszédük, a herceg megengedi a család fiának, hogy az oroszlánt a fuvola segítségével újra a ketrecbe csalogassa. A hercegi fellépés leírása újra a műfaj jobb megértéséhez járul hozzá. Egy fordulatról van tehát szó: „So stand der Fürst vor dem seltsamen, unerhörten Ereignis, einen Kreis umher von Reitern und Nacheilenden zu Fuße.”⁹⁴ Ekkor közeledik a történet a vége felé, ahol isten, művészet, jámborság és szerencse megtették a tőlük telhető legjobbat. Ez a megoldás valóban súrolja a csoda határát; az éneklő

⁹³ Uo. 350.

⁹⁴ Uo. 358.

család képét festeni lehetne. Ez az eleven kép is a fikció része, mint a többi művészi rajz és kép, ami eddig előfordult a novellában; egy idillikus, a szent családot ábrázoló festmény stílusában lehetne megörökíteni őket. A látvány a fuvolázó fiúval a csúcspont, és így a novella közlése is világossá lesz, ugyanis másodszorra ismétlődik:

„Denn der Ew’ge herrscht auf Erden,
Über Meere herrscht sein Blick,
Löwen sollen Lämmer werden.”

Erőszak ellen a szeretet segít, amely a csoda erejével rendelkezik.⁹⁵ Legvégül a gyermeket is legyőzőnek nevezik. Neki azonban nem önmagát kellett legyőznie, mint Honorionak, hanem az oroszlánt, aki azonban nem legyőzöttként áll előttünk, hanem megszelídítettként, lényeges különbség! Az ő ereje ugyanis rejtve maradt, csak a gyermek kedvéért marad nyugodt, a szeretet hat csodaerővel. Így aztán a gyermek még mindig tud újat hozzátenni a dalhoz: „Böses Wollen zu verhindern/ Zu befördern schöne Tat...”⁹⁶

A novella tehát egy rendkívüli eseményről szól, mivel a műfaj újdonságot követel; továbbá az elbeszélési módnak is izgalmasnak kell lennie. Az értést elősegíthetik motívumok, amelyeknek két funkciójuk van, és ezzel tovább tudják vinni a cselekményt. A novellában az esemény a fontos és nem a személyek, ebből következik a figurák jellemnélkülisége, akiknek csak érzéseik és előérzeteik vannak, vagy az esemény hatása alatt állnak. Az esemény azonban nem elegendő: a novellának meg kell mutatnia, hogyan képes az ember, miután legbenső, rejtett tulajdonságait az esemény a felszínre hozta, az alternatívák közül választani és ezzel megismerni a tulajdonképpeni jellemét. Gyakran mutatja a novella ugyanazt a tulajdonságot egy másik aspektusból.

A novella tehát, mint műfaj, fiktív történetet ábrázol, amelynek azonban mindig a valóság keretei között kell zajlania. Az esemény lehet egészen bizarr, a valóság ugyanis szintén ilyen némely esetben. Ez a műfaj képes minden valóságot képben és minden képszerűt valóban átélt eseményként megmutatni.

Itt újra kell említeni Hoffmeister egy megjegyzését, amelyet már korábban idézett a dolgozat. Goethe nyitva hagyja a kérdést, hogy egy tényleges esemény álljon-e a novella középpontjában, vagy egy valószerűen átélt, fiktív esetről van szó. Az olvasó a képzelte tüzet természetesen nem tényként éli át, pedig valószerűen hat. Az igazi tüzet azonban sem a novella szereplői, sem az olvasó nem látja. Vagyis az elbeszélte eseménynek, amely korábban megtörtént, nagyobb hatása van, mint a jelenlevő ténynek. Mindkettő fikció, amelyekben nem

⁹⁵ 363.

⁹⁶ Uo.

a tényszerűség, hanem a képzelőerő rendelkezik azzal a hatalommal, hogy a hatást előidézzé, más szóval, csak a fikatív képes a valóságost értelemmel és jelentéssel felruházni.

Összegezőképpen elmondható, hogy Goethe műfaji leírása a *Novelle* alapján alig különbözik a mai vagy a korai romantikus novella-definícióktól. Tieck műveiben is felbukkan a gondolat: novelláinak nagy része határos a csodással, amely mindennapi is lehetne. A kérdést ő gyakran úgy teszi fel, hogy a mesei csoda vajon nem a valóságban gyökerezik-e?⁹⁷ Ebből következik, hogy ő is ismeri a határokat, ha novellát ír. Ezeket a határokat csak akkor lépi át, ha az elbeszélés esemény a műfaj kereteit feszíti szét és a határokat nem ismerő reflexió a célja az elbeszélőnek. A tökéletes kifejezésre való törekvés magyarázza a műfajok közti átlépéseket. Az így létrejött új műfaj, amit azonban nem tekinthetünk teljesen önállóan, a mesenovella nevet kapja.

⁹⁷ Brecht meghatározása szerint Tieck központi problémája a novellákban éppen a fikció kérdése, mivel a novellai elbeszélésnek a nyelv a tárgya, amely a valóságból merít. V.ö.: Brecht. 175.

3.3. Novalis gondolatai a meséről

„[...] das herrliche Märchen [...] welches auch alle Erinnerungen anregt...” (Tieck)⁹⁸

Töredékeiben Novalis több helyen a költészet legfontosabb műfajaként említi a mesét. „Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist.”⁹⁹

Ez a világ, egy meghitt tündérvilág, Novalis számára az isten és a természet közötti, egykor harmonikus egységet jelenti. Ez az ősidők óta létező világ bennünk él megmagyarázhatatlan emlékként, amellyel néha álmainkban találkozunk, és amely az új jövőt hivatott megteremteni. Így értelmezhető a ’nirgends’ és az ’überall’. Találhatók a *Töredékekben* olyan részletek is, ahol Novalis a mese költői hatásával foglalkozik: „[...] alle Romane sind Märchen – magische Begebenheiten.”¹⁰⁰ Ez a mondat alátámasztja azt az állítást, hogy a mese Novalis számára nem műfaji fogalom, hanem sokkal inkább a romantika egyik tételét követi: műfajok szintézise, és ez lenne a legjobb módszer a valóság ábrázolásához.

Ha a mese az elmúlt idők felidézésének legfőbb eszköze, akkor részletes leírást igényel; ezt teszi Novalis az *Allgemeine Brouillon*-ban: „In einem echte Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und zusammenhängend sein, alles belebt...”¹⁰¹ ’Zusammenhängend’ itt azt jelenti, hogy az ősi, kaotikus világ vonásait hordozza a mesében lévő kép, ám ugyanakkor vetítse előre az eljövendőt is, amely a hasonlóságok ellenére egészen másképp tárul föl. A világ előtti káoszról keletkezik egy ’ésszerű káosz’.¹⁰²

Az igazi mesének azt a feladatot is be kell töltenie, hogy a jövőt bemutassa, tehát profétikusnak, ideálisnak és abszolútnak kell lennie, és az igazi meseíró épp emiatt a jövő látónak.¹⁰³ Ennek eléréséhez a módszert is megmutatja, a későbbiekben még sor kerül az eljárás ismertetésére; most előljáróban annyit kell mindehhez fűzni, hogy a világ eredeti varázsát úgy kaphatjuk vissza, ha visszaadjuk neki csodás és titokzatos lényegét.¹⁰⁴

⁹⁸ Schriften. *Phantastus*. Bd. 6. 106.

⁹⁹ Novalis: *Schriften*. München: C.H. Beck, 1969. 390. (később: Novalis-Schriften)

¹⁰⁰ Uo. 451.

¹⁰¹ Uo. 455.

¹⁰² Novalis nevezi így: „vernünftiges Chaos”.Uo.

¹⁰³ Uo. „prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolute Darstellung [...] der echte Märchendichter ist Seher der Zukunft.”

¹⁰⁴ Pikulik, Lothar: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: C:H: Beck, 1992. 211. (később: Pikulik)

Itt található egy mondat, amely látszatra ellentmond egy korábbi megállapításnak: „Unser Leben ist kein Traum, aber es soll vielleicht einer werden.”¹⁰⁵ A korábbi kijelentés, hogy az élet álom lenne, más, álommal kapcsolatos kijelentések megértése révén nem ellentétként áll előttünk: életünk álom a szép és boldog jövőről. Vagyis ez nem üres álmodozást jelent Novalisnál, hanem tudatos tevékenységet a jövőhöz vezető út kijelölésének érdekében. Az összefüggés álom és mese között szintén világos lesz: „Ein Märchen ist eigentlich ein Traumbild, ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z.B. eine musikalische Phantasie, eine Äolsharfe, die Natur selbst.”¹⁰⁶

Itt ismét láthatunk egy látszólagos ellentétet: egy korábbi töredékben az igazi meséről azt jelentette ki Novalis, hogy abban mindennek összefüggőnek kell lenni. Hogy ezt ne ellentmondásnak lássuk, világosan kell érteni a szöveget. Itt ugyanis Novalis a mesét azonosítja az álommal, és az álomban létezik a látszólagos összefüggéstelenség, valahogy úgy, mint Goethe *Das Märchen* című művében.

Ha tovább olvassuk a töredékes gondolatokat, észrevehetők az újra és újra megjelenő kísérletek a mese meghatározására: „Nichts ist mehr gegen den Geist des Märchens als ein moralisches Fatum, ein gesetzlicher Zusammenhang, ein Märchen ist Naturanarchie.” Az előző gondolatot viszi itt tovább: ’Zusammenhang’ ezzel a jelzővel – ’gesetzlich’ – a mese egyik lényeges elemére utal, mégpedig a csodásra. A mese lényegében, vagyis belső világában kell mindennek összefüggőnek lennie, különösen sok hasonló vonást kell az álom természetével felmutatnia, de nem tűri a külső szabálytalanságot, különben elveszíti álom-és véletlenszerűségét. A mese Novalis számára mesterségesen létrehozott káosz, tökéletes jelen a maga csodálatos létezésében a világ profétikus ábrázolására.¹⁰⁷

Szoros összefüggésben más fogalmakkal, mint a mese, költészet, mágia, fantázia, megjelennek olyan kifejezések, mint ’romantizálás’ és a ’jövő látnok’, a *Töredékek* egyes részeiben, ahol Novalis az esztétikai nézeteit fejt ki. A legfontosabb ezek közül a romantizálásról szóló szakasz a *Blütenstaub*-ban található.

Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. Romantisieren bedeutet eine qualitative Potenzierung [...] das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst identifiziert [...] und umgekehrt wird die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische durch die Verknüpfung logarithmisiert.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Uo. 456.

¹⁰⁶ Uo. 488.

¹⁰⁷ „gebildetes Chaos”, „vollkommene Gegenwart”

¹⁰⁸ Novalis-Schriften. 384. (37.)

Ami itt egyértelműnek tűnik: a romantizálás Novalis számára nem az adott világ megszépítését jelent. Sokkal inkább módszer a legfontosabb cél érdekében, ami nem más, mint az eredet felkutatása. A 'Potenzierung' ennek az eljárásnak egy része: kiindulópontja a valóság ('das niedere Selbst'), amely önmagán keresztül erősödik és emelkedik fel ('mit einem besseren Selbst identifiziert'); ez tehát a valóságosnak csupán egy minőségi átváltozása. A szöveg középső része nem egy megszépített mesevilágot fejez ki, hanem ennek az eljárásnak az egyéb lehetőségeit tárja fel. Mindent az eredetileg jobb létező értelmében látunk és a még ismeretlent – az egykor ismertet – is lehetséges megismerni. A költészet nyelve tehát fontos szerepet kap: nem látszólagos realitást kell kifejeznie, hanem a mögötte megbúvó titkot kell a felszínre hoznia; az ábrázolás fő tárgya a realitás, vagyis a magasrendűt az alacsonyabbra kell visszavetíteni.¹⁰⁹

Így lehetőségünk van egy másik mondat megértésére: „Der Dichter betet den Zufall an”. A valós ezt a módszert, mint véletlent jeleníti meg, amely a csodásnak egy átváltozása, vagyis maga a valós egyenlő a csodással.¹¹⁰ A tulajdonképpeni értelmét csak az állandó megmagyarázhatatlanság állapotában nem veszíti el: „Das Wunderbare, das einzige Phänomen ist das eigene Dasein, das größte Geheimnis ist der Mensch sich selbst.”¹¹¹

Novalis mint romantikus az egész létezést izgalmas regénynek tekinti, mint Isten nagy művét, amelyben minden előfordulhat. „Alles ist ein Märchen.” Az ember titkát szeretné megérteni, ezt jelenti a híres mondat is a *Heinrich von Ofterdingen* -ből: „Wo gehen wir denn hin? – Immer nach Hause.”¹¹²

A *Töredékekben* más helyeken is szól Novalis a romantizálás módszeréről, így pl. az „Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments [...] das ist das Wesen des Romantisierens.”¹¹³ Az egyéni, a véletlenszerűen valós tehát csak az egyetlen neki megfelelő műfajban érvényesülhet, és ez a mese. Arra a kérdésre is válaszol, hogyan lesz az egyéniből abszolút: ha az ember érti a világ közlését, akkor mindent ért. Novalis számára ugyanis minden közlés, „Offenbarung des Geistes”.¹¹⁴

¹⁰⁹ Pikulik.220.

¹¹⁰ Dick, Manfred: *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*. Bonn: Bouvier Verlag, 1967. 404.

¹¹¹ Novalis-Schriften. 313. Tiecknél is fellelhető a gondolat: „...das seltsamste Rätsel, der Mensch...” In: *Aufbruch in den Cevennen*. Hamburg: Rowohlt.1987. 94.

¹¹² Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. 198. (később: Ofterdingen

¹¹³Novalis- Schriften. 380.

¹¹⁴ Uo. 191.

Ki képes azonban a szellem minden megnyilvánulását érteni és egyáltalán észrevenni? Természetesen a költő, aki a világot egy gyermek szemével látja. A jobb látás gondolata a *Töredékekben* gyakran a gyermeki szemlélettel összefüggésben bukkan föl. A gyermek az egyetlen lény, aki a világot még csodaként éli meg, meseként, ő tehát még érti annak eredeti lényegét.¹¹⁵ A világ, mint mese, nem tesz fel kérdéseket a származással kapcsolatban, a gyermeknek minden magától értetődő, mint a népmese hőséne. Novalis nagyra értékeli ezt a gyermeki tulajdonságot és megállapítja: „Der gebildete irdische Mensch ist dem Kind so ähnlich.”¹¹⁶

Ha ez a képzett ember még költő is, akkor természetesen rendelkezik a képességgel, hogy mindent átlát. Amint kellő ismerettel bír, megtalálja az önmagához vezető utat is, vagyis a harmóniát isten és természet között. Minden emberben létezik a szeretet lehetősége, amelynek segítségével istenhez hasonlók lehetünk, és a gyermek nem más, mint „eine sichtbar gewordene Liebe.”¹¹⁷

Egy hosszabb szövegben, ahol Novalis a valódi mese és a természetes állapot összefüggéseit világítja meg, a következőket közli: „Märchen sind die Bekenntnisse eines wahrhaften Kindes. Ein echter Märchendichter ist Seher der Zukunft.”¹¹⁸ Ezzel ismét visszatértünk a romantika alapgondolatához: a költő legrégebbi feladata, hogy gyógyító ('transzendentaler Arzt') legyen, aki a célok célját éri el, vagyis az ember felülemelkedését önmagán. Heinrich von Ofterdingen is a jövő látnoka, amikor a hegy mélyében a csodálatos könyvben önmagát pillantja meg számára még ismeretlen emberek oldalán.¹¹⁹ Ennek a könyvnek nincs vége, ami újra a teljesség lehetetlenségére utal. Ugyanis semmi sem fejezhető be, avagy a másik lehetőség: a költészet nem öncél, hanem az aktivizálás eszköze. Heinrich elősegíti a világ újratemtését, vagyis feltölti varázslattal, miközben a varázsát visszanyert világ az ő költővé érését támogatja.¹²⁰

Novalis arra a kérdésre, hogy mi is a mese, így válaszol: „Kanon der Poesie.” 'Kanon', vagyis szabályok gyűjteménye, pontosabban szólva törvényszerűségek gyűjteménye, amelyek az igazi költészetet meghatározzák és egyben az alkotás szabadságát lehetővé teszik. Álom és mese között párhuzamot vont, amely a romantikus 'Universalpoesie' jellegét meghatározta. Elméletei meggyőzőek, mert harmonizálnak a meséivel. Ez az *Ofterdingen*-regényben

¹¹⁵ Dick ír erről részletesebben: 413.

¹¹⁶ Novalis-.Schriften. 380.

¹¹⁷ Uo.

¹¹⁸ Novalis-Schriften. 450.

¹¹⁹ Ofterdingen. 380.

¹²⁰ Pikulik. 223. Itt Eliade könyvére is hivatkozik a szerző, abban pedig *A szent és a profán* fejezetre.

található Klingsohr-mese elemzésével bizonyítható be, amelyben Novalis nemcsak a saját, de Friedrich Schlegel eszméit is megvalósította.

3.4. A Klingsohr-mese

„Das Märchen – vollkommene Gegenwart.“ (Novalis)¹²¹

A mesében látható figurák mindegyike valamilyen eszmét vagy fogalmat testesít meg. Némelyeknek beszélő nevük van, ezekben az esetekben nem oly nehéz megfejteni szerepüket. Így például Fabel, Sophie, Eros, Freya egyértelműen mutatják önmagukat. De a Schreiber figuráját érteni nem ennyire egyszerű feladat: nem csupán egy hétköznapi, írással foglalkozó emberről van szó, hanem egyéb tartalmi révén, mint például az érzéketlensége, lehet következtetni funkciójára. A szakirodalom hivatkozik Novalis jegyzeteire, amelyekből kiderül, hogy ezek az egy háztartásban élő figurák az emberi kedélyt, annak különböző erőit és funkcióit ábrázolják. (Mutter a szív, Vater az értelem, Ginnistan a fantázia, Eros a szeretet, Fabel a költészet Sophie a magasabb rendű bölcsesség, a Schreiber az ész korlátozott ereje.)¹²² Ha ezekkel az ismeretekkel az olvasó nem rendelkezik, Ginnistan szerepét érti a legkevésbé. De kapcsolatai révén, valamint a mesében megtett útja miatt, a mese végén betöltött szerepe következtében valóban a fantázia megtestesítőjeként foghatjuk föl, figyelmes olvasás után. Ezt erősíti az a mesében közölt tény is, hogy ő Fabel anyja, tehát kapcsolata az értelemmel és a költészettel szoros, mint Goethe meséjében, ahol a lidércfények a realitás segítségével az ész lámpásának fényénél segítenek létrehozni a mesét. A cselekményt egy régi mesei motívum viszi előre: egy megváltás-meséről van szó.¹²³ A régi, jéggé fagyott ősi világnak – a káosznak - fel kell ébrednie hosszú álmából. Itt azonban a mesehős számára nem elegendők a hagyományos megváltó eszközök, mint pl. a csók, vagy egy gyűrű, vagy a virágból szőtt ingek, hanem modern, tudományos eszközök is a rendelkezésére állnak. Itt valósítja meg Novalis a schlegeli elképzeléseket az új mitológiáról.

Schlegel ebben az írásában – *Die Neue Mythologie* - a herderi eszméket fejlesztette tovább. Herder fedezi föl igazából a népi költészetet a maga teljességében, mivel ez megfelel a nemzeti és eredeti irodalomról alkotott elképzeléseinek. Megfogalmazza kívánságait a

¹²¹ Novalis-Schriften. 411.

¹²² Pikulik. 232.

¹²³ Több Grimm-mese cselekménye is erre a motívumra épül, nem csupán a *Csipkerózsika*, hanem *A hat hattyú*, *A hét holló* többek között. Ezekben a hatalmas szeretet segít legyőzni a súlyos nehézségeket, amelyeket a mesehősnek azért kell leküzdenie, hogy végül az elvarázsoltakat felszabadítsa az átkos befolyás alól.

gyökerek, hagyományok ismeretével kapcsolatban, vagyis szüksége van minden népnek mitológiára, amely a nemzeti identitás tudatát erősíti és megőrzi. Nem a régi mitológiák utánzását követeli, ezeket elveti, hanem a saját gyökerek megőrzését és megfiatalítását.¹²⁴ Így léphet a költő a jövőhöz vezető útra, és ezt az utat választja Novalis, miközben a schlegeli eszméket valósítja meg. Ezért szükséges Herder és Schlegel gondolatai között a hasonlóságot röviden vázolni.

„Wir haben keine Mythologie!”¹²⁵, jelenti ki Schlegel, és megállapítja azt is, hogy az újabb idők költőinek feladata volna új mitológiát teremteni. Ezt a szellem mélységeiből kell előteremteni, ahol káosz uralkodik, és amelyben egy új világ lehetősége rejtőzik, csak a szeretet érintésére vár. A mitológiának a természet művének kell lennie, ez a gondolat Herdertől származik: a költészet legyen eredeti és ősi. Schlegel tovább megy: leírja részletesen, hogy mit kell az új mitológiának tartalmaznia. A Spinozától származó panteizmust kell tovább vinnie, és eközben az idealizmus legyen a vezérelv, ám emellett még valami egészen újat is kíván Schlegel: a természettudományok egy új mitológia létrehozásában nélkülözhetetlenek. Különösen előnyben részesíti a fizikát, és így első alkalommal kerül a természettudomány, mint teremtő erő, a művészi alkotás meghatározói közé.

Novalisnál azonban valami másról is szó van.¹²⁶ Novalis alapos tanulmányokat folytatott a matematika, fizika, kémia és az ásványok területén, és ezekkel foglalkozott a *Töredékekben* is. Több romantikus költő mutatott hasonló érdeklődést, de Novalis helyzete más volt: ő a romantizálás módszerét tartja a legfontosabb eszköznek az irodalmi ábrázolásban, és az eljárás természetesen érvényes a természettudományokra is. A megváltás-mesékkel szemben létezik az ő meséjében egy másik különbség is: nem csupán egyes figurák és az általuk képviselt erők szabadulnak fel, hanem az ’ősidő’ is, „das mythische goldene Zeitalter des Menschen.”¹²⁷, ahol káosz uralkodik, és amelyből a jövő létrejön, ahogy ezt Schlegel és Novalis is leírta. A feltámasztást Fabel hajtja végre, ez tehát nem más, mint a költőileg realizált romantikus történelem-utópia.¹²⁸ Az ébresztésekben az elektromosság is

¹²⁴ Herder, Johann Gottfried: *Über neuere Literatur*. In: Herders Werke in fünf Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1969. Bd.2. 7-78.

¹²⁵ Schlegel, Friedrich: *Rede über die Mythologie*. In: *Über die Poesie*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1985. 159-166.

¹²⁶ Wetzels, Walter: *Klingsohrs Märchen als science fiction*. Monatshefte, Vol, 65, no. 2, 1973. 168- 175. (később: Wetzels)

¹²⁷ Uo.168.

¹²⁸ Uo.169.

szerepet játszik. Elsőként Atlas ébred hosszú álmából, azután Eros apja, aki az új emberfaj ősapja is egyben, és végül Freya, aki a szerelemmel, Erosszal egyesül.

Az elektromosság, illetve a különböző fémek és a folyadék – az anya vére – jelenléte a mesében összekapcsolódik más, keresztény eredetű szertartásokkal, mint pl. az anya újjáélesztése a hamvaiból készített ital elfogyasztása révén. Ugyanakkor az alkímia egyes elemei is megtalálhatók, ilyen a turmalin, ami a bölcsek köveként ismert.¹²⁹

Freya megváltása hagyományos mesei motívum segítségével történik, és ezzel a beteljesedés tökéletes lesz. Eros csókja ébreszti őt fel. Így éled újjá az ősi idő, vagyis az ember aranykora megérkezik. Ez a jövő Novalis elképzelése szerint, ahol a múlt a jelennel egyesül, béke és szabadság uralkodik szeretetben, harmonikus viszonyban a bölcsességgel, a fantáziával és a költészettel, de az egyoldalúan rideg észnek itt nincs helye.

A szerkezetet tekintve Novalis meséje jobban hasonlít egy népmesére – egy hősnő mindent megtesz a körülmények jobbítása érdekében, és ehhez segítséget is kap - de a közlését tekintve inkább látható párhuzam Goethe *Das Märchen*-jével. A cél mindkét mesében egy archaikus, ősi világnak a megmentése vagy feltámasztása, amely egyébként a mesei műfaj világa. Mindkét mese egy korszak elméleteit valósítja meg: Goethéé inkább a herderi eszméket, amelynek folytatása Schlegel új mitológiáról alkotott elképzelései között fellelhető, és amely azután Novalis meséjében meggyőző képek révén alakot öltenek. A képszerűség különbségei is fontosak: Goethénél allegorikus meséről beszélhetünk, míg Novalisnál egyfajta keveredés látható. Mivel nagy különbséget nem lát a kettő között, szimbolikus és allegorikus keveredik; ez összefügg azzal a szándékkal, hogy rejtvényekben szükséges beszélni.¹³⁰ A végállapot nála is harmonikus, de nem feszültségmentes, a pólusok megmaradnak. A világok megfejtése ugyanis nem azonos a legmélyebb igazságok tökéletes megismerésével.

Goethe meséje műfaji kérdéseket is felvet, és Novalis meséjét olvasva is világos elöttünk, hogy a műfaji ismerveket szem előtt tartja a szerző: a hagyományost a modernnel ötvözi, de érdeklődése sokkal inkább a 'magasabb mese' felé irányul, mert ennek több köze van a mítoszhoz. Ez a fajta mese alkalmas arra, hogy a romantika alapvető gondolatait műalkotás formájában nemcsak érthetővé, de érzékelhetővé is tegye.

Ezzel magyarázatot kaptunk arra is, miért olyan fontos műfaj a mese a romantika korában. Nem minden meseköltő akarta ezt a novalisi magasabb formát követni, de a német

¹²⁹ Wetzels állítja erről: „...Er (derTurmalin) ist zugleich aber auch das Instrument der magischen Wiedervereinigung überhaupt und der spirituellen Wiedergeburt der Mutter in den anderen Figuren.“172.

¹³⁰ V.ö. Pikulik: 233.-237.

műmese történetében nagyon fontos helye van. Még Tieck sem követi barátját mindig ezen az úton, de nélküle az ő mesevilága sem lenne érthető. Mindkét mesét, mint példaképet említi Tieck a *Phantasmus* beszélgetéseiben, mégpedig egymás mellett, összehasonlítva a kettőt, és egyiket sem emelve a másik fölé.

Novalis válasza a kérdésre, hogy mi a mese – 'Kanon der Poesie' – nem áll távol egy mai megfogalmazástól sem, amely szerint a mese boldogságutópia, „die Fiktion gewährter Wunscherfüllung” és: „das große Thema des Märchens ist die Bewahrung des irdischen Lebens gegen alle Bedrohungen und Gefahren.”¹³¹

3.5. Ludwig Tieck mesekonceptiója

„Ich lebe und webe jetzt im Shakespeare...” (Tieck)¹³²

Tiecknek nem volt összefüggő poétikai elmélete, ám figyelemreméltóan sokat írt elméleti kérdésekről, és nem csupán levelekben vagy esszéikben, hanem meséiben, novelláiban és regényeiben, drámáiban is. A jénai kör aktív résztvevőjeként a schlegeli véleményt osztotta: az irodalom éppen alakulóban van. Ami azonban épp csak alakul, soha nem lehet befejezett, és így semmilyen műfaji definíció sem lehet végleges. A vizsgálódások egyik fontos kérdése így hangzik: miért marad egy bizonyos műfaj, a mese, alkotásainak középpontjában?

A kisebb prózai műveket meséknek nevezhetjük, ha a műfaj fő jellemzőit tartalmazzák. Így például azokat, amelyeket Tieck meseként vett fel a *Phantasmus* című kötetébe. A későbbi kisebb prózai műveket, a drezdaiakat, nevezhetjük novellának, mert ennek a műfajnak a jegyeit mutatják nagyobb részben, miközben egyfajta kapcsolódás a korábbiakhoz még jelen van. A novellák bizonyos értelemben folytatói a korábbi meséknek, ez a későbbi vizsgálat tárgya. Hogy ezt az összefüggést megértsük, szükségesnek tűnik Tieck novellaelméletét is megismerni. A késői művek között végül találunk olyanokat, amelyeket Tieck maga nevez mesenovellának, és ezzel, nézetem szerint, egy fajta hűségre és folyamatosságra utal, költői világának egy alapvető jellemvonására. Éppen ezért kell különbséget tenni a 'mese' használatának formái között:

¹³¹ Freund: Märchen.. 11.

¹³² *Dichter über ihre Dichtungen*. I-II. Bd. (hgg. von Uwe Schweikert) München, 1971. Bd. II. 116. (később: Dichter).

1. A mesei műfajt elméleti szinten tárgyalja: ez a jelenség előfordul tisztán elméleti írásokban és fikciók részeként, mint egy figurai beszélgetés témája.

2. A 'mese' szó, mint nyelvi eszköz, egy szókép része. Ez esetben is szerepet játszhatnak a meséről, mint műfajról alkotott nézetek.

3. A műfaji keret használata és tágítása fiktív elbeszélésekben.

Mindhárom eset arra utal, hogy a jelenséget a többféle megközelítés révén tematizálja több helyen.

Első alkalommal a *Phantasmus* keretet alkotó beszélgetéseiben olvashatók műfaji elképzelések. Az első fejezet tartalmazza a barátok társalgását a *Der blonde Eckbert* című mese előtt a természetről, a fantáziáról, a valóságról és a meséről.¹³³ Itt található a következő: „Mit Märchen [...] fängt das Leben an; in ihnen entwickelt sich das Gefühl der Kinder zuerst, und ihre Spiele und Puppen, ihre Lehrstunden und Spaziergänge werden vor ihrer Phantasie zu Märchen [...]“¹³⁴

Találkozunk ezen helyen ismerős, novalisi gondolattal is: a mese mint az élet kezdete és a mese mint műfaj, amelyet a gyerekek értenek a legjobban. Ez a tézis lehetne a kiindulópont a mesei műfaj jellemzésekor. Ezután egyéb kijelentésekkel is találkozunk: Anton, aki maga is ír meséket, a következőt mondja:

Es ist schwer, zu bestimmen, worin denn ein Märchen eigentlich bestehen und welchen Ton es halten soll. Wir wissen es auch nicht, was es ist, und können auch nur wenige Rechenschaft darüber geben, wie es entstanden sein mag. 135.

Sok év telt el e mondatok megszületése óta, de még ma sem mondhatjuk teljesen határozottan, hogy biztosan ismerjük a mese eredetét. Egyszerűen csak 'megtaláltuk', mondja Tieck, és mindenki a maga saját módján dolgozza fel, mindenki valami mást gondol róla, mindenki számára valami mást mond. Abban viszont mindenki egyetért, ha a mese hatását akarja megmagyarázni, nem átlagos érzései támadnak, „der wundersame Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Märchen nennen hören.“¹³⁶ Valamivel később megnevezi a már említett példaképeket ebben a műfajban, Goethét és Novalist. Goethe meséje, „wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt“¹³⁷, de van ellenvélemény is, mint mindig a kerettörténet beszédeiben: Goethe műve csak akkor tölti el az olvasót elégedettséggel, ha egy 'tartalom nélküli' mesét szeretne élvezni. Ez az ellenkező véleményen

¹³³ Schriften. Bd. 6. 98.

¹³⁴ Uo.

¹³⁵ Uo. 160.

¹³⁶ Uo.

¹³⁷ Uo. 107.

lévő szereplő ugyanis Novalis meséjét kedveli, mert minden emléket megmozgat, és nagy hatással van az olvasóra. Mindkét mesét fontosnak tartják a beszélgetők, mindegyiket más szempontból, és mindkettő egymás mellett áll a legnagyobb harmóniában, ami a két mese hagyományainak folytatását ígéri, egyéni vonásokkal gazdagítva.

A kertekről szóló beszélgetés révén értékes információkhoz jutunk, amelyek a sajátosságokra vonatkoznak, és ez a téma kiindulópontot képez a műfaji kérdésekhez. Léteznek ugyanis nagyon különböző kertek és parkok, egyiket sem lehet megismételni, és minden új formában egy másik egyénnek kell testet öltenie.¹³⁸ Nagyon kevés a fő meghatározó forma, nem lehet minden kertet eszerint egyesíteni, de a különbségek ellenére kertnek kell nevezni őket. Az előadást érdekes módon egy Shakespeare-drámával azonosítják: a park olyan szabálytalan és bizarr, mint Shakespeare, és egy szabályos kert mély és bizarr egyéni vonások nélkül egy Calderon-vígjátékhoz hasonlítható. Ebből a gondolatból logikusan következik egy művészetről és természetről való beszélgetés, ahol a legfontosabbat – a kettő egy és ugyanaz – szögezik le. Itt a természet rajongóit is kritizálják, akik mindenütt a természetet keresik, eközben lelkesedést és élvezetet akarnak találni, és nem kapják meg mindig. „In uns selbst muß die Harmonie schon sein, um sie außer uns zu finden.”¹³⁹ Arról van szó itt, hogy meg kell tanulnia az embernek a várakozást, ha igazi természet-élményt szeretne kapni; gyakrabban kellene választania a magányt és a csendet, hogy megérinthesse őt az igazi természet. Ennél a gondolatnál kapunk magyarázatot a Tieck-mesék egyéni vonásaira. Kevés ember éli át a félelmet és a csodás borzongást, amit az ember a valódi természeti élmény esetén érez:

[...]selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen [...]. Auf diese Weise entstehen nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern[...]. In diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst in unserem Innern zu lösen und frei zu machen.¹⁴⁰

A mesének tehát a félelmetest is tartalmaznia kell. Nem véletlenül kapott helyet ez a beszélgetés épp a *Der Blonde Eckbert* előtt, amelynek a felolvasása után néhány hölgy a társaságban felteszi a kérdést: miért kell mindennek ily szörnyűségesen végződnie? A magyarázatot megtaláljuk egyrészt a fenti idézetben, ami előkészítette a mesét (szörnyű üresség, rettenetes káosz a benső világunkban), másrészt az erre következő beszélgetésben.

¹³⁸ Uo. 110.

¹³⁹ Uo. 112.

¹⁴⁰ Uo

Manfred felhívja az ellenvéleményen lévőket, hogy nyissák ki a szemüket, hisz a valóság még a mesénél is sokkal ijesztőbb. Újra felmerül a gondolat a valóságos szörnyűség és a fikció szörnyűsége között, mint Goethe novellájában. A mesének az is a feladata, és ez új hang az előző, korabeli mesekonceptiókhoz képest, hogy a rettenetet a költészet segítségével enyhítse. Ez nem jelent megszépítést, vagy elkendőzést, vagy a valóság elől való menekülést, mint ahogy a romantizálás fogalma sem ezt jelenti. A költői szempontból szörnyű látvány megnyugtathatja az olvasót, és ez egyben a szörnyű megváltoztatásába vetett remény is. A valóságban ugyanis elveszíti az ember gyakran a reményt, mivel a félelmetest közvetlen módon éli át. Világossá válik már itt a *Phantasmus*-beszélgetésekben, hogy Tieck új művészi ábrázolási módot keres és talál. Ez az eljárás más minőséget kölcsönöz a költészetnek. A népmesékben is vannak félelmetes alakok és események, de ezeket mindig legyőzik, ellentétben a műmesével, ahol ezeket az elemeket nem lehet mindig legyőzni. A műmese, úgy tűnik ezek szerint, közelebb áll a valósághoz, de sokkal inkább csak másfajta ábrázolási módról van szó: a valóság ugyanis a népmesében is szerepet játszik. Tieck szeretné a népmese reményét a műmesékben tovább életben tartani, de nem képes arra, hogy láthatatlanná tegye a félelmetes dolgokat. Ebben a gondolatban mélyebb rokonság tükröződik a népmese és a Tieck által alkotott mese között: a félelmet leküzdeni és a rémet a valódi alakjában felismerni – ez lenne a lényeg.

A keret beszélgetéseinek címe utal is valamiféle meseszerűsége: Phantasmus gyermek volt, aki Hypnos (az álom) fiaként átváltozásaival az emberek álmokképeit hozza létre, és életüket álommá változtatja.¹⁴¹ Ő tehát a korai romantika emblematikus figurája, az átélt pillanat jelképe. Álom és mese Novalis szerint is rokon fogalmak. Ha a mese Tieck felfogása szerint is az álommal párhuzamba állítható, márpedig erre utal a cím, akkor a szörnyűséges funkcióját is könnyebben értjük. Egészen közletről kell szemlélnünk a jelenséget, és ehhez hozzátartozik a rettenet bizonyos mértékű túlzása is, hogy ily módon megnyugtathassa magát az ember, és hogy a gonosz legyőzésének reményét ne veszítse el. Ennek a gondolatnak Tiecknél alapvető jelentősége van, ezt bizonyítja egy késői mesenovella, a *Das alte Buch oder die Reise ins Balue hinein*, amelyben Tieck a mese lényegét még egyszer megfogalmazza: „Das echte Märchen [...] erschließt mit seinem Kinderton, und dem Spielen mit dem Wunder einer Gegend unseres Gemüts, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht.”¹⁴²

¹⁴¹ Rath, Wolfgang: *Ludwig Tieck: Das vergessene Genie*. Studien zu seinem Erzählwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1996. 352. (később: Rath)

¹⁴² Schriften. Bd. 11.818.

Ebben a művében is az álom és a mese közösségéről ejt szót és így zárja a gondolatmenetet: „Alles dies [...], das Ursprüngliche der Legende sowohl wie unsers alltäglichen Lebens ist, wenn wir das Wort heilig und ernst nehmen, ein Märchen.“¹⁴³

Tehát a műfaj élethosszig tartó jelenlétének ez a magyarázata, ezért variálta sokféleképpen és ezért nem tagadta meg soha, és ez magyarázza azt is, miért találhatók meg a mese nyomai még késői novelláiban is. A mese ugyanis minden emberi dolog eredetének megértése. És ezzel Tieck számára művészi eszköz az ábrázolásban és a kifejezésben.

A szörnyűséges mellett a barátok a csodásról is beszélgetnek a *Phantasmus* keretét alkotó szövegeiben, amely a rendkívüli és a szörnyűvel szintén kapcsolatban áll. A csodás a mese alapvető műfaji meghatározója sokak szerint, és Tieck kisebb prózai műveiben domináns szerepet játszik, a nem meseszerűekben is. Elsőként az esszéíró Tieck véleményét ismerhetjük meg.

Shakespeare-s Behandlung des Wunderbaren: Az angol költő elsőként Lessinget hódította meg, aki ugyancsak másféle álláspontot képviselt, mint korának egyéb esztétikusai a felvilágosodás idején. Kifejezetten a racionalista vélemény ellenében állítja Shakespeare-t példaként kora elé. Az angol drámák csodás jelenségeit egyáltalán nem akarja elúzni a német színpadokról, mert úgy véli, a szellem fellépése a Hamletben teljesen természetes esemény. A néző így jobban tud azonosulni a tragédiával, amit hideg ésszel megközelítve semmiképpen sem tudna megérteni.¹⁴⁴ A Sturm und Drang, majd Goethe és Schiller szintén követői a nem éppen elterjedt, de Lessing óta hagyományosnak nevezhető Shakespeare-lelkesedésnek. Shakespeare-nek volt ugyanis egy tulajdonsága, amelyet Tieck már az első szakaszban kiemel:

Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakespeare die gewöhnlichen Regel des Dramas verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkt macht; denn eben darin besteht der Proberstein des echten Genies. Daß es für jede verwegene Fiktion, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmütigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Ästhetik mit allen Begriffen unsers aufgeklärten Jahrhunderts vergessen und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen.¹⁴⁵

Ebben a részletben feltűnik Tieck fő gondolata a művészetről: a fantázia fontosabb, mint egy korábbi korszak szabályai, azonban nem azonos a teljes szabálytalansággal. A

¹⁴³ Uo.

¹⁴⁴ Stahl, Karl-Heinz: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der Deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1975. 194 - 201. (később: Stahl)

¹⁴⁵ Tieck: *Shakespeare-s Behandlung des Wunderbaren*. In: *Werke*. Bd. 2. 373-465.

műalkotás feladata, az olvasót vagy nézőt elkápráztatni (Täuschung), amely itt azonos a csodás alkalmazásával; ez határozza meg ugyanis az ábrázolás milyenségét és a szerkezetet. Az előző, *Phantasmus*-béli beszélgetéshez kapcsolódva, hozzá kell tenni, hogy a csodás Shakespeare-nél a szörnyűségest erősíti, így éri el a szükséges, megrázó hatást.¹⁴⁶

Ahogy Tieck látja, kétféle csodás létezik Shakespeare-nél, a tragédiákban fellelhető és a komédiák csodása. Konkrét műveket is említ, *A vihart* és a *Szentivánéji álmot*. Mindkettőben hasonlóságot fedez fel: „[...] der *Sturm* (sei) eine schönere und mehr vollendete Wiederholung des *Sommernachtstraums*.”¹⁴⁷ Ez a kijelentés jelen dolgozat vizsgálódásai szempontjából is fontos, hisz szeretne rámutatni a Tieck-művek korábbi jellemzőinek egyfajta beteljesedésére és ismétlésére a késői művekben. Vagyis ez az esszé Shakespeare-ről az első önelemzések egyike az életműben.¹⁴⁸

Shakespeare tehát több szempontból is példakép Tieck számára. Csodálja azt a képességét, ahogy a komikust a szörnyűséggel vegyíteni tudja, ugyanakkor hangsúlyozza a már említett (*Phantasmus*!) rettenetesnek azt a sajátosságát, hogy a segítségével közelebb kerülünk a valósághoz: „Das Reich der Nacht ist hier von einem sanften Mondschein erhellt: wir treten dreist zu den freundlichen und ernsten Gestalten hinzu, die uns ebenso wenig schrecklich als schädlich sind.”¹⁴⁹ Ez a 'szelíd holdfény' valóban nem ijesztő, mint ahogy a feltűnően hasonló hangulatú romantikus festmények – C. D. Friedrich – holdfénye sem. Sokkal inkább sugározzák a természet iráni mélységes csodálatot és bűvöletet. Sok romantikus viszonya az ijesztő jelenségekhez valószínűleg a Shakespeare iráni tisztelettel magyarázható.

Tieck leírása a kétféle csodásról azzal a kérdéssel kezdődik, hogy hogyan készíti elő Shakespeare a nézőt a csoda befogadására. Ezt három lépésben teszi meg: először a komédiák csodás világának ábrázolását elemzi, azután a tragédiák csodás elemeit és végül a harmadik lehetőséget, amikor a költő a csodást valamilyen természetes jelenséggel magyarázni tudja. Az elsővel azonosul a legjobban, ezt elemzi a legalaposabban, mert ez a mese csodája. A tárgyhoz kapcsolódva ugyan, de kis kitérőt tesz az epikus és a drámai költő feladatainak¹⁵⁰

¹⁴⁶ Stahl. 211.-213.

¹⁴⁷ Werke. 373.

¹⁴⁸ Vö. Stahl: A szerző elismeri, hogy ez az esszé felfogható önábrázolásként („als Selbstdarstellung des Poeten.”) Erről tesz említést Manfred Frank is: „Diese Abhandlung ist die glänzendste Selbstanalyse, die wir von Tieck besitzen; in zahlreichen seiner Dichtungen lassen sich ihre Grundzüge wieder aufweisen.“ Frank: Ästhetik. 386.

¹⁴⁹ Werke. 376.

¹⁵⁰ Már a fiatal Tieck is foglalkozott ezzel: „Im Schauspiel sehe ich alle Begebenheiten und Vorfälle selbst, nichts trennt mich von den handelnden Personen [...] hat (der dramatische Dichter) alles für die unmittelbare Rührung des Zuschauers berechnet, [...] der erzählende Dichter oft bei Nebensachen verweilt, die nicht so innige

elemzése kapcsán. Az epikusnak könnyebb, az olvasó ugyanis mindent az ő szemén keresztül lát, az ember elhiszi neki, ha csak egy kis művészettel is próbál valószínűvé tenni némi csodát. A néző viszont a színházban a saját szemével lát mindent. Tieck ezzel a műfajok különbségeire az elbeszélési módok különbözőségei révén utal.

A csodás tehát lehet a narratív lehetőségek újszerű eszköze, és ugyanakkor meghatározhatja a műfajt is.¹⁵¹ Ez is lényeges megállapítás a későbbi elemzéseket figyelembe véve, hisz Tiecknél is találunk a csodás narratív funkcióban történő felhasználására nem is egy példát, és természetesen epikai művekben főként.

Hogy itt valóban a mesei csodáról van szó, azt ennek a fejezetnek egy másik szakasza is bizonyítja: hosszasan írja le az álmotévékenységet mint a csodás ezen fajtájának előkészítését. *A vihar* és a *Szentivánéji álmom* ebből a szempontból vidám álmokhoz hasonlóak. Shakespeare valószínűleg megfigyelte önmagát álmai közben: (Er) „wandte die hier gemachten Erfahrungen auf seine Gedichte an. Der Psychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen sehr erweitern, wenn sie dem Gange der Träume nachforschen.”¹⁵²

Ezen a területen is párhuzamokat állíthatunk fel, egyrészt Novalis gondolataival, másrészt más mesekutatásokkal.¹⁵³ De Tieck számos művében is előfordul, hogy álmok segítenek a hősnek valami fontosat megérteni. A romantika erős érdeklődést mutat az álmok világa iránt, amelynek jelentése és nyelve különösen fontosnak tűnt számukra.¹⁵⁴ Az álomban: „[...] scheint die Seele eine ganz andere Sprache sprechen als gewöhnlich.”¹⁵⁵ Az egészen más nyelv, tehát egy lehetséges jobb nyelvi kifejezés létezése egész életében foglalkoztatta Tiecket.¹⁵⁶ Sok évvel Freud előtt nagyon komolyan vette az álmok belső világát; pontosan

Teilnahme fordern.“ In: *Ein ungedruckter Aufsatz Ludwig Tiecks zur Beziehung von Literatur und bildender Kunst*. Von Hölter, Achim: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Berlin, (ZDP). 1985. 104:4, 506-520.

¹⁵¹ Frank: *Ästhetik*. 381. Tieck Shakespeare-tanulmányát is vizsgálja művében a szerző és megállapítja, hogy a csodás: „kein semantisches Merkmal seiner Texte“, „Das Wunderbare wird präpariert durch Stützpunkte des poetischen Sprechens.“ „Kurz: die Täuschung des Wunderbaren entsteht dadurch, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers ständig zerstreut wird.“

¹⁵² Werke. 378.

¹⁵³ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Hohengehren: Baltmannsweiler, 2001. 229-30. Itt a mese és az álmok közötti kapcsolatot nehéz kérdésnek nevezi a szerző. Mindkettő ismeri ugyanis a reális és az irreális folyamatok közötti, gondolkodás nélküli (unbedenklich) összemosást

¹⁵⁴ Schubert, G.H.: *Die Sprache des Traumes*. In: Romantik. Hgg. von Otto f. Best und Hans Jürgen Schmitt. Band 8. Stuttgart: Phil. Reclam, 1974.

¹⁵⁵ Werke. 378.

¹⁵⁶ A Tieck-kutatásban rábukkanhatunk erről szóló tanulmányokra, mint pl.: Shuichi, Ito: *Eine eigene Sprache?* Zeitschrift-für-Deutsche-Philologie, Berlin, Germany (ZDP) 1991, 110:4, 530-550.: „Im Traum tritt man aus dem raum-zeitlich bedingten Ich heraus und bedient sich einer eigenen Sprache.“ 545.

tudta, hogy ezek a képek a lelki élet megértése szempontjából alapvető jelentőséggel bírnak.¹⁵⁷ Ez iránti érdeklődése is a Shakespeare-tiszteletben gyökerezik.

Mint az álomban, úgy találkozunk Shakespeare drámáiban is a fantáziák világával, úgy, hogy elveszítjük a valósággal kapcsolatos emlékeinket, és így történhet meg, hogy a csoda hirtelen megszokottnak és természetesnek tűnik.¹⁵⁸ Ezt nevezi Tieck – és előtte már Lessing is – ’Täuschung’-nak.

Ezután az eseményre irányítja a figyelmet, amelynek segítségével a néző a csodás közelébe kerülhet; egy karakterre mutat rá *A viharban*, amelyen keresztül Shakespeare a csodás és a valós világot összeköti. Tieck véleménye szerint nem elég egy nemes jellemet csupán csodálni, szeretni is kell, ezért teremt a költő a fennkölt jellemek mellé gyakran szeretetreméltó figurákat. Vizsgálja a komikus elem szerepét is a Shakespeare-drámákban, és ehhez a következtetéshez jut: „[...] das Lächerliche präpariert sehr oft das Grässliche”.¹⁵⁹

A csodás hatása oly módon erősödik, hogy Shakespeare bevezet olyan karaktereket, amelyek ellentmondani látszanak az ő csodás világának, mivel egészen szokványosak. Az átlagos vagy mindennapi együtt a csodással: tiecki gondolat és eszköz az elbeszéléseiben.

A második pontban Tieck vizsgálja a tragédiákban létező csodás elemet. Itt is előkészületeket látunk a természetfölötti lények megjelenése előtt, és ezt különösen fontosnak véli, mert a drámai költő nem engedheti meg magának a teljesen előkészület nélküli megjelenést, és az sem ritka, hogy ez rejtélyes is egyben. Ez újabb bizonyíték arra, hogy Tieck az ízléstelent és a gyerekest el tudja választani az igazi csodástól, nemcsak Shakespeare-nél, hanem saját műveiben is.

A harmadik pontban, amely alatt a megmagyarázható csodás elemet boncolgatja, olyan Shakespeare-figurákat említ, akik lelki állapotuk következtében látnak szellemeket. Így a természetfölötti jelenség megmagyarázható lesz, mivel ezeket az alakokat csak a szenvedő hősök és persze a nézők láthatják. Ezek a figurák nem rideg allegóriák, hanem úgy viselkednek, mintha egy szenvedő ember álomképei lennének. Ezzel Tieck egy újabb fajta csodás közelébe került, amelyet szokványosnak vagy mindennapinak is lehetne nevezni.

¹⁵⁷ Ezt hangsúlyozza Orosz Magdolna is az álmok mint virtuális képek vizsgálatakor, romantikus művekben. Az álomkép vezérmotívum az előrevetítés fázisában egyes eseménysoroknál a fiktív elbeszélésben. Orosz Magdolna: *„Az elbeszélés fonala”*. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat, 2003.197.

¹⁵⁸ Werke. 381.

¹⁵⁹Uo.391. M. Frank ebben az irónia-koncepció alvető vonásait véli felfedezni: „Zwei Gefühle, deren eines dem anderen geradezu entgegengesetzt sind, heften sich so rasch an denselben Gegenstand, dass die Urteilskraft verzweifelt, hier zur Klarheit zu kommen, am Ende dem Film der Kontraste sich willig überlässt.“ Frank: *Ästhetik*. 382.

A *Kritische Schriften* előszavában is található egy gondolatsor Shakespeare mágikus alakjairól, miközben a hangsúlyt ezúttal másra, számára fontos jelenségre helyezi:

Diese Betrachtungsweise mag nicht ganz überflüssig sein, wenn man sieht, wie so manche ungeschickte Hand in plumper Weise alles versäumt hat, was erträumte Gestalten Wahrheit und Wirklichkeit geben kann.¹⁶⁰

Végezetül megjegyzendő, hogy a kutatás Tieck tanulmánya és Novalis poétikai nézetei között párhuzamokat fedez fel. Peter Wesollek a csodás elemnek ezt a leírását a romantizálás gondolatával tartja rokonnak.¹⁶¹ Az eljárás, ahogy a valóságot a csodás látszata segítségével távolabbról szemlélhetjük, úgy, hogy más csodás elemek bevezetése révén az olvasó ismét a valós közelébe jut, rokonítható a romantizálás módszerével. Távolság és közelség egyébként Tieck műveinek fontos, dialektikus ellentétpárja, ahogy ezt egy beszélgetésben a *Phantasmus* bevezetőjeként olvashatjuk: a téma az, hogy az embertől függ egyedül, megismerheti-e az örök vágyat és az ifjúságot: „(Sie spiegeln) in unendlich wechselnden Gestalten das Bild der immer vergänglichlichen Liebe, das Nahe im Fernen, die himmlische Ferne im Allernächsten.”¹⁶²

Közelség és távolság olyan egymást kiegészítő viszonyban jelennek meg itt, és semmi esetre sem egymás ellentétéként, mint a köznapi és a csodás Tieck novella elméletében.

Nem csupán az esszében leírtak emlékeztetnek a romantizálás módszerére, hanem szintén, a *Phantasmus*ból korábban idézett szörnyűséges ábrázolásával kapcsolatos elképzelés, illetve ennek enyhítése a költészet segítségével.¹⁶³

¹⁶⁰ Dichter. 118.

¹⁶¹ Wesollek, Peter: *Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern*. Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1984. (később: Wesollek)

¹⁶² Schriften. Bd. 6. 33.

¹⁶³ V.ö. 41. o. {itt}

3.6. Tieck novellaelmélete

Tieck novellaelméletének nagyobb figyelmet szentelnek a kutatók és a novellaírók, és ő maga is fontosabbnak tartotta ezt a műfajt, mint például Novalis. Ebben a műfajban is szeretné megőrizni a csodás elemet, vagyis közelíti a két műfajt egymáshoz. Esztétikailag indokolatlan keveredésről nem beszélhetünk, hisz világos az ok, amiért ezt teszi, és ezt a novelláról írt esszéjéből megtudhatjuk.

Példaképként említ a műfaj képviselői közül néhányat, Boccacciot, Cervantest és Goethét, majd a novella egyik ismertetőjegyét, amely annak középpontját képezi, elemzi alaposabban. Ez az esemény ('Begebenheit' Goethénél, Tiecknél: 'Vorfall'):

Eine Begebenheit sollte anders vorgetragen werden als eine Erzählung; diese sich von Geschichte unterscheiden, und die Novelle nach jenen Mustern sich dadurch aus allen anderen Aufgaben hervorheben, dass sie einen großen oder kleinern Vorfall ins hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist.¹⁶⁴

Ami tehát a novellát minden más elbeszélő műfajtól megkülönbözteti, az egy bizonyos fordulópont, ahol az esemény a csodás színezetét ölti magára, amely azonban hétköznapi is lehetne. Egy ponton hasonlít ez a felfogás a Goethéjére: egy nem szokványos eseménynek kell a novella középpontjában állnia, amely csodálatunkat hívja elő, mondja Goethe.¹⁶⁵ Tiecknél fontosabb ugyan a csodálat helyett maga a csoda, de hogy vajon az igazi novella mindig rendelkezzen-e ilyen fordulóponttal, az nem egészen világos; Tiecknél nem gyakran található meg ez a pont. Feltűnően új azonban, hogy egy mesei elemet (csodás), még ha a hétköznapisághoz közelítve is, szeretne megtartani. Úgy tűnik, mindegy számára, hogy létezik-e a fordulópont, a fő dolog a csoda, amellyel az ember minden nap találkozhat: „So erfahren wir es im Leben selbst.”¹⁶⁶ Ez az, amit Shakespeare-nél is nagyra értékelt.

A novella tehát olyan műfaj, amely sok mindent lehetővé tesz: lehet bizarr és öntörvényű, komikus, elmerülhet a részletekben. Csak ezekkel együtt képes az élet kettészakadását ('Zwiespalt') ábrázolni, amely a középkor óta foglalkoztatja az irodalmi ábrázolást. Ennél a gondolatnál említ görög példákat, Oresztészt, aki a sors sötét hatalmai miatt kénytelen az élet kettéosztottságát megismerni. Tieck a regénnyel is párhuzamba állítja a novellát: miközben a tragédia nagy érzelmek segítségével, a részvét, a szenvedély és a

¹⁶⁴ Werke: Zum Begriff der Novelle. 462.

¹⁶⁵ V.ö. jelen dolgozat: 25.

¹⁶⁶ Werke. 463.

lelkesedés olümposzi magaslataira emeli az olvasót, a regény a lélek labirintusába vezet minket. A novella képes a következőkre:

[...] die Widersprüche des Lebens lösen, die Launen des Schicksals erklären, den Wahnsinn der Leidenschaft verspotten und manche Rätsel des Herzens, der Menschlichkeit in ihre künstlichen Gewebe hineinbilden, dass der lichter gewordene Blick auch hier im Lachen oder in Wehmut das Menschliche und im Verwerflichen eine höhere ausgleichende Wahrheit erkennt. 167

Ezek a tulajdonságok sokkal fontosabbak, mint a fordulópont, mint ahogy az az állítás is, hogy ez a műfaj éppen ezért engedhet meg magának különös dolgokat, és ezért feledkezhet meg a szabályokról. Az ábrázolásban az a feladata, hogy megmutassa a jelenségeket, amelyek a megszokott erkölccsel nincsenek harmonikus viszonyban, ahogy ezt Boccaccio is tette. Végül megtudjuk azt is, miért tartotta Tieck szükségesnek ezt az elméletet rögzíteni: új műveinek némelyikét ugyanis, korábbi műveivel ellentétben, ő maga novellának nevezi.

Tieck novellaelmélete a kutatók számára is meglehetősen gyakori alkalmat jelent a rá való hivatkozáshoz, ha a vita középpontjába műfaji és ábrázolási kérdések kerülnek.

Ralf Stamm Tieck novelláiban egyfajta törekvést lát egy új műfaj megteremtése érdekében, ahol az újonnan megfogalmazott csodás használata is döntően közreműködik.¹⁶⁸ Tanulmánya ráirányítja a figyelmet egy elfogadott nézetre - a biedermeier novella valóságábrázoló prózai forma - és Tiecknek a csodáshoz való hosszan tartó ragaszkodására.¹⁶⁹ Tieck számára a novella nem másodrangú műfaj, hanem sokkal inkább új kísérlet, a mesei műfaj árnyalatainak észrevételére, miközben a csodás hagyományai valóságábrázoló eszközként továbbra is a rendelkezésére állnak. Stamm úgy véli, hogy a hétköznapi csodás nem a semmiből jön, vagyis a romantika 1829 körül még nem ért véget.¹⁷⁰

Több tudós állítja, hogy a novellaelmélet nem fontos. Nem érdemes mindig fordulópontokat keresgélni, és nem is lehet ezeket minden műben fellelni.¹⁷¹ Feltételezhető azonban, Tieck több, a korai és a késői periódusból származó szövegének elemzése alapján, a fordulópont elmélete azt a célt szolgálja, hogy a csodás, mint a mese egyetlen lehetséges eleme, a valósághoz való viszonyának kifejezésében a novella műfaján keresztül új perspektívákat kapjon.

¹⁶⁷ Uo. 465.

¹⁶⁸ Stamm, Ralf: *Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1973. 45.

¹⁶⁹ Uo.

¹⁷⁰ Uo. 39.

¹⁷¹ Wiese, Benno von: *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1982. 90.

Christoph Brecht a nyelvi reflexió szemszögéből nézve elemzi a novellaelméletet.¹⁷² Nézete szerint Tieck elméletében elsősorban a novellai figurák problematikájáról van szó, arról tudniillik, hogyan találjanak egy nyelvet ahhoz, hogy a kimondhatatlant is ki tudják fejezni. Tieck voltaképpen útmutatót nyújt az olvasónak, hogy hogyan értse meg jobban a kérdést. Az elmélet ennek értelmében az irodalmi ábrázoló beszéd lehetőségeiről szól. Brecht csupán Tieck novelláit vizsgálja, de az elméletben a csodás úgy kerül szóba, mint fordulópont, így tehát elkerülhetetlen számára is ennek a jelenségnek az okát megkeresni. Brecht Tieck kijelentésére hivatkozik, amely szerint az alapfeltételek a csodásban is érvényesülnek.¹⁷³ A továbbiakban úgy értékeli Tieck novelláit, mint átmenetet a szórakoztató prózától a valódiba, és ennek a törekvésnek szüksége van régebbi tradíciókhoz való kötődésre, olyanokra, mint a nagyra becsült mese.¹⁷⁴ Így azt is meg lehet érteni, miért fordul elő a nem mesei csoda a novellákban a mesei csoda funkciójában. Tieck a mindennapokban keresi a csodát, mivel a távoliról való beszéd csak egy módja a közeliire való reflektálásnak, de nem azonos annak tagadásával.¹⁷⁵ A *Phantasusban* is találkoztunk a közel és távol kettős motívumával: csak az utazás motívuma értékes, mert ebben a távolit úgy ismerjük meg, hogy közben az ember a közelit is jobban megérti. Az idegenben ugyanis az otthon válik újra vonzóvá, és így lesz a távol és a közel azonos.¹⁷⁶ Ez a folyamat megy végbe a látszólagos ellentétpár, a csodás és a köznapi esetében is.

Brecht is észlel egyfajta folyamatosságot Tieck műveiben, de ő ezt nem a csodás állandó jelenlétében érzékeli, hanem a csodás mindenkori funkciójában. Tieck szövegeiben ugyanis az irodalmilag kitalált hétköznap semmivel sem valóságosabb, mint egy kitalált csoda.¹⁷⁷ Mivel a csodás alatt a novellában nem igazi csoda értendő, ez nem kevesebb, mint a köznapiak egy sokoldalúan variálható narratív funkciója, amit csak az elbeszélés során lehet létrehozni.¹⁷⁸ Brecht arra is rámutat, hogy a Tieck szövegek recepciójára jellemző a folytonos kutatás fordulópontok után, és gyakran nem találhatóak ilyenek, mert ennek a teóriának nem ez a lényege. Szerinte ritkán reflektáltak magára az irodalmi műfajra ezeknek a szövegeknek az elemzésekor.¹⁷⁹

A fordulópont fogalomnál Brecht Tieck azon törekvését látja fontosnak, hogy a példaképeket nagyra becsüli, és hogy a novellát más elbeszélési formáktól elhatárolja.

¹⁷² V.ö. Brecht. 170-209.: Probleme der Darstellung.

¹⁷³ Uo. 172.

¹⁷⁴ Uo. 177.

¹⁷⁵ Uo. 180.

¹⁷⁶ Schriften. Bd. 6. 15.

¹⁷⁷ Brecht. 180.

¹⁷⁸ Uo. 182.

¹⁷⁹ Uo. 211.

Hosszabban idézi azt a szakaszt, ahol Tieck azt a módszert írja le, ahogy az eseményt feltűnővé teszi, és egy másikat, ahol a novellai elbeszélés számára nagyvonalúan engedélyez szinte mindent.¹⁸⁰ Brecht felhívja a figyelmet a teória elhanyagolt részeire: Tieck egyéni életet kíván a novellától, és ez ott nyer teret, ahol a csodás és a köznapi találkozása különböző esetek vitapontjává válik.¹⁸¹ Egy, a *Magelone* című drámájához írt szövegben Tieck maga is felveti ezt a kérdést: „Das Individuelle, das Eigne, Originale ist mir am Freunde, an jedem Menschen das interessanteste.”¹⁸² Nem csak az emberben találja érdekesnek az egyénit, hanem egy műfajban is, amelynek fő jellemzőit úgy őrzi meg, hogy egyéni vonásokkal ruházza fel.

Egy késői periódus novelláskötetének előszavában elhatárolja Tieck a novellát két másik epikai műfajtól, ami abban a témában, hogy vajon szükséges-e a műfaji besorolás, meggyőző erővel hat: „Da ich die Form der Novelle auch dazu geeignet halte, manches in konventioneller oder echter Sitte und Moral Hergebrachte überschreiten zu dürfen (wodurch sie auch vom Roman und dem Drama sich bestimmt unterscheidet)...”¹⁸³

Az új műfajban tehát alkalmas formát lát, amelyben a költő a mesével való rokonsága miatt nagyobb szabadsággal rendelkezik.

Még némely késői novellában is, mint *Der junge Tischlermeister* (1836) megfogalmazza újra a csodással kapcsolatos véleményét. A novella szereplői az elbeszélés végén beszélgetnek a művészet hatalmas erejéről, amely még a láthatatlant is segít megpillantani és megérteni, úgy, hogy filozófiai és költői szempontból is érzékelhetően ábrázolja.¹⁸⁴ Ezek után következik távoli zörejek leírása: kalapács és gyalu hangja, mindennapos jelenségek, és ezt hallván fejezi be az előző gondolatmenetet az egyik szereplő: „...so müssten dann auch einmal Dichter kommen, die uns zeigten, daß auch alles dies unter gewissen Bedingungen poetisch sein könnte.”¹⁸⁵ Ez után a csendes óhaj után következik a záró képsor, amelyben, kommentár nélkül, az egyszerű mindennapi életnek egy szép leírása olvasható, ami éppen körülveszi a szereplőket, és ami magáért beszél. Egy tökéletes bizonyíték, hogy az elhangzott kívánság megvalósítható. A bizonyos körülményeket („gewisse Bedingungen”) Tieck mindig megtalálja, de gyakran szól arról is, hogy mennyire képtelen az ember ezeket a pillanatokot észrevenni és élvezni.

A fordulópont elmélete tehát azt a célt szolgálja, hogy létrejöhessenek a különbözőségek, vagyis az egyéni sajátosságok láthatóvá legyenek, a figurák számára

¹⁸⁰ Uo. 183.

¹⁸¹ Uo.

¹⁸² Dichter. Bd. I. 263.

¹⁸³ Uo.

¹⁸⁴ Schriften. Bd. 11. 415.

¹⁸⁵ Uo.

kimondhatatlant megfogalmazza, vagy legalább is megkísérelje ezt. Ezen a ponton minden bizonytalanná válik, a mindennapi beszéd nem lesz már többé érthető, eljut az ember egy pontig, ahol a valóságos a csodásba tűnhet át: „Für Tieck [...] gibt es das richtige Sprechen weder im Alltag noch im Wunderbaren allein, sondern nur in der Grenzüberschreitung. Das wahre Wort ist darum immer im falschen aufzusuchen, denn dort hat es seinen Ort.“¹⁸⁶

Ehhez még hozzá kell fűzni, hogy a határ átlépése nem jelent homályos keveredést.

Végezetül megállapítható, hogy Tieck mindkét műfaji alkotóelemet – a mese csodáját és a novella fordulópontját – egymáshoz közelíteni igyekezett. Célja mindenek előtt nem az volt, hogy a műfaji határokat eltüntesse, hanem hogy mindkét műfajban valami újat hozzon létre. Az újításra azért van szüksége, mert költői világának elengedhetetlen része a csodás elem, nem szeretne erről teljesen lemondani. Ez jelenti számára a hétköznapi élet rendkívüliségét, amely ugyanakkor szinte hihetetlen és különös. Ez a mesei csodás lényegének a megőrzését jelenti, ami egyben a gyermeket is jelenti, és amely az élet valódi élvezetéhez tartozik – alapgondolat a tiecki világban.

Tieck elméletei gyakran segítenek a látszólagos ellentéteket feloldani. Így pl. a *Phantasusban* sok érdekes és átfogó gondolatot közöl irodalomról, művészetről, meséről, műfajokról, beszédéről és hallgatásról, csodáról és hétköznapról: „Es gibt eine Art, das gewöhnlichste Leben wie ein Märchen anzusehen, eben so kann man sich mit dem Wundervollsten, als wäre es das Alltäglichsche, vertraut machen“¹⁸⁷

Ugyanakkor Tieck óvja az olvasót ennek a gondolatnak a túlságosan leegyszerűsített értelmezésétől. A valóságos is meg a csodás is csak akkor rendelkezik igaz tartalommal, ha legvégül az egésznek a tartópilléreit alkotják. Ezeket nevezi Tieck allegóriáknak, ezek hatnak meggyőzően, mivel a legmegfoghatóbb valóságban is követhetők. Határvonalat is húz az ábrázolás azon fajtájával szemben, amely 'gyenge', mert csak fogalmakkal terheli az olvasót, anélkül, hogy a fantáziáját igénybe venné.¹⁸⁸

A reflexió problematikájával is foglalkozik szinte minden művében. Célja az, hogy korát meghatározó nézeteket képviseljen, de kétségeit sem tudja elhallgatni. A gond megoldására megkísérel egy ősi műfajt, a mesét megőrizni, miközben a másik, nem annyira régi, de nagy példaképekkel rendelkező műfajt az előzőhöz közelíti. Ebben a tradíciót követi, és eközben átmenti a mese csoda-elemét a novellába. Ezzel nem 'Ungeheuer'-t hoz létre,

¹⁸⁶ Brecht. 187.

¹⁸⁷ Schriften. Bd. 6.

¹⁸⁸ Schriften. Bd. 6 . 113. (Az előző idézetek is itt találhatóak.)

hanem a valóság újfajta szemléletét teremti meg: a távolit hozza közel úgy, hogy a közeli jelenséget távoliként éli át az elbeszélés figurája és az olvasó. Egy másik kettős motívummal is lehet ezt szemléltetni: A csodást mindennapinak ábrázolja és fordítva. Ez a fajtája a csodásnak nem mindig azonos a mesei csodával, habár Tieck meséi több szempontból rokonságot tartanak a népmesével, pl. a szerkezeti és az ábrázolás módjának hasonlóságával. Megmutatja a félelmetest, amelyet mindig le lehet győzni. Tieck meséiben ugyan nem mindig a jó győz, de a költőiség révén megszelidül, mint Goethe oroszlánja a fiú zenélésére. ('poetisiert wird'), így az olvasóban ugyanaz a remény kel életre, mint a népmese olvasójában. Tieck csak így tudja elképzelni a tökéletesebb reflexiót, a jobb értést. Gyakran a határok átlépésével leli meg a jobb kifejezést, ha mesei műfajban alkot, vagy a novella figuráinak a jobb kifejezés érdekében tett kísérletezésében. Ezeknek a novelláknak szinte mindig boldog végük van, mint az igazi népmesének. (*Des Lebens Überfluß, Waldeinsamkeit, Der funfzehnte November*),

Mivel Tieck a műfajok terén sok szabadságot engedélyezett önmagának, és mivel az irónia jellemző része ennek a világnak, nem csupán a szintézis eredményéről, hanem annak kicsúfolásáról is beszélhetünk: „Weder die Regel des Aristoteles, noch irgendeine bis jetzt bekannt gewordene Regel passt auf eine Novellen–phantastische Komödie”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Dichter. Bd. 2. 27. Ez a mondat a *Vogelscheuche* c. mesenovellához írt előszóban található.

4. A csodás: műfaji meghatározó

„So taumeln wir alle
Im Schwindel die Halle
Des Lebens hinab,
Kein Lieben, kein Leben,
Kein Sein uns gegeben,
Nur Träumen und Grab.“
(Tieck: Liebeszauber)¹⁹⁰

A csodás elem elsősorban a népi eredetű varázsmese műfaji meghatározó jegye, erre az eredetre utalnak a kor allegorikus-szimbolikus műmeséi is, a novalisi Klingsohr-mese és Goethe *Das Märchen* című műve. Mivel ez a fajta mesei csoda Tieck műveinek is gyakori jelensége, és mivel valamilyen módon elméletei is kapcsolódnak a korszak elképzeléseihez meséről, műfajokról, reflexióról, érdemes közelebbről megvizsgálni és rövid áttekintést nyújtani a csodás történetéről, esztétikai-filozófiai szerepéről, nyelvi változásairól. A csodás jelenléte egy irodalmi alkotásban a tapasztaltat és a létezőt, ugyanakkor a megmagyarázhatatlant fejezte ki, vagy a létezőnek hitt, de meg nem tapasztalt jelenséget. A csodás eredetével foglalkozó szakirodalom szerint, maga a szó is számos jelentésváltozást élt meg.¹⁹¹

A héber nyelvű Ótestamentumban a csodás eseményt Jahve teremtő tevékenységére vezetik vissza, vagyis ez a népmesében található, magától értetődő csoda.¹⁹²

A csodás szinonimájaként létezik az újtestamentumi 'csodálatra méltó', amely a hit előzménye. Új távlatokat nyit a görög szóhasználat, az antik filozófia, amely a keresztény tradíció mellett a nyugati kultúra jelentős alkotóeleme. A 'csodálatos', 'különös', 'furcsa' jelentésekkel bővül a csodás tartalma.¹⁹³ Nem ritkák az egyéb variációk sem, mint pl. a 'másfajta', az 'idegen', az 'új', a 'rémisztő' és a 'bódító'. Platon a csodálkozást az igazi filozófus fontos tulajdonságaként említi,¹⁹⁴ mint ahogy Arisztotelész is ebben látta a filozófia kezdetét: a rácsodálkozást követi a próbálkozás, hogy megértsük a megmagyarázhatatlant.

Német nyelvű témáról lévén szó, a csodás német nyelvű változásait is összegezni kell, hisz ezek esetleg mind benne rejlenek a vizsgált kor szóhasználatában is. A szó - 'Wunderbares' – Luther Biblia-fordításának köszönhetően tesz egyre nagyobb jelentőségre

¹⁹⁰ Ausgewählte. 85.

¹⁹¹ Stahl.

¹⁹² Uo. 2.

¹⁹³ Uo. 3.

¹⁹⁴ Uo.

szert.¹⁹⁵ Vallási értelemben a csodálkozást előhívó események jelölésére használják, és a régi jelentésekhez társul egy talán jellemzően német variáns: a csodálatos összefonódik a 'felfoghatatlan', az 'érthetetlen', a 'titokzatos' kifejezésekkel. Vallási témákon kívül a 'csodás' szó jelöl egy természeti törvényeket – ténylegesen vagy látszólag – átlépő eseményt.¹⁹⁶

Ezzel ellentétben a felvilágosodás a 'csodás' szót a 'nagyon szép' rokon értelmű kifejezéseként ismeri, hiszen a középkori csodás a racionalizmus vezérelveivel ellentétben áll.¹⁹⁷ Gottsched számára például csak annyira tartalmazhatja valamilyen műalkotás a csodás elemet, amennyire az a természetet utánozza, bár létezik néha a racionalista módon felfogott csodás is.¹⁹⁸ A lehetséges világok leibnizi elképzelése nyomán a csodásnak jogosultsága van a megjelenésre a világnak, mint az isteni értelemben nyilvánvalónak, a bizonyítékaként. Ugyanakkor rögtön korlátokat is állít neki a gottschedi felfogás: csak akkor létezhet a csodás a költői művekben, ha a valószínűvel társul. Mindenesetre a később vizsgált művekben ez a fajta csodás is szerepet játszik.¹⁹⁹

Ugyancsak a felvilágosodás képviselőjeként, de ezzel a merev felfogással szemben Lessing elsőként értékeli nagyra Shakespeare-t, szembeállítva őt a francia klasszicizmussal is.²⁰⁰ Lessing tiszteli a csodálatot, mint a dráma értéséhez szükséges részvétet, de ez nem azonos a csodással, ez inkább a francia klasszicizmus ridegsége ellen irányul. Valódiságot akkor ér el az irodalmi mű, ha beéri az igazság látszatával, vagyis az illúzió-teremtés teszi lehetővé az esemény bekövetkezését.²⁰¹ Voltaképpen a népmesei csoda lényegét közelíti meg, amikor azt fejtegeti, hogy a csodást a drámaírónak valószínűnek kell ábrázolnia, mert a hit magja bennünk van. Némely esetben a csodás fogalma megközelíti a fenségesét. Lessing kortársai között létezik ilyen: a csodás egy pillanatnyi lélektani hatásnak lehet a kifejeződése. Lessing elmélete döntő fordulatot jelenet a racionalizmus fejlődésében, különösen azért, mert a költött világokkal kapcsolatos gondolata a romantika interpretációs módszereihez hasonló,²⁰² és a Tieck-művek elemzéséhez is ez az eljárás kínálkozik: a költött világ saját valósággal rendelkezik.²⁰³ Ez a világ is felépül valamiből, tehát van szerkezete és célja, vagy

¹⁹⁵ Uo.10.

¹⁹⁶ Uo. 13.

¹⁹⁷ Uo. 104.

¹⁹⁸ Uo. 105.

¹⁹⁹ Uo. 108.

²⁰⁰ Vö. A dolgozat előző fejezete: Tieck Shakespeare-tanulmánya.

²⁰¹ Uo. 195-196.

²⁰² Uo.203.

²⁰³ Bär, Jochen A.: *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik: Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus: mit lexikographischem Anhang*. Walter de Gruyter, 1999. 78.

ahogy Lessing fogalmazott: egy zseni világa.²⁰⁴ Viszont ha ez a 'más' világ egy létező költő világa, akkor már nem lehet a csodás lelőhelye, ez csak a szüzsében létezhet. A költő funkciója Lessing szerint ennek a csodásnak a pszichológiai megsemmisítése.

Lessing esztétikájában tehát a korábban problematikussá vált csodás fogalma ismét rangos helyet kapott: egy költői egésznek rendeli alá, lélektani folyamat részeként tekinti, ezzel ártalmatlanná teszi. Az utána következő elméletek részben ezt folytatják, részben viszont új elemekkel gazdagítják.

Herder szerint például a shakespeare-i csodás a valóság igazságának leleplezése, maga a természet.²⁰⁵ (Ezért lehet a mese egyik fő meghatározó eleme a csodás: az ősidőtől fogva létező természetet próbálja megőrizni, továbbadni, ahogy ezt a Grimm testvérek jól látták.²⁰⁶)

A csodásnak ez a fajtája edzi a figyelmünket, ráirányítja a lényegre azért, hogy amit a már eltompult, természettől eltávolodott érzékeinkkel többé nem értünk, a csodás fegyelemfelhívó ereje révén újra értsük és érezzük. Herderrel szemben egyik kortársa, Garve, úgy vélekedik, hogy az embert, mivel észlény, épp a tudat nélküli lények – természetfölöttiek – ragadják meg. Becsmérlő módon említi a shakespeare-i csodást, míg Herder ezt az újat dicsőíti és fogadja el.²⁰⁷

A Garve-művel egyidőben jelenik meg Tieck híres Shakespeare-tanulmánya, amely szintén a csodás szerepével foglalkozik, és amelyet jelen dolgozat is bemutatott az előző fejezetben. Ebben az időben Tieck még a felvilágosodás hatása alatt áll, és szakadékot lát a szellemvilág és a való világ szenvedélyei között. Ugyanakkor a tanulmány felvilágosodás elleni gondolatot is tartalmaz: a népi fantázia, amelynek megnyilvánulását *A viharban* látja Tieck, nem pusztá babonáság, és Shakespeare pontosan tudja, mit kell ebből a népi kincsből a drámába átültetni.²⁰⁸ Az sem a klasszicizmus vagy a felvilágosodás gondolata, hogy mindezt egy sajátos költői világ ábrázolásaként kellene felfogni; bár ez a lessingi gondolat folytatása. Tiecknél tehát lassan bekövetkezik az átmenet a romantikába, de még nem látszanak a teljesen egyértelmű eltérések az előző korok eszméitől.

A csodás elem története tehát hosszú, de valószínűleg nincs érvényes definíciója; a mindent átfogó 'fantasztikus' fogalomkörébe integrálták, vagy alműfajként fokozták le.²⁰⁹

²⁰⁴ Stahl. 203.

²⁰⁵ Uo.208.

²⁰⁶ Brüder Grimm: *Kinder-und Hausmärchen*. V.ö.: 30. lábjegyzet

²⁰⁷ Stahl. 209-210.

²⁰⁸ Uo. 211-213.

²⁰⁹ Todorov, Tzvetan: *Einführung in die phantastische Literatur*. München 1972. 51.

Tieck különböző művei alapján viszont lehet elemezni a csodás megjelenési formáit: nézetem szerint három fajtájával van dolgunk.

1. Beszél a jelenségről esszéíróként a Shakepeare-tanulmányban.
2. Ábrázol olyan világokat, amelyekben a csodás szerepet játszik: mesék, mesenovellák
3. A teremtett fikciókon belül önreflexív módon kezeli a csodás jelenségét: novellák, mesenovellák.

A három fajta megközelítési mód között nincsenek éles határok, hisz, mint láttuk, az esszé maga is olvasható önjellemzéseként.

A dolgozat célját tekintve, a csodás tűnik a legalkalmasabbnak annak a bizonyítására, hogy Tieck kisebb prózai művei tudatos folyamatosságot mutatnak; ez a jelenség a vezérfonal, amely segíthet megérteni ennek a költői világnak a jellemző állandóságát a kezdetektől a végig, vagyis pl. a mesei műfaj külsőre változó örökös jelenlétét.

Az előző fejezetekből kiderült, hogy nyelvi reflexió és műfaj szorosan összefüggenek, ebből következik egyes elemek állandó jelenléte. A szemléletmód, amely a csodást a hétköznapiiban képes észrevenni, előrevetít bizonyos folyamatosságra való hajlamot is: a mesék csodája a novellákban fordulópontként él tovább narratív funkcióban, a mesenovella azután átveszi ezt a hagyományt tudatosan ugyanannak a műfajnak a keretében, de az állandó funkciókat megtartva, magasabb szintre emeli. Mindig ugyanarról az egy műfajról van szó, mert az eszme mindegyikben ugyanaz. Az eszme megjelenése, a külső forma az, ami változik, hol hasonló, hol nem egészen ugyanaz vagy egészen más. Az alapeszme mindig más alakot ölt, új tapasztalatok miatt gazdagodik, látszólag teljes mértékben megváltozik. A 'mese' elnevezést Tieck alkalmasnak találja kezdetben azért, hogy segítségével a csodásnak érthető és jogos helyet biztosítson sajátos költői világában. A drezdai korszakban megfelelőbbnek véli a 'novella' elnevezést, mert más formát próbál ki, de soha nem mondja, hogy ez jobb vagy reálisabb, ez csak a kifejezés keresésének egy újabb lehetősége. A novellaelmélet megalkotásával magyarázatot is nyújt arra, miért szerepel novelláiban is a csodás, ha nem is a mesei alakjában, de narratív funkcióját tekintve ugyanúgy. Végül a késői korszakában visszatér a 'mese' kifejezéshez, de mivel az ismétlés számára a folytonosság igazi ismérve, a 'novella' fogalmát sem feledheti, és mintegy a kettő szintéziseként létrejön a mesenovella. Ez nem új műfaj, csupán új variációja a mesének, illetve a novellának. Természetesen továbbra is alkot tiszta novellákat, amelyek ugyanazt az alapeszmét hordozzák, vagyis az irodalmi ábrázolás és a reflexió lehetőségeinek és határainak kérdéseit. Újra és újra felteszi a kérdést, hogy vajon az ember hagyja-e elmenni maga mellett a megértés alkalmát, és csak késve

ismeri fel, hogy már nem érhető el a kapcsolatteremtés másokkal. Hogy vajon kudarcot vall-e az ember, ha nem szeretik, nem értik és nem hallgatják meg? Hogy lehetséges-e önmagunk alapos megismerése? Mi történik, ha az ember félreismeri önmagát, ha nem képes az életet élvezni? Ezekre a kérdésekre próbál válaszolni, miközben ugyanazt a formát a választól függően variálja.

A folyamatosság és változékonyság kérdéseivel kapcsolatos szakirodalomban számos írás olvasható, több mint a csodásról szóló beszámolóknak, tehát akad néhány utalás annak átgondolására, hogy az állandóság a változásban hogyan érhető utol.

Segebrecht összefoglaló művében van néhány tanulmány, amelyekben műfaji kérdések is terítékre kerülnek.²¹⁰ Minor ír egy korai művében a műfaji keveredésről, tehát egyfajta rosszról, de Tiecket úgy említi, mint olyan valakit, aki a műfajok közötti különbséget igyekezett fenntartani.

Mörtl tanulmányában a hétköznapi és a csodáról esik szó, amelyek együtt jelennek meg a novellákban, ő azonban felteszi a kérdést, hány művet lehet így novellának nevezni.²¹¹

Klussman a folyamatosságról értekezik, de a hagyományos műfajokról, amelyeknek az archaikus vonásai ismétléskor szerinte veszendőbe mennek, majd megállapítja, hogy Tieck számára a mese csupán átmenet volt ahhoz, hogy a felvilágosodás formáitól megszabaduljon, és eljuthasson a korai romantikus rémregényhez. Így alkotott meg egy műfajt, amely egyikhez sem tartozott.²¹²

Ralf Stamm felveti a kérdést, hogy vajon a 'mesenovella' elnevezés Tiecknél a bizonytalanság jele-e, és a meggyőződés bizonyosságával felel: ez egy kényszer nélküli forma Tiecknél. Ezzel ő a saját novellaelméletének szigorú igényeit próbálja elérni és a hagyományos csodához nyíltan visszatérni.²¹³ Ez a megfogalmazás voltaképpen a jelen dolgozat által bizonyítandó folytonosság-elvnek az elismerése. Stamm szerint a késői mesenovellában még egyszer a régi *Phantasia*-hangnemet üti meg Tieck. Egy műfajelméleti szakember igazából nem képes Tiecket bármilyen műfajcsoportba besorolni, így azután kénytelen a csodás fogalmával szembenézni: pszichológiai szempontból Tieck csodásról szóló elmélete a lelki egyensúly tana.²¹⁴ A csodás iránti érdeklődése ugyanis nem más, mint az

²¹⁰ Ludwig Tieck. *Wege der Forschung*. (hgg.von Wulf Segebrecht) Darmstadt, 1976..45-55.: Minor: *Tieck als Novellendichter*

²¹¹ Uo. 129-171.: *Ironie und Resignation in den Alterswerken Ludwig Tiecks* von Hans Mörtl.

²¹² Uo. 457.

²¹³ Stamm, Ralf: *Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren..* Stuttgart: Kohlhammer, 1973.102 (később: Stamm)

²¹⁴ Uo. 103.

irracionális pszichológiája. Semmi esetre sem pusztá játék ez Tiecknél, hisz az elbeszélő nem volt ahhoz elég egyoldalú, hogy utolérje a teoretikust.²¹⁵

Stamm a korai művek és az öregkori novellák közti különbséget is elemzi, vagyis a mindkét korszakban fellelhető csodást. Azt állítja, létezik Tiecknél a saját korai műveivel szemben egy bizonyos távolságtartás.²¹⁶ A csodás melletti kitartását egy szinte tudattalan romantikus tradíció tüneteként magyarázza.²¹⁷ A beszélgetős novellák távol esnek már a Novalis és a Schlegel-fivérek által elképzelt univerzális költészet programjától, a mesenovellák is túl messze esnek a mesétől, amit Novalis a 'költészet kánonjának' nevezett; túl szerény Tieck novellaelmélete a schlegeli transzcendentális költészet mellett. Ebből következik, hogy Stamm nem beszél mégse folyamatosságról.

A már idézett Arendt-műben felvetődik az a kérdés is, hogy lehetne-e egyenes vonalú fejlődésről Tieck esetében beszélni. Ő ugyanis a korai mesék csodás elemét 'negatív csodának' nevezi, de a későbbieket, a novellait, 'pozitívnak'.²¹⁸ Mint már említettem, ebből vonja le azt a következtetést, hogy a műmese nagyon messze esik a népmesétől.

Ingrid Kreuzer is felteszi a kérdést, hogy Tieck viszonya a történethez megváltozott-e, és mennyiben függ össze ez, ha változott, a mindenkori mesei műfajjal.²¹⁹ Hozzáteszi azonban azt is, hogy nem szeretne ezzel a kérdéssel foglalkozni, de ebből a szempontból lehetne vizsgálni a mesei struktúrát is. Meseszerűség létezik a novellákban is, ami a motívumokat illeti, de ezek szerkezetileg nem meseiek; az is új szempont lehetne tehát, ha a novellákat a mesei szerkezet meglétét tekintve elemeznénk.²²⁰ A Tieck-mesékkal kapcsolatos műfaji kérdésekben azt javasolja, hogy ezeket a szövegeket is mindig meseként olvassuk, és ne mint keverék szövegeket; ezt a módszert ajánlja a *Phantasia*-mesék vizsgálatához is.

Brecht művében egy fejtegetés olvasható Tieck és a korai német romantika kapcsolatáról: Tiecknél egy ésszerűbb csodással van dolgunk, amely már nem az elérhetetlen abszolútumot tükrözi.²²¹ A prózai művekben az alapmotívum szerinte sokkal inkább egy folyamatos reflexió az irodalmi diskurzus paradoxonjaira.²²² Ez a próza a saját lehetetlenségéről beszél, és ebben látja a szerző a folytonosságot. Ebből következik az is, hogy Tiecknél a műfajok nagy választékát láthatjuk, ezzel próbálja ugyanis a fent említett

²¹⁵ Uo. 134.

²¹⁶ „Entdämonisierung des Wunderbaren” – így fogalmazza meg ezt a távolságra törekvést: Uo.139.

²¹⁷ Uo.

²¹⁸ Arendt. 269.

²¹⁹ Kreuzer, Ingrid: *Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text-und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811*. Göttingen: Vanderhock und Ruprecht, 1983. 14. (később: Kreuzer)

²²⁰ Uo 134.

²²¹ Brecht. 246.

²²² Uo 249.

lehetetlenséget értelmezni. A novella feladata Tiecknél, Brecht szerint, az irodalom sokértelműségének az ábrázolása, és ez a sok jelentés utalás az élet többértelműségére.

Wolfgang Rath is magyarázatot keres a műfaji választásra és az archetipikusban leli meg: a mesei műfaj engedi meg a legjobban az öntudat szabadságát.²²³ Így fedez fel folyamatosságot a korai mesék és a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein* című mesenovella között: a régi motívumokat újra feleleveníti Tieck, de természetesen nem a régi módon. A mesenovellában már a szokottnak és a csodásnak egyfajta egysége látható, ezt nevezi Rath a realizmus 'visszajának'. (Kehrseite) Itt szilárdulnak meg Tieck műfaji nézetei is: a mű egy rétege novella, a másik meg mese.²²⁴

Peter Wessolek, amikor a Tieck-művek egységéről beszél, először magát Tiecket idézi, aki egy levelében más költőkről nyilatkozik, olyanokról, akik korai műveiket letagadták, illetve visszavonták. Ő azonban úgy véli, hogy korai művei nem állnak ellentétben a későbbiekkel.²²⁵ Egységteremtő funkciót lát Wessolek a 'csoda' és a 'mindennapi' fogalompárosban, de ezeknek az egységalkotó fogalmaknak a besorolása nehéz, mert ezek is fejlődtek a művek megalkotása során, és így nem teszi lehetővé, hogy az elemző a változást a tartósságban vagy az állandót a folyton változóban kiemelje.²²⁶

Marianne Thalmann megtalálja azt a pontot, ahol a mese a novellához közelít: az utolsó két *Phantasia*-mesében Tieck lemond a mese eszköztáráról: „[...] der Fremde kommt nicht mehr aus unbekanntem Gegenden, er kann in jedem Schritt hinter uns, in jeder Stimme erscheinen, ohne daß Zauberei dahinterstünden. Und damit nähert sich das Märchen der Novelle.“²²⁷

Schläfer elsősorban a beszéd funkcióját vizsgálja Tieck műveiben, épp ezért nem kerülheti meg a műfaji kérdéseket. A műfaji besorolásról az a véleménye, hogy nem létezik egységes szemlélet a novellakutatásban; Tieck korában mindenféle, egymástól eltérő műveket is novellának neveztek.²²⁸ Ezen a területen tehát nincs világosság. Schläfer hozzáfűzi, hogy Tieck késői műveinek a besorolása a korszakolást tekintve is nehéz.

[...] in der Tieck-Forschung in letzter Zeit darauf hingewiesen wird, wie stark die Grenzen verfließen, und wie z.B. Romantik und Realismus keineswegs sich ausschließende Gegensätze sind, so scheint es uns doch auch für die Zeit, in der Tieck arbeitet, wesentlich zu sein, einmal alle

²²³ Rath. 294.

²²⁴ Uo.237.

²²⁵ Wessolek. 15.

²²⁶ Uo. 86-108.

²²⁷ Thalmann, Marianne: *Das Märchen und die Moderne*. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961. 58. (később: Thalmann)

²²⁸ Schläfer, Ute: *Das Gespräch in der Erzählkunst von Ludwig Tieck*. Diss. München, 1969. 120. (később: Schläfer)

Elemente herauszuheben, die hier zusammenströmen, und am Ausgangspunkt (Tiecks Frühstufe) zu messen, in welche Richtung die neuen Züge weisen²²⁹

Arra is rámutat, hogy egyes elemek a korai művekből megmaradnak, mivel ezek eszközként szolgálnak a romantikus művészet külsőségeinek 'majmolása' ellen.

Több kutató tehát nem lát semmiféle folyamatosságot Tieck prózai műveiben, néhányan viszont felfedeznek legalább a korai mesék és a késői mesenovellák között összefüggéseket. Újabb kutatók a vizsgálódások közben gyakran rábukkannak a reflexió állandó kérdéseire az irodalmi ábrázolásban, de ezt csak a mesében vagy csak a novellában vizsgálják. Az eredmény, amit ezek után felmutathatnak, különböző. Brecht azt állítja, hogy Tieck tudatosan a reflexió lehetetlenségét hangsúlyozta, vele ellentétben Schläfer korábban a Tieck-művek figuráinak a nyelvi kifejezéssel kapcsolatos szkepszisét hibaként értelmezi.

A következő fejezetekben megkísérlem az állandó elemek jelenlétét megmutatni, amelyek azonos funkcióban találhatók mindenütt. Feszültséggel teli viszony látható a korai és a késői művek között, amelyet egységnek lehetne nevezni, mert az alaptéma – a kifejezés és az értés nehézségei az emberi viszonyokban – a műfaji változások tükrében kezdettől fogva jelen vannak.

Mivel az eddigiekből kiderült, hogy a műfaji változások ellenére a csodás elem valamilyen formában mindig jelen van, ennek vizsgálata konkrét művekben bizonyíthatja a folytonosságra való tudatos törekvést, ám jelenléte a reflexió nehézségeinek kérdésével is összefügg. A csodás funkcióit először a *Phantasmus* - mesékben vizsgálom, majd novellákban és mesenovellákban; illetve ezeket összegezve az állandó kísérőjelenség – reflexió – miatt egy fejezet az elbeszélési módokról szól.

4.1. Mesék: népi vagy irodalmi?

4.1.1. *A népmesei csoda*

Lényeges különbség a népmesei csoda és a műmese csodája között is létezik, mégpedig abban, hogy a népmese hőse nem lepődik meg a látott csodán: ez számára teljesen

²²⁹ Uo. 216.

magától értetődő.²³⁰ A műmese hőse már nem így kerül szembe a jelenséggel; számára a csoda ijesztő, megdöbbentő és érhetetlen, az élete megváltozik tőle, és nem is mindig előnyösen. Ez a megállapítás azonban csak általában igaz. Több Tieck-figura találkozik a meseszerű csodával, és csak a kezdetekben félnek. Így pl. Bertha – *Der blonde Eckbert* - egy csúf, banyaszerű asszonyt talál az erdőben, aki számára a megmentőt jelenti; nélküle éhen halna. Saját viselkedése teszi a jótevőt gonosszá. Tehát valóban inkább egyfajta lehetőség a csoda, ahogy az a népmesében is előfordul. A mesei csoda kezdetben nem jelent semmi ijesztőt, a hős cselekedete teszi jóvá vagy rosszra. Ezen a ponton megállapítható, hogy nem is áll nagyon távol a népmese és a műmese csodája. Grimm-mesékben is találkozunk ezzel a kettős lehetőséggel: a három fiú közül a két idősebb is találkozik ugyanazzal a varázserejű manóval az erdőben, de mivel a vele szemben tanúsított viselkedésük helytelen, őket a manó nem segíti, sőt akadályozza, miközben a legkisebb, helyes viselkedést tanúsító fiú csak a segítőkészséggel találkozik. (*Das Wasser des Lebens*)

A meseszerű gyakran kap népmesei alakot: léteznek Tieck meséiben is *kellékek*, mint a kincset adó madár, hegyi kincsek, varázserővel rendelkező serleg. (*Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg*, *Der Pokal*) Ezeknek az eszközöknek a szerepe nem olyan jelentős, mint a népmesében, de nélkülük nem nyernének mélyebb jelentést a valósághoz közelebb álló, ezeket kiegészítő eszközök. Így például az Eckbert-mese éneklő kincses madarának az állandó és mégis változó dala maga a gyötrő lelkiismeret, amellett, hogy a népmesei csodás gazdagsággal ajándékozza meg a hősnőt. A csoda-madár mellett fontos szerep jut az eleven kutyának, amely valóságos volta ellenére a hihetetlen, démoni és megmagyarázhatatlan természetfölötti betörését jelzi a valóságba: az elfelejtett-elfojtott valóság hihetetlen felbukkanása.

A népmese tipikus *helyszínei* hasonló módon kerülnek át a műmesékbe. Itt most csak két, Tiecknél is gyakori helyszínt említenék: az erdőt és a hegyet. Az erdő a népmesék kedvelt helyszíne, ahol a hős boszorkányokkal és manókkal, tündérekkel találkozik, jókkal és rosszakkal, vagyis az erdő a csoda megjelenésének egyik helyszíne. Különösen így van ez a 18-19. századi elbeszélésekben, köszönhetően a Grimm testvérek gyűjteményének és annak a szomorú ténynek, hogy az erdők, mint a romantika által nagyra becsült és visszavágyott természet képviselői, amelyek többet láttak, mint bármelyik ember, kezdenek lassacskán

²³⁰ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Hohengehren: Baltmannsweiler, 2001. 235. Eszerint a népmese csodája nem 'vak véletlen', sokkal inkább egy latens sorshit: „...dem Würdigen das Gelingen, dem Unwürdigen das Misslingen zufallen lässt.“ Hasonló narratív funkciót lehet felfedezni Tieck meséiben.

zsugorodni.²³¹ A romantikus erdő Tiecknél, Eichendorffnál, Brentanónál a titokzatos találkozások és a természetfölötti jelenségek helyszíne. Lehet azonban az erdő-kép gyakoriságának egy másik oka, talán nem is tudatos oka. Ha megnézzük a népmesei erdőket, ott is felmerülhet bennünk a kérdés: vajon mi vonzza a hőst a sötét mélyére? A válasz az erdő archetipikus jelentésében található: az erdő a lélek mélyét jelképezi, a kiismerhetetlent, ami szinte a természetfeletttel azonos.²³² A sűrű sötétség mélységeit megismerni és szembenézni az esetleges rémekkel, ez az a része a népmesének, amit a műmese, mely csupán variációja a népinek, közvetítőként használ, hogy lélektani, filozófiai kérdésekről szóljon. Az erdő egyfajta határátlépést is jelent: küszöb két világ között az erdő széle, és aki befelé tart, áthág egy korlátot, nem tudhatja, mi vár rá, hatalmas kockázatot vállal. Ugyanakkor azonban létezik az erdő-képnek más, részben pozitív jelentése is: mélye védelmet nyújt az üldözöttnek, igaz, az üldözőnek is. Épp ez magyarázhatja gyakori megjelenését: kettős értelme sokféle közölnivalót tesz lehetővé. Az apa az erdőben rejti el fiait a mostoha elől (*Die 12 Brüder*), és az üldözött gyerekek is az erdőben találnak menedéket (*Die 6 Schwäne, Schneewittchen*), de az erdő fenyegethet gyermekeket (*Hänsel und Gretel*), és még lehetne sorolni. Tieck meséiben mindegyikre található példa: oltalomadó az erdő a *Der blonde Eckbert* Berthájának, de ugyanez az erdő a vég helyszíne Eckbertnek. A *Die Elfen* hősnője egy fenyővel benőtt völgyben bukkan rá élete nagy csodájára, a tündérvilágra. Aki oda betér a Tieck-mesében és vissza is tér, nem lel nyugtot soha többé, de ennek nem az erdő az oka, hanem a megismerésre képtelen ember. Az útját nem ismerő ember, aki nem értékeli, vagy nem érti a valódi csodát: a lehetőséget, hogy szembenézhet saját mélységeivel. Az erdő képe ugyanúgy végigkíséri Tieck műveit, mint a mesei műfaj. A novellákban főként a megnyugvás helyszíne, aminek narratív funkciója ugyanaz, vagyis a töprengés helye az erdő, a befelé fordulás és számvetés ürügye. Nem véletlen, hogy az általa alkotott szó – 'Waldeinsamkeit' -, amit kortásai helytelen összetételnek tartottak, megmaradt, mert alkotója ragaszkodott hozzá: híven tükrözi ugyanis költői világának lényegét. Annyira kitartott mellette, hogy utolsó novellájának ezt a címet adta. A mesenovellák mesei részében klasszikus értelemben szerepel: a tündéri világ helye, amit csak a kiválasztottak láthatnak. (*Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*)

A hegy nem annyira gyakori kép a népmesében, mint az erdő, de fontos szerepe van, hisz a természetnek, az ősidőtől fogva létezőnek lenyűgöző része. Gyomra kincseket rejt, amik lehetnek valódi és mesei kincsek, de mindenképpen az áhított gazdagság jelképei. A

²³¹ Heger, Christian: *Der Wald - eine mythische Zone - Zur Motivgeschichte des Waldes in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Grin. 2004. 10.

²³² Jelképtár. 'erdő'

népese cselekménye alapján a hegyen túl van a keresett dolog, az élet vize, vagy a próbatételt jelentő sárkány, a hegyben van elzárva néha az elveszett testvér. A hegy valóságos kincsei a Novalis-regényben játszanak szerepet: egy bányász vezeti Heinrichet a hegy mélyébe, ami így a fenti világ átlépését jelenti, és ez az út is a lélek belsejébe vezet; a látottak és a végén a csodálatos könyv, amelyben megpillantja önmagát, a leendő költőt, mind ezt bizonyítják.

Archetipikus jelentésével függ össze a mesei hegy: az Istennel való egyesülést, a felfelé törekvést és a vágyat valami magasabb rendű után jelképezi.²³³

A népmesék és a műmesék közös csodája, sok egyéb mellett, az *átváltás*. A népmesében emberből lehet állat (*Der Froschkönig*, *Die 6 Schwäne*, *Die 7 Raben*), akiket gonosz varázslat vagy átok változtatott át, de visszakaphatják eredeti alakjukat valamilyen önfeláldozó megváltási ceremónia révén. (ingek varrása 6 év némaság mellett, csók, legkisebb testvér vándorlása), varázsló átváltozhat állattá és akármivé, de gonosz szándékkal (*Der gestiefelte Kater*). Egy ember kaphat más alakot úgy, hogy felismerhetetlenné válik, bár ez nem igazi átváltás (*Aschenputtel*), de a műmesében gyakori jelenség. Tieck Eckbert-meséjében az erdei anyóka változik át, és emiatt a határ mesei világ és valóság között szintén szétfoszlik: a mesei csoda betör a valóságba, de ennek oka csupán csak az, hogy a hősnő nem tudott a csoda adományával élni. Helytelen viselkedésének következménye az üldöző, eredetileg segítőkész, folyton átváltozó lény. Csak a csodás lények változnak át Tieck meséiben, és mindig azért, hogy átjárjanak a valóságba, hisz eredeti - mesei – csodás funkciójukat nem teljesíthették be. (*Der Runenberg*) A novellákban hasonló funkcióban bukkan fel a műfajhoz igazított átváltás-motívum, bár, mint említettem, némely népmesétől sem áll távol ez a fajta változás: a hősnő (*Eigensinn und Laune*) más akar lenni, mint ami, ezért nevet változtat, és nem ismeri föl élete egyik csodáját. Nem meseszerű lényekkel történik mindez, de hasonló szerepkörben: az önmagát kereső hős látszólag más, és nem látja a lényeket. Bár nem természetfölötti lény, de átváltásának lényege az elbeszélte történet alakulásában ugyanaz.

A mesei kellékek, a helyszínek és a motívumok – átváltás – tehát népmesében és műmesében egyaránt előfordulhatnak, és funkciójuk, céljuk is többnyire azonos. Feltétlenül meg kell említeni azonban egy lényeges különbséget: a népmese *hőse* boldogan él, míg meg nem hal, ugyanezt a műmese hőseiről szinte soha nem mondhatjuk el. Legalább is Tieck esetében, a *Phantásus* meséit illetően, nem. A proppi meghatározás szerint mesének

²³³ Jelképtár: 'hegy'

nevezhető az az eseménysor, aminek során a hős valamilyen hiány miatt útra kel, nehéz próbatételeket áll ki, míg végül házassággal, vagy ehhez hasonló funkciójú eseménnyel zárja útját. Ez a varázsmesékre igaz is, némely Andersen-mesére is, jól végződik E. T. A. Hoffmann vagy Wilhelm Hauff néhány meséje, de a Tieck-mese mindig tragédiával fejeződik be. Ha nem, akkor azt nem mesének nevezi, hanem novellának. Az már bizonyos, hogy Tieck ismét: újra és újra felhasználja a mesét, a kellékeit és a motívumait, másik szintre emeli, más környezetbe helyezi, és azért ismét, hogy közben fejlődési lehetőséget mutasson: hogyan lehetséges elfogadni a csodát, ami egyre inkább hajlik a hétköznapi felé? Egyre több olyan figurát és történetet alkot, amelyekben a csodás elfogadására, vagyis az élet örömeinek befogadására alkalmas emberek mozognak, akik már megérdemlik a boldog befejezést. Ez nem a realizmus felé való fejlődés, nézetem szerint, hisz a mesei boldog vég sem valóságellenes; tükrözi az embernek azt a vágyát, hogy minden jóra forduljon. A Tieck-hős teljesen valószerűen, mint a népmese hőse, megkapja jutalmát, ha kiérdemli.²³⁴

Tieck elbeszéléseinek – mesék és novellák – hőseivel kapcsolatban a legszembeötlőbb az, hogy nincsen feltűnő külső vagy belső tulajdonságuk. Néhány ritka kivételtől eltekintve, amikor nem a kívülálló szerzői elbeszélő lép föl, nem látunk beléjük, és nem tudunk meg semmit a külsejükről sem. Némely esetben csak nagyon röviden kapunk valamit, többnyire egy, a figurára leginkább jellemző szót, ami egy állandó jelzőhöz hasonlóan működik, mivel hasonló figurákhoz más művekben ugyanazt a jelzőt rendeli. (Pl. az életet élvezni képtelen figura a ‚mogorva’ megnevezéssel él együtt.) Ez a jelenség azzal függhet össze, hogy ők maguk is jelek: magatartásformákat jeleznek. A kereső, a látszat mögé pillantó, a lényegre vágyó ember magatartását jelöli még a gyakran kezdő képként ismétlődő testtartásuk is: a hegycsúcsról lefelé néző szemlélődő vándor, lépcsőn álló, lefelé bámuló ember, vagy éppen egy ablakon kifelé, ill. befelé tekintő főhős.

A magatartás oka az addig élt életük érthetlenné válásában keresendő. Még nem teljesen elidegenedett lényekről van szó, de azok előképeinek tekinthetők, akik még ki akarnak törni az üressé vált világból, ezért elindulnak, vándorolnak, keresnek. Jeleket keresnek, melyeknek jelentését próbálják megfejteni. (Ily módon a mű gyakran magáról a reflexióról szól, miközben maga is reflektál.) Amint megértik a jeleket, amelyeket megtaláltak, különböző módon reagálnak: ijedten elutasítják, elfojtják, igyekeznek nem emlékezni, vagy nagyon is emlékeznek, de csak a jelnek arra az értelmére, ami akadályozza őket a teljesebb élet élésében. Pedig a teljességre törekednek, csupán az a gond, hogy

²³⁴ A mesei hősök és Tieck figurái közötti hasonlóságok vizsgálata még a 6. fejezet tárgya is. 119-121.

időnként mélyen elmerülnek saját világuk szemlélésében, ami miatt hirtelen elszigeteltnek érzik magukat Ezzel aztán újra kezdetét veszi a keresés elején megismert érzés.

Összegezve megállapítható, hogy a műmese valóban nem önálló műfaj, hisz hasonló eszköztára van, és látszólag ugyan teljesen más, a különbség mégis csak annyi, hogy szerzője tudatosan, valamilyen szándékkal közvetít ismereteket rólunk nekünk.

A továbbiakban a Tieck meséire jellemző állandó csodás elemeket vizsgálom, amelyek lehetnek népmeseiek is. Elsőként a csodás találkozások és titkok szerepe lesz a vizsgálat tárgya főként *Phantasmus*-mesékben, illetve egy korai művében, néhány novellában és két mesenovellában.

4.2. Csodás találkozások és titkok

4.2.1. *Die Freunde. Az erdő: küszöb*

Ebben a korai meséjében Tieck a főszereplőt az erdő közepébe helyezi már az elbeszélés elején. A szituáció nem mesei, teljesen hétköznapi: a hős beteg barátjához igyekszik. Az erdőben csak kipiheni magát, és eközben kerül egy olyan lebegő állapotba, ami lehetővé teszi számára a még nagyobb eltávolodást a valóságtól, amihez az erdő sugallta szemlélődés kezdte vezetni a lélek mélyebb rétegeibe. Álom és való között lebeg, ami emlékeztet Novalis leírásaihoz az álommal és a küszöb-állapotokkal kapcsolatban, de ugyanakkor, mai szemmel nézve tudományosan megalapozott az elképzelés.²³⁵ A befelé fordulás jobb látást eredményez; a romantika egyik alapkövetelményét, a helyesebb észlelést valósítja meg. A *Die Freunde* hőse is így csúszik át egy másik világba, amely ismerős neki a szinte már majdnem elfelejtett gyerekkorból: „[...] die Töne der Vögel vermischen sich lieblich mit dem Flüstern der Blätter, und ich höre aus der Ferne doch die Seufzer des Kranken durch das süße Konzert.“²³⁶

Mivel az élmény nem álmoként, hanem határátlépésként értelmezhető a hős számára, felvetődik a kérdés, hogy maradjon-e itt, vagy térjen vissza. Gyakori kérdés ez Tieck hőseivel kapcsolatban, miután a fordulatot átélték. Ott maradjanak-e az ismeretlenben és boldogok legyenek, vagy térjenek vissza a valóságba, ahol ugyan nem boldogok talán, de nem

²³⁵ Pfotenhauer, Helmut - Schneider, Sabine: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum: die Halbschlafbilder in der Literatur*. Königshausen & Neumann, 2006. 54.: Zur Poetik und Poesie der Halbschlafbilder bei Tieck und Hoffmann: Tieck egyik levelére is hivatkozik a szerző, amelyben saját hasonló tapasztalatait írja le.

²³⁶ Ausgewählte. 28.

magányosak, talán még szeretik is őket? A mese hőse számára a csodás élmény – találkozás gyermekkora tündérvilágával – tanulság. Neve sem véletlen, Ludwig Wandel, egyrészt a keresztnév miatt önreflexiós törekvés, másrészt a változásra képes ember képe rajzolódik ki benne. Wandel önmagával találkozik az erdőben, mint minden Tieck-hős hasonló helyzetben, hasonló műfajú elbeszélésben, saját korábbi énjével az álomszerűen boldog időből, ahol a mesei csoda még magától értetődőnek számított. Átéli a változást, és ezzel a tapasztalattal tér vissza a valóságba: hamis elvek szerint élt eddig, valójában ő a beteg, nem a barátja. A betegségét a barátjára ruházta át, ez már a realitás talaján egy bizonyíték volt arra, hogy a szándék, szembenézni hibás életével, előtörni készül. Ezt támasztja alá az elbeszélés vége is: amikor Ludwig felébred, maga előtt látja teljesen egészséges barátját. A levél, amit 'beteg' barátja írt neki, szintén a változással szembeni nehézségeket tükrözte, hiszen nehezebbre esett elmenni és egy beteget látni. Erre utal az a mondat is, amelyet idéztem fent: áthajlás a lebegő állapotba és a kényszeredett látogatás nyomása egy mondatban jelennek meg. („...doch die Seufzer des Kranken...”)

Az utazás a tündérvilágba, amelynek ábrázolása valóban meseszerű és Novalis befelé tartó útjaira emlékeztet, lehetővé teszi a hős számára, hogy a reális világot ezentúl a szépség színhelyeként szemlélje, és ez segít majd a rosszat is elviselni. A csodás itt a hétköznapiság határát súrolja, hisz semmi sem csodásabb a mindennapi életnél, csak lelkiileg beteg emberek nem veszik ezt észre. Ami ebben a korai Tieck-műben még teljesen egyértelmű, a későbbi mesékben bonyolultabbá válik. Az egyszerű álom-út nehéz vándorlás lesz, a csodával való találkozás egy természetfölötti lényben testesül meg, aki ugyan még mindig a hős énje egy részének kivételése, de nem az álomból lép elő, vagy nem egyértelműen, és a titok, amely ennek révén megnyilvánul, nyomasztó, súlyos, szinte elviselhetetlen rejtvényként lepleződik le. A találkozás motívuma, és a másik, az ezzel szorosan összefüggő titok-motívum ezekben a mesékben kísérő jelenségei a csodásnak. Egy találkozás meghatározhatja a hős mozgását, és a mozgásnak a vonalát is meg lehet rajzolni, amelyből világosan látszik hasonlósága a népmese cselekmény-vonalával: a hős elindul hazulról, keres valamit, ami megmagyarázhatatlan – ez a hiány a népmesében – ezen az úton találkozik hirtelen egy idegennel vagy ismerőssel, aki idegennek tűnik először. Ez a találkozás jelenti a történet fordulópontját is.

Begegnungen sind aber für Tieck etwas Verzauberndes. Die Einsamkeit des Menschen ist keine hoffnungslose, in der die Person sich spaltet; es ist vielmehr der gnadenreiche Zustand, in dem der Mensch für das Verlockende doppelt offen ist. Der Fremde, den Tieck einführt, ist auch kein übernatürliches Wesen [...] er ist lediglich ein Mensch in einem anderen Lebensstadium.²³⁷

²³⁷ Thalmann. 43

A lény, akivel a hős találkozik, nem mindig ember, de mindig embernek látszik. Ez a jelenség teszi lehetővé a novellában a hasonlóan idegenszerűt ugyanabban a csodás élményű funkcióban. Az idegenek gyakran vezetők a hős számára, aki egyedül nem képes megtalálni az utat. Ebben az esetben nem ismerősök, hanem valódi idegenek ugyanazokkal a titokzatos vagy rejtélyes jelleggel felruházva, amelyek a csodás újtárra vezetik a vándort.

A titokzatos idegennel való találkozás, amely egyben a csodás elem bevezetését is jelenti, ugyanabban a funkcióban, többféle variációban jelenik meg Tieck elbeszéléseiben:

1. Az idegen egy természetfeletti lény, aki a felismerést segítheti: mesék, mesenovellák (*Die Freunde, Der Runenberg, Die Elfen, Die Vogelscheuche, Das alte Buch...*)

2. A titokzatos mesei lény emberi alakban is megjelenik, továbbra is a felismerést segítő; lehet gonosz szándék is mögötte. (*Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Die Vogelscheuche*)

3. Az idegen emberi lény, aki utat mutat, segít, vagy akadályoz, néha gonosz 'varázsereje' van (*Der Runenberg, Liebeszauber, Eigensinn und Laune, Die Gemälde*), vagy éppen a főhős második énje.

A korai mesében (*Die Freunde*) Ludwig egy tündérral találkozik, aki megmutatja neki egykori énjét. Ennek köszönheti, hogy a szeretet valódi értékét újra felfedezi, és újra értékelni képes. A valóságot látja ily módon egy másik aspektusból.

4.2.2. *Der Runenberg: a hegy rejtélye*

Ebben a mesében a találkozás kétféle variációja található: egyszer a mesére jellemző találkozás – ő egy természetfölötti mesefigura -, másrészt egy mindennapi egyszerű ember, aki vagy teljesen idegen, vagy csak látszólag az, de mindig ugyanazt a feladatot tölti be. Ez a kettősség a *Die Freunde* című mesében is megtalálható, de ott a második – a 'meggyógyult' barát – az elsővel (tündér) való találkozás következményeként jelenik meg.

Christian, a *Der Runenberg* hőse, először egy idegen férfival találkozik, akinek a megjelenése egyetlen szempontból fontos: nélküle a vándorló hős nem szerezne tudomást a Runenberg meséjéről, így a vezető funkcióját kapja az elbeszélt eseményben. Ugyanebben a funkcióban lép fel később az apja, akit először – az elbeszélő szándéka szerint - nem ismer meg. Csak egy idős embert lát, aki növényeket szed, néhány perccel később ismeri fel. Tehát valójában az apa épp olyan idegen számára, mint az első vezető, aki a csodához vivő utat mutatta meg. Apja ugyanis nem érti őt, hisz a csodamentes köznapiságot képviseli, amely a

hegy képével ellentétes képben, a síkvidékben ölt testet. Vezetőként ő mindig a megszokott felé tereli a fiát, amit Christian nem kíván. Ez azonban kölcsönös megnemértés: a fiú sem érti az apát. Apja képes a mindennapokban észrevenni a csodát, amit ő soha észre sem vett.

Christian vándorlása sokkal fárasztóbb: alakja a tökéletes kifejezés lehetőségének teljes kétségbe vonását hangsúlyozza. Neve utal a kereszténységre és a vallás problémáira. Keresése egy hegyre vezet, amelynek a jelentéstartalmai egyéb kérdéseket is felvetnek.²³⁸ Az istennel való találkozást is jelképezheti, de számára az isten nem a hegyen található, hanem a síkságon, ahol hosszú ideig jó keresztényként él. A hegyen várja őt a másik találkozás – és ez is egy variánsa a hegy jelentéseinek – az állandósággal és a megváltoztathatatlansággal egy csodaszép hegyi tündér alakjában.²³⁹ A találkozás megnyitja szeme előtt a befelé vezető utat, mint ahogy ez Ludwig Wandellel történt, de ezt a felismerést ő a tudattalanba fojtja. Szégyenkezik az asszony utáni vágya miatt, aki pedig megmutatta neki igazi énjét, el akarja felejteni, és ezzel nagy hibát követ el. Belső világa romantikus tájként vetül elénk:

er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotztender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend. Er kannte sich nicht wieder, und erschrak, als die Schöne das Fenster öffnete, ihm die magische Tafel reichte...²⁴⁰

Christian sorsa megmutatja, mi történik az emberrel, ha az önismeret ajándékát visszautasítja – „kannte sich nicht wieder und erschrak” -, mégpedig sok fáradság, vándorlás és találkozás után. Útja ismét a síkföldre vezet, miközben zavartan töpreng a látottakon:

Sein ganzes Leben lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm; das Seltsame und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, dass er es unmöglich sondern konnte. Nach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen....²⁴¹

Zavarának fő oka a kettősség megfejtésének, megértésének lehetetlenségében rejlik: a megszokott és a különös számára együtt jelennek meg, nem képes egyiket sem a helyére tenni, ezért nevezi inkább álomnak. Ezzel persze újabb helytelen következtetéshez jut: ha mindez álom volt, akkor is komolyan kellene bánni vele, nem csak legyinteni rá. Nem helyes hirtelen örületnek sem nevezni azt, ami itt negatív tartalmú, a főhős szempontjából legalábbis.

²³⁸ V.ö. Barótiné Gaál Márta: *Párhuzamok Ludwig Tieck és Hamvas Béla Antikrisztus – felfogásában.* Protestáns Szemle, 2002/2. 95-102.

²³⁹ Jelképtár. („hegy”)

²⁴⁰ Ausgewählte. 52.

²⁴¹ Uo.

Ez Tieck későbbi műveiben félig pozitív jelenséggént lép föl: az örület a dolgok másféle, meglepően új, kevésbé tudatos és így sokkal hasznosabb látásmódjával lesz azonos.

A síkság szürke világában, ahol csoda nélkül szeretne alkalmazkodni, bűnhődnie kell a csodásra való hamis reagálása miatt: az elfojtott jelenség átváltozott formában visszatér. A hegyi tündér, mint idegen férfi és a hegy kincsei, mint arany, az új-régi találkozást variálják, ismételt figyelmeztetések és csábítások ezek arra vonatkozóan, hogy az elkerülhetlent fogadni kell. Így azután útja véglegesen a hegyre vezet, azaz bezárkózik saját belső világába, és nem tér vissza többé.

Különös módon azonban a mesének itt nincs vége, pedig a hős végül látszólag helyesen, az addig elfojtott felszínre kerülése mellett dönt, boldog lehet, és mégsem az. Ami ugyanis Ludwig Wandel esetében még elég egyszerűen végbement, vagyis megtalálta a való életben az értelmet, ez Christian számára nem megoldható. Egy másik kérdés is felvetődik a furcsa befejezés fölötti gondolkodás közben: vajon miért kell Christian feleségének bűnhődnie? Teljesen ártatlan, aki a férj eltűnése után nehéz férfimunkát végez, mégis egyre rosszabb állapotba kerül az egykor virágzó gazdaság, különösen azután, hogy újra férjhez megy. A két sors ábrázolási módja és az összefüggés a szöveg egészével, illetve a sorsok motívumainak hasonlóságai – pl. a feleség új férje lett volna elsősre is a helyes választás, nem Christian – választ adhatnak a kérdésre. Két magatartásformát állít szembe a történet: a teljességre törekvő emberét, és a közömbösét, aki megadja magát a sorsának. A kereső ember még meg is találja, amit keres, de visszariad a lehetőségtől eleinte. Először visszatér a valóságba, de hiányainak felismerése és korrigálása nélkül. Ezzel szemben feleségének, csakúgy, mint apjának, kizárólag csak a valószerű iránt van érzéke. Miközben az egyik bezárkózik a saját világába és minden, a valósághoz fűződő kapcsolatot megszakít, a másik, a síkvidéki, mese nélkül él, fantázia, azaz Christian nélkül. Ő még egyszer megpróbálja 'kincseit' a feleségének megmutatni, de az asszony csak hideg kavicsokat lát; mivel semmi köze sincs a meséhez, ezért nincs helyes észlelő képessége sem. Öreg és örült embert lát egykori férjében. Képből kifejezve ez a tönkrement gazdaságban nyer alakot.²⁴²

A *Die Freunde* problematikáját helyezi itt Tieck más összefüggésbe, miközben a különböző életfelfogások bonyolultsága egyre világosabb lesz. Nem könnyű ugyanis a nehéz utat a hegy magasságába, vagy az erdő sűrűjébe megtenni, és ugyanakkor kontaktusteremtésre is képesnek kell lennie a keresőnek. Az első mese a problematika ideális esetét mutatta be, de

²⁴² V.ö.: Arntzen, Helmut: *Tiecks Märchenerzählungen oder die Ambiguität der romantischen Poesie*. MLN (Mitteilungen für Literatur. Baltimor, MD, 1988 Spring, 103:3, 632-647.: „Der falsche Umgang mit der Poesie führt in den Wahnsinn.“ Ez azért is logikus megállapítás, mert a főhős és a többi szereplő szempontjából is az örület ebben a mesében negatív jelenséggént szerepel.

sokáig ennek a nehézségei és a bonyolultsága lesz a téma, egyéb variációkkal, máshová helyezett hangsúlyokkal gazdagítva.

A novellákban hasonló szerepe van a találkozás ott fellelhető módozatainak: az idegen-ismerős csak külsőleg változik meg úgy, hogy a főhős nem akarja, vagy nem tudja felismerni. Mivel az 'átváltozott' ismerős az alapfigura hasonmása is, ez a találkozás mindig azt jelenti, hogy a főhős nem ismeri vagy nem akarja önmagát megismerni. Ez a legnagyobb titok.

4.2.3. *Die Elfen*: gyerekkor és tündérek

A tündérekkel történő találkozás tökéletesen meseszerűen, a hősnő gyermekkorában megy végbe, ami, lévén gyerekekről szó, nem megdöbbentő, számukra természetes a csoda jelensége. Marie Zerinéval találkozik, egy természetfeletti figurával egy másik világból, akit azonban, mivel a gyerekkornak vége szakad egyszer, el kell hagynia, mégpedig egy nehéz teherrel: erről a találkozásról soha senkinek nem szabad beszélnie. Ez a népmesei 'tiltás' funkcióra hasonlít, csak itt eleinte nem világos a miért. A népmesében azonnal tudja a főhős és az olvasó is, miért tiltanak meg valamit a természetfölötti figurák.

A második találkozás Zerinéval már nem a tündérvilágban játszódik le, hanem a realitásban, Marie gyermeke lehet a szerencsés, tehát mindig csak gyermek. Marie féltékenysége a titok elárulására ösztönzi őt, és ezzel egész környezetét a romlásba taszítja.

A *Die Elfen*-nek vannak tehát párhuzamai a Runenberg-mesével, de nem csupán a fantáziamentes, mesenélküli világ romlásának a képe hasonló – ez az alapvető azonosság –, hanem a mesei tárgyak funkciójában is található egyezés: mindkét esetben a tárgy – tábla és gyűrű – összeköti a nem mesei hőst a mesei világgal. Christian a találkozás után kezében tartja a táblát, Marie pedig a búcsúzáskor kapja Zerínától a gyűrűt, ami az összetartozást még erőteljesebben fejezi ki. A párhuzamok mellett rögtön észrevehetőek a két mese közötti különbségek is: Christian elveszíti a táblát, habár emlékszik rá. Mivel nincs a kezében bizonyíték, így könnyen hiheti, hogy csupán értelmetlen álmódosítás volt mindaz, amit látott. Marie gyűrűje ezzel szemben állandóan emlékeztet az elmúlt időre. Ennek a motívumnak a jelenléte Tieck művét a hétköznapihoz is közelíti, miközben teljesen világos marad, hogy ez határos a mesei csodással, és ez biztosítja a folytonosságot. Úgy emel át Tieck ugyanolyan elemeket egyik meséből a másikba, illetve majd novellákba, hogy közben új színnel gazdagítja, mint pl. a tárgy emlékeztet, de különbözőképpen. Itt ugyanis titkokról van szó, amelyeket az ember nem árul el, és emiatt okozza a konfliktust, vagy egy olyan titok a téma,

amit elárulnak, és ezzel okoznak a titokhordozók veszélyes helyzetet – ezek a mesék -, vagy egyszerűen csak a titok természetéről van szó dialógus formájában – novellák.

A problémát tehát ismét sokféle szempontból ábrázolja Tieck, mivel nem is egyszerű jelenségről van szó. A titokkal való bánásmód egyik fontos témája a tiecki világnak, mert ez érinti a reflexió kérdését is, amely gyakran a csodás kísérő jelensége. Hogy az ember egy titkot őriz vagy elárulja azt, ez a hős kommunikációs képességeivel is összefügg, így a reflexió kérdése még inkább előtérbe kerül. Hogy egy titokról szabad-e beszélni vagy kell-e, ez az eltitkolandó dologgal vagy cselekedettel függ össze.

A másik világ elárulása Marie történetében egy második fordulópont. Mivel útja a mesei világba a gyermeki állapot képi kifejezésekként értelmezhető, azt is tudjuk, hogy ennek az állapotnak a felnőtté válás szintén természetes folyamata miatt véget kell érnie. Marienak ez nagyon fájdalmas élmény. Akárcsak Christian, ő is bezárkózik a saját világába, vagyis gyermek akar maradni, miközben felnőttként él kifelé: férjhez megy, gyermeket szül, él, mint az átlagember. Nem boldog ugyan, ez az ő hibája, de legalább a környezete nem boldogtalan. Ennek oka a hallgatás, vagyis a titok megőrzése. A tiltás megtörése is népmesei motívum, és ebben a műmesében is ugyanaz történik, mint ami ilyenkor szokott történni: a tiltás megszegése katasztrófát eredményez. Sokáig őrzi Marie a titkot, még akkor is, amikor családja férfi tagjai csupa zagyvaságot beszélnek a sötét fenyőerdő mélyéről, ő csendben megőrzi hitét a felettünk álló hatalmakban, akik jótékonyan élnek mellettünk, felettünk, nekik köszönhető az élet gazdagsága. Hallgat, de nem felejt: gyermekét is gyerekkori tündér játszópajtása után nevez Elfriedének. A nem-felejtésnek ez viszont már kissé beteges jele. Az egyik találkozás azt eredményezi, hogy a hős felejteni akar és elfojt – *Der Runenberg* -, a másik után a hősnő nem akar felejteni semmit, pedig elég lenne csak a lényegét megőrizni, a hitet. Így az emlékezés kérdése megint más megvilágításba kerül, amivel egyben a határok utáni keresés kap hangsúlyt: hol végződik az emlékezet, milyen mértékben szabad elmúlt dolgokhoz ragaszkodni és mikor kell beletörödni abba, hogy az élet bizonyos szakaszai visszahozhatatlanul eltűnnek?

Közben a kezdetben értelmetlennek tűnő tiltás is érthetőbbé válik: nem mindenki érti a fantázia világát, nem mindenki tartja az élet elengedhetetlen részének a költészetet (mesét), és azok a kiválasztottak, akik ezt tudják, ezért ne is beszéljenek róla mindenkinek, mert végképp eltörölhetik a szerintük – a fantáziátlanok szerint - fölösleges jelenséget. Szerepet játszhat ebben a kérdésben a túlzott kíváncsiság, vagy a 'mindenáron megmagyarázni valami kevésbé érthetőt' elvárása is. A népmesék között is találhatunk ehhez hasonló, de nem tragikus végű

megoldást: a munkát elvégző manók, amint a kíváncsi ember meglesi őket, azonnal eltűnnek, többé nem segítenek. (*Heinzelmännchen*)

Marie és a tündérvilág találkozásának következményei a felejtési képtelenség és az árulás. Az áruláshoz a féltékenység vezet, amit meg a gyerekkorhoz való képtelen ragaszkodás idéz elő. A felnőtt anya egyáltalán nem érti, ő miért nem játszhat többé Zerinával. Így aztán, mint az Eckbert-mesében, a titkot a nem helyes módon adja tovább: férjének árulja el. Ezzel véget ér a közösség viszonylag gondtalan élete, a tündérek kivonulnak az emberi világból, hisz őrölk csak a 'látók' tudhatnak, a többiek értetlensége elzavarja őket. A valóság szegény lesz és vigasztalan, a gyermek meghal, mert az ő alkalmazkodó képessége még az anyjáénál is kisebb.²⁴³

A *Phantasmus* meséi között található két elbeszélés, amelyek kevésbé emlékeztetnek népmesékre, közelítenek a novella műfajához, viszont a csodásnak olyan jelentős szerepe van, és ezen belül is a csodás találkozásnak, hogy mindenképpen meg kell vizsgálni az egyiket – *Liebeszauber* -, mert ez az előző mesei helyszíneket látszólag teljesen megváltoztatja.

4.2.4. *Liebeszauber*: az erdő átváltozása

Tieck maga is úgy látta, hogy ez a mese újszerű az előző *Phantasmus*-mesékhez képest. Valóban megváltozik a mesei helyszín, erdő helyett városba tevődik át a cselekmény. Ezzel megteremtí a városi mese előzményeit, mintát ad Poe-nak és Hoffmannak, de hű is marad a csodás narratív funkcióját tekintve, ezzel együtt a mese novellaszerű lesz. Így mindenképpen fordulópont ez a mese a Tieck-elbeszélések világában.

Ha a csodás szerepe ugyanaz, akkor viszont a helyszín módosulása csupán látszat. Valójában ugyanaz a kiismerhetetlen labirintus veszi körül a hőst itt is, mint az erdőben.

Az első feltűnő azonosságot a főhős szemlélődő magatartásában vehetjük észre. Csak ezúttal nem hegyen állva, vagy a természetet csodálva töpreng az élete értelmén, hanem egy városi szoba ablakában. A hatalmas természeti színhely beszűkült, és a kicsiny helyen a szenvedélyek és a rettenetek még hatalmasabbak. A látszat és a valóság közötti ellentét még áthatolhatatlanabb, az emberekből itt is figurák lesznek, illetve maszkok. Az álarc vagy maszk kifejezések itt, a városi közegben jelennek meg először Tiecknél, és nem utoljára. Jól

²⁴³ A költészettel való hamis bánásmód okozza itt is a romlást. („Der falsche Umgang mit der Poesie führt...“). V.ö.: 242. jegyzet.

kiegészítik a tévelygő, útját kereső ember nehézségeiről korábban alkotott képet, sőt még nagyobb akadályokat jeleznek.

A mese fő alakja, Emil az ablakon kitekintve pillant meg egy leányt, akihez nem mer közeledni. Neki is van hasonmása, egy jó barát, aki egészen más, mint a mogorva, életörömöt nem ismerő Emil. A barát, Roderich, azt képviseli, ami Emilből hiányzik, de azt szélsőséges módon: úgy élvezzi az életet, hogy a komolyságra teljesen képtelen. Felszínességével ellensúlyt képvisel, hisz Emil egyedül nyomasztóan melankolikus.

Emilt a nevelése is erre a magatartásra ösztönözte: nincs meg az a képessége, hogy önállóan eligazodjék az élet zűrzavaraiban. Szülei túl gyengédek voltak hozzá, ahogy barátja, Roderich kifejezi: „[...] von zu zärtlichen Eltern und sich selbst verzogen.”²⁴⁴

A város, ahol ők ketten élnek, csupán variációja az erdőnek, mint említettem: a hős tévelygéseinek helyszíne – ez a jellegzetesség itt is társul a képhez. Jelentés-eltolódások is léteznek, mint minden metafora ismétlésekor Tiecknél. Az erdő a mesében egy határt jelent, amelyet a hősnek át kell lépnie, ez a próba a számára.²⁴⁵ A Tieck-mesékben is mindig ez a határ-jelleg a meghatározó a képben; az erdőből ugyanis nem vezet más irányba út, csak vissza önmagához. Mint tér titokzatos, de csak annyira, amennyire az emberi lélek mélye az lehet. Külsőleg megtartja Tieck a motívum meseszerűségét, a lényegen változtat néha. Az erdő a mesékben a mese végét jelenti, vagy elbűvöli a novellákban a szemlélődő hőst. A mesenovella hőse számára az erdő a tündérek, a boszorkányok és a manók világa marad.

A város a történesek számára ugyanezt a keretet nyújtja, főként a novellákban, a fákat házak helyettesítik, amelyek ugyanolyan titokzatosak, csak manók helyett emberekkel találkozik a hős, akiknek 'lárvaarcuk' van, vagy gonosz boszorkányokkal, ahogy ez Emillel történik.

Őrült vándorlása a bál napján kezdődik, habár ő gyűlöli a táncot és a zenét, Roderich kedvéért mégis elmegy szórakozni. Az odafelé vezető úton találkozik egy szörnyű öregasszonnyal, akiben később felismeri az ablakon keresztül imádott leány gyilkos segítőjét, sőt ez a felismerés még egyszer megismétlődik a történet második részében.

Minden ember maszkot visel ezen a napon, de ezek nem csak konkrét álarcok. Az az embertípus lép itt előtérbe, aki az embertársakban gyakran csak maszkokat lát, vagyis hamis embereket, 'látszatembereket'. (Így nevezik a *Vogelscheuche* című mesenovellában a nem valódi, gépies, mesterkélte embereket.) A csúf banya lárvaarca le is leplezi valódi énjét, de Emil maga is maszkot hord, éspedig egy életen át. A nem igazi emberarcok között bolyong,

²⁴⁴ Ausgewählte. 169.

²⁴⁵ Themen. Wald/Grenze. 159-061.

mint a mesehős az erdőben, ugyanúgy nem talál kiutat, csak hallgatja a tánc és a bál hangjait, ahelyett, hogy a természet hangjait hallgatná, és itt valóban erdei hangok lépnek elő metaforikusan: „Säuseln der Bäume”, „das Rieseln der Quellen”.²⁴⁶ Nyelvi szinten is bizonyítható tehát, hogy a város és az erdő szinonimái ugyanannak a funkciónak: a csodás találkozás és tévelygés helyszínei.

Tieck hősei közül Emil a legkevésbé képes a kommunikációra. A szeretett nőt is csak az ablakon át képes szemlélni, és ez a magatartás végzetesnek bizonyul. A második alkalommal, amikor újra az ablakhoz lép, a báli tévelygés után, önkéntelen tanúja lesz a szörnyű tettnek. A boszorkányra emlékeztető asszony gonosz varázslat révén elnyeri Emil szerelmét a szép ismeretlen számára. Ez itt a fordulat helye Emil életében, amit valóban egy csodás esemény idéz elő, de amiben nincs semmi jó, csak a gonosz akarata nyilvánul meg benne. Ráadásul Emil el is felejtí ezt az eseményt hosszú időre, mivel rögtön a csoda után öntudatlan álomba merül, ébredésekor pedig egészen más szituációban találja önmagát: ő az ismeretlen szépség vőlegénye.

A csodás megváltoztatja tehát a hős életét, de sejtelve sincs az előző életről. Nem felejteni akar, mint Christian vagy Bertha, hanem valóban felejt. Mit jelent ez a módosítás? Más a műfaji keret, erősen módosult a mese a novella irányába, mert a kereső-szemlélődő embertípus új árnyalatokat nyer ebben az elbeszélésben. A kapcsolatteremtésre képtelenség kap itt nagyobb hangsúlyt. Eltúlzott, szinte horrorisztikus módon mutatja be azt az esetet Tieck, amikor a túl szelíd nevelés és a sok hallgatás képtelenné teszi az embert a rosszal való szembenézésre. Az eredmény a teljes öntudatlanság, amely itt betegségként jelenik meg a hallatlan esemény bekövetkezése után. Öntudatlanság, amely állapot az örülethez hasonló, és ezúttal a valóság elől való menekülés jele, hisz a látott, szinte hihetetlen jelenséget akarja felejteni a tudatos én. Amit felejteni akar, az viszont a csodásnak a szörnyűséges változata.

A csodához ezúttal egy titok társul, mint oly sokszor más mesékben is, azzal a különbséggel, hogy ezt a titkot le kell leplezni, mert ez egy rettenetes bűneset. Ez a sok tekintetben mesére alig emlékeztető mese az, amely, egyedül a *Phantasmus*-mesék között, a világ eredeti rendjét helyreállítja, ahogy az a népmesékben törvényszerűen működik: a gonosz elnyeri méltó büntetését. Emil, mint az igazi mesehősök, lassan felismeri, különböző ismétlődések segítségével – a skarlátvörös szín, amely a vérre és annak a szörnyű napnak a báli kosztümjére emlékezteti -, hogy menyasszonya nem igazán szereti őt, és segítőtje még mindig ugyanaz az öreg, csúf banya. A felismeréssel, ami az emlékezéssel párhuzamosan

²⁴⁶ Schildbürger. 165.

keletkezik, öntudatára ébred újra, és véres tettet hajt végre, Roderich fegyverével. Így lesz gyilkos, de ha kezdettől fogva énjének elnyomott felére, Roderichre hallgatott volna, talán másképp alakult volna a sorsa. A mesei rend helyreáll, de a mesehős is meghal: mese félig mesei megoldással.

Ebben a mesében változik át először az erdő várossá, mert ez a kép alkalmasabb az újfajta ember, a helyét és irányát veszített, a természettől elszakadt, kapcsolatokra képtelen ember ábrázolására, aki egyébként egyenes folytatója a tiecki szemlélődő, magába forduló mesehősnek, aki ugyanúgy szembetalálkozik a csodás-félelmetes meseszerű-valóságossal, mint az előzőek. A továbbiakban Tieck a novella műfaja felé fordul, ez lesz a vizsgálat tárgya is néhány elbeszélés kapcsán, mint a *Des Lebens Überfluß*, *Die Gemälde*, *Der Alte vom Berge*. Az elemzések célja az is, hogy a valódi folytatás tényét igazolja, azaz nem a korábbi elemek egyszerű variációját, hanem az írói eszközök és a fő téma bővítésének jelenlétét bizonyítsa.

4.3. A hétköznapi csodás

4.3.1. Az idegenség érzése: *Des Lebens Überfluß*

Egy Heinrich Brockhaushoz írt levelében Tieck említi ezt a novellát: „... die ich nach Prüfung für eins meiner gelungensten Werken halte. Ich glaube, der unbefangene Leser wird sie auch so ansehen, und sich an der heitern Erzählung ergötzen.”²⁴⁷

Az elbeszélés valóban derűs, ami a történet befejezését illeti, de a mindent viszonylagossá tevő szó – ’sogenannt’ – gyakori használata gondolkodásra készíti az olvasót látszat és valóság viszonyának más megközelítése miatt.

A történet középpontjában ezúttal egy igaz szerelem áll, amelynek létezése a hétköznapi rendkívüliségének előfeltétele, de a szeretet a népmesében is fontos téma. Csodás ereje a Grimm-testvérek összegyűjtött meséiben is gyakori motívum: a szeretet segíti át a kemény próbákon a legkisebb testvért, amikor elvarázsolt testvéreit kell kiszabadítani. A műmesékben vetélkedik ez a motívum a mesei csoda jelentőségével, pl. Andersen meséiben (*A hókirálynő*, *A kis hableány*), ahol a szeretet, illetve a szerelem érzéséhez gyakran társul az áldozat motívuma, valaminek a feláldozása. Tieck *Phantásus*-meséiben is fontos szerepe van a szeretetnek: Bertha gyermekkorában szeretet nélküli, Eckberthez sem a szerelem fűzi, ez lehet az igazi oka életük sivárságának. (*Der blonde Eckbert*) Christian házassága sem szerelmi, sőt feleségének is volt előtte egy igazibb szerelme. (*Der Runenberg*) Mariet szeretik a szülei, de ő már nem képes igazi szeretetre a saját gyermekével szemben, mert szíve a múltbéli szeretett lényhez húzza. (*Die Elfen*) Emil rajongása az ismeretlen lány iránt alaptalan, hiányzik a kölcsönösség, félreértésen alapul. Tannhäuser meséjében az érzéki szerelem rabjává lett ember tévelygéseit ábrázolja a költő, azét az emberét, aki egyben egy hegy foglya, vagyis Christiannal ellentétben elsőre enged a csábításnak, mégsem boldog. Sokszor és sohasem egyformán fejeződik ki a műfajokon átívelő közös témaként a szeretet fontosságáról és csodás jellegéről szóló közlés.

A *Des Lebens Überfluß* a tökéletes szerelmi kapcsolat történetének egy rövid epizódját mutatja be. Heinrich és Clara egy városi kis szobában folytatnak rengeteg beszélgetést az élet mindenféle témájáról, miközben arra is fény derül, miért bujkálnak. A történet szokványos, szinte unalmas: a lány apja ellenezte kettejük kapcsolatát, most csak egy cseléd van velük a

²⁴⁷ Dichter. Bd.2. 56.

házban. Beszélgetéseik színtere nem az egész ház, hanem csak egy kis szoba, abból csak egy ablak nyílik a kinti világra, és ez a tér is egyre jobban beszűkül.

Önként választott rabságuk helye a boldogság tere is egyben. Kezdetben az az érzésük, hogy a szerelem mindent pótol, amit maguk mögött hagytak: minden életörömet. Szóhasználatukkal azonban érzékelteik, hogy maguk is tisztában vannak azzal, hogy jelenlegi életük pótlása a valódi életnek, ezért neveznek mindent tréfásan 'úgy nevezettnek'. A reggeli csak 'úgy nevezett', ahogy a külvilággal való kapcsolatuk is, és lassan minden, ami a normális élethez kell. Hosszú távon nem lehet ezt a fajta magányt sem elviselni. A történet végére a szerelmesek belátják, hogy eddig csupán látszat-életet éltek, nem lehet minden fölöslegnek hátat fordítani, mert nem is fölösleges minden anyagi természetű dolog; helyzetük a bezárkózás, akárcsak Christian esetében, bezárkózás a saját világukba. A történet tapasztalati közvetítése is a Runenberg-hős élményéhez hasonló lehetne: nincs saját világ a mások világa nélkül.

Mivel életük eseménytelen, és az olvasó csak egy térben látja őket folytonos beszélgetés közben, minden apró, eseménynek nevezhető dolog nagy jelentőségű, mint pl. egy álom. Mielőtt Heinrich elmeséli az álmát, beszél még az 'úgy nevezett rendszerről', ami az álom-elbeszélés logikus bevezetője. Ő, mint nem éppen ésszerűen gondolkodó ember – mindketten tékozló típusok, de a pozitív könnyelműek közül -, és egyértelműen kiáll az egyén mellett, a gyakran veszélyes általánosításokkal szemben.²⁴⁸ A szisztematikus ugyanazt jelenti számára, mint a képzett: az igaz emberinek az elnyomását. Egy álom is az egyénnek, a sajátosan egyfélének a kifejeződése. Egy rendszer csak szabályok összessége, de egy ember testből, szellemből és lélekből tevődik össze, nem lehet tehát mindig ugyanolyan módon egy szabálygyűjteményhez igazítani. (Gondolatait önreflexiónak tekinthetjük általában véve, de például a műfajokkal való tiecki bánásmóddal kapcsolatban is.)

Heinrich álmában önmagát látja egy könyvaukción, ami utalás az ő könyvek iránti rajongására és arra a könyvre, amit eltékozolt, pedig nem tartotta fölöslegnek, és ami majd a megoldást jelenti. Az álombeli aukción embereket árusítanak, Heinrichet is, aki azonban

²⁴⁸ Egy a novellákhoz írt előszóban Tieck hangsúlyozza, hogy a rendszerek a való élettel szemben veszélyt jelenthetnek: „Freilich leiden wir an Systemen aller Art, an einer sonderbaren Freigeisterei in Betreff der wichtigsten Gegenstände und Verhältnisse...“ In: Schriften. Bd. 11. 1092. A könnyelmű típusok: szintén gyakran visszatérő figura-variáció a vizsgált művekben. Többnyira a melankólikus főhős ellensúlyaként/kiegészítőjeként vannak jelen, vagy éppen túlzott, káros mértékben könnyelműek, ezzel negatív irányba terelik a főhőst érintő eseményeket. Mellékfigurák, de nem mellékes, változatosan variálható alapvető emberi vonással. Christoph Brecht a szerelmespárt „tékozló“-nak nevezi ezen a típuson belül. V. ö.: Brecht. 221. (Liebe und Spekulation)

senkinek sem kell, mert ő egy 'poros régiség' („verstaubte Altertümlichkeiten”).²⁴⁹ Egyedül Clara az, aki az álomban is felismeri az ő valódi értékeit és megvásárolja, de emiatt mindketten börtönbe kerülnek. Ennek az álomnak az elbeszélésével egyértelművé válik az eddig felületes, de erőteljes benyomás: önként választott szerelmi menedékük börtön. Ezt bizonyítja az ablakból látott sivár kép, a tüzelő hiánya miatt elégetett lépcső, ami a kifelé vezető utat jelképezi, és amelyet végleg elvágta, látszólag a hideg miatt. A tűzifa asszociálja az olvasóban az egykor hatalmas erdőt: a beszűkült, életidegen létezés képe a fa, mint tüzelő eszköz. Heinrich álma rávilágít jellemének sajátosságára, és ezzel sok Tieck-hős homályos tévelygését érthetővé teszi: a külvilágban nem kedvelik őt, mert régi értékekhez ragaszkodik. Igaza van és mégse, ezt mutatja a történet egésze. Saját magát nem kellene annyira komolyan vennie, a jövőt viszont túl könnyedén fogja föl. Kettejük közül Clara a világosabban látó ember, amikor kijelenti, hogy életük egy mese, de amikor a jövővel kapcsolatos kérdést teszi fel, akkor a lényegre tereli a szót. Nem lehet folyton egy mesében élni, vagyis elzárkózni egy szobába/erdőbe a többi ember elől. Kapcsolatot és értelmes kompromisszumot is kell tudni kötni. A 'mese' szó előfordulása újabb tartalmakkal gazdagítja a kedvenc műfajt: egyik oldalon a csodaszerűt hangsúlyozza, amit a szereplők a saját sorsuk fordulataként élnek át, más részről előrevetíti a novella csodás befejezését. Amit itt ebben a szövegben, mint nem valódit kifejez a szerző, az a történet végén igaznak bizonyul.²⁵⁰ Metaforikus használat és műfaji sajátosság egymást kiegészítve vannak jelen.

Heinrich nemcsak azért fűrészeli el a lépcsőt, mert fűteni kell, hanem a külvilághoz fűződő gyűlöletét is kifejezi ezzel. Ironikus módon azonban mégis ezen keresztül, akkor már létrán, érkezik a szabadulás: barát és értékes könyv, illetve megbocsátó apa közeledik a külső világból. Ha ez a hétköznapi, de váratlan és szinte hihetetlen esemény nincs, akkor a főszereplő súlyos károkat okoz önmaga és kedvese ellen is. A kínos szituációból csak valamiféle csoda segítheti őket ki; a művi mesei világból, miután kiállták a próbát – szerelmük nem szenvedett károkat – megérdemlik a valódi boldogságot.

Heinrich figurája rokona Emilének, aki szintén túl komolyan veszi önmagát, és az életet csak egy ablakból szemléli, viszont mégsem egészen ugyanaz, a hasonlóság ellenére: nem gyűlöli a táncot és a zenét, képes az élvezetre. Ha Emilt és Roderichet egy ember kétféle oldalának tekintjük, akkor mondhatjuk, hogy Heinrichben a kettő együtt létezik, tovább variálva az idegenséget megtapasztaló figura színeit. Egyediségét a Clarához tartozás adja. (A csók élvezetével kapcsolatban még egy nyersen testi-anyagi témát is megpendít itt Tieck, amit

²⁴⁹ Tieck-Märchen. 165.

²⁵⁰ V.ö. 39. 2. pont

majd későbbi műveiben bont ki.) Ismeri az igazi szerelmet, a könnyedséget, de túl könnyen veszi a jövőt. Ismét tapasztalható, hogy a szemlélődő-tévelygő embertípus számtalan árnyalatát ismerheti meg az olvasó, mert ő az, akinek a leggyakrabban szembesülnie kell valamilyen csodával.

Részben igaza van, ha elzárkózik, hiszen a régi értékeket képviseli, de túlzott mértékben teszi ezt, ezért van kudarcra ítélve, ha nem lép közbe a csodással azonos értékű esemény.

Ezt az embertípust a legszélsőségesebben ismét egy 'hegyi' ember képviseli az *Der Alte vom Berge* című novellában.

4.3.2. A hegyi ember örököse: *Der Alte vom Berge*.

Az útját kereső ember képe ebben a novellában nyer teljes alakot: a fent vázolt figurák összegezője, függetlenül a műfajtól. Ők élik át a csodás megjelenését, az élet furcsaságát, ezért ők is hasonlítanak a mesei szereplőkhöz; a közös jellemzők között, amelyekkel Tieck világa leírható, fontos helyet kapnak.²⁵¹

A központi figura, Balthasar, akinek az alakjában a tévelygő hibái és értékei összegeződnek, elveszíti a célt végképp, és értelmetlen káosszá válik az élete, amelyben hamis eszmék uralkodnak. Így jut a teljes elidegenedés állapotába, ahonnan nem vezet út visszafelé az emberekhez. Neki is létezik ellenfigurája, akit nem neveznék ezúttal hasonmásnak; Balthasar ugyanis véglegesen rabja lett az elidegenedésnek. Az ellenkező alkat csak a másik lehetőséget jelzi, de nem a főszereplő számára. A fiatalabb ember figurájában az egyértelműen pozitív könnyedség kap hangot; ő szemlélődő típus, épp ezért nem jár tévutakon. Ő Balthasar ellen-hangja.

A tiecki ember két alaptípusa található tehát a késői novellában, de megismerhetünk korábbi, kevésbé gyakori típusokat is. Balthasar, a mogorva öreg, aki egy idősebb Christian tulajdonképpen, de csak a 'hegyi ember' értelmében, gazdag, hallgatag férfi, aki sokat csalódott az életben. Házában nem szabad zenét hallgatni (Emil), tilos a nevetés; lányát is ennek szellemében neveli. Alkalmazottja, a fiatal Eduard, az ő ellenfigurája: derűs, szeret beszélni, de nem fecsegő, elgondolkodó; első alkalommal a szokásos mesehősi pozícióban látható. Amikor egy alkalommal Balthasarral beszélget, a könnyed szemléletet ajánlja neki vigaszul:

²⁵¹ Brecht könyvében a 'Natur und Geschichte' fejezetben a két novellát párhuzamosan elemzi, hasonlóságokat kiemelve a gazdaság, az egyéni boldogság, történet és természet viszonyaiban. V.ö.: Brecht. 211-227.

...was bleibt uns übrig, als mit einem gewissen Leichtsinn, der vielleicht auch zu den edelsten Kräften unserer Natur gehört, mit Heiterkeit, Scherz und Demut dem Dasein und der Liebe, jener unendlichen Liebe zu vertrauen, jener höchsten Wahrheit, die alle Gestalten annimmt...²⁵²

Ez a szövegrészlet érvként szolgál ennek a novellának az összefoglaló jellege mellett, ez a leghosszabb érvelés a könnyelműség mellett, amely főként a mellékfigurákra volt jellemző (Roderich), és két ellenkező funkcióban jelent meg: negatív értelmű alkalmazása a pozitív főfigura mellett mint hamis segítő és pozitív értelmű megjelenése a főszereplő mellett mint igazi segítség. Ritkábban jelenik meg könnyedség azoknál a szereplőknél, akik sem pozitív, sem negatív magatartásformát nem képviselnek, de kissé túlzott mértékben kaptak ebből a tulajdonságból, mint Heinrich a *Des Lebens Überfluß*-ból, vagy Wilhelm a *Der Alte vom Berge*-ből, illetve a tékozló típus Helbach személyében. Eduard tehát az első, aki korrekt módon leírja a jó célokra használható könnyelműséget. Egészen eddig valamilyen hiányossággal volt kapcsolatos ez a figurai vonás a Tieck-elbeszélésekben: a negatív esetekben a mellékszereplő felelőtlenségét jelentette, aki egyben akadályozta a hőst a csodás átélésében, mert a felszínesség nem engedi megpillantani a fordulat, vagyis a változás lehetőségét. A pozitív esetekben annak a képességnek a hiányát jelentette, hogy a főhős észrevegye az élet szépségeit. De egy közös vonásuk mégis van ezeknek a figuráknak, akik a könnyedség állandó vonását hordják magukkal az események során: valamilyen hiányt értelmeznek, leginkább a helyes észlelés hiányát.

Az idézett véleményben a könnyedség szoros kapcsolatot mutat a szeretettel, és igaza is van, ezt Balthasar is elismeri, de mégis van ellenérve, ami azonban nem igazán ellenkezik az idézett véleménnyel: „Kann alles sein [...] wenn die Wurzel des Daseins aus Liebe gewachsen ist.”²⁵³

Gyermekkorában nem szerették (mesei motívum: Bertha), később találkozott a szerelemmel, de nem házasodhattak össze, majd feleségül vett egy nőt, akit nem szeretett. Házasságon kívül született lányát nevelt gyerekként gondolva, abból a célból, hogy ne kerüljön hozzá túl közel, vagyis ne csalódjon a gyermek úgy, mint ő, a szeretetben. Tehát a hétköznapi legnagyobb igazságát, a szeretetet, Balthasar viselkedésének köszönhetően újra más megvilágításban látjuk. Sőt egy régi mesei motívum is felbukkan, ami egyben a romantika kedvelt motívuma: a közelség és a távolság ellentétpárja. A mogorva ember esetében ez egészen meglepő következményekhez vezet, ami az ő jelleméből fakadó novellai különösség vagy újdonság. Ha valakit közel engedne magához, megbocsáthatatlan lenne

²⁵² Der Alte.122.

²⁵³ Brecht. 210.

számára, ezért látszatvilágban él. Ha megszeret valakit – Eduardot és a túl könnyelmű Wilhelmet -, eltitkolja, és gorombaság mögé rejti. Még saját lányát is távol tartja. Ha nem kedvel valakit, úgy tesz, mintha szeretné, sőt a lányát is hozzáadná feleségül. Vajon elérhet-e ezzel bármit? A novella eseményeinek és végkicsengésének tükrében állítható, hogy természetesen nem. Egy dolgot képes elérni: beletörődik a sivár és látszatokra épülő életbe. „So ist aber alles Leben zwischen Wahn und Wahrheit, zwischen Schein und Wirklichkeit auf einer schmalen Linie hinlaufend.“²⁵⁴

Ő maga nem örül meg, de azt hiszi, ha az árral úszik, vagyis beletörődik a látszatéletbe, amit a legtöbb ember él, akkor fenn maradhat. Azonban ebben is csalódnia kell. Minden, amit elérni szeretne, lánya boldogsága pl., tévedésnek bizonyul. Számára a szerelem és a szeretet is 'Wahnsinn'.²⁵⁵ Túl szenvedélyes és túl lelkesítő, ezért kell a távolság. Ezt is hamisan értelmezi, más Tieck-szövegeket ismervén: léteznek pillantok, amikor a közelség kell (Heinrich és Clara), némely kapcsolatban szükséges az eltávolodás, azért, hogy átgondoljon az ember valamit (*Waldeinsamkeit*), és a távolból jobban megértsen valaha közelebb álló dolgokat.

Balthasar hamis gondolkodásának eredményét épp lánya reflexióiból láthatjuk: hajlandó lenne a látszat-házasságra, ha Eduard is a közelében lenne, vagyis nem zavarná az, ami Eduardot igen, hogy ezt csalásnak nevezi az erkölcsileg fejlettebb ember. A beletörődés miatt látszatokra épülő élet és nevelés következménye logikus: látszat még nagyobb mértékben, ami már erkölcstelennek nevezhető. Az erről szóló beszéd a novellában azért különös, mert egy teljesen ártatlan és romlatlan fiatal lány mondja, aki nem ismeri a táncot és a zenét, mert tilos, de önmaga szórakoztatására történeteket talál ki. A jelenség, hogy nem lehet erőltetni a fantázia és a mese elnyomását, előrevetíti a boldogabb véget.

A novella kezdeti szakaszában már említésre kerül a csodás jelenség egy könyv tartalmaként, amelyet egy bányász ad Wilhelm, a rokonszenves, ám könnyelmű ember kezébe, majd Eduard is elolvassa. A bányász a benne található történeteket komolyan veszi, Eduard viszont kineveti a kísértethistóriákat. Sokkal többről van szó azonban: a mese hiányáról és a benne való hitről. Vagyis, ahogy ezt a *Die Elfen*-ben és a *Der Runenberg*-ben láttuk, a természettel való ősi viszony megtagadásáról. Csakhogy ebben az esetben nem ment tönkre a bányászat, mert a bányász szerint Balthasarnak kapcsolata van a lenti koboldokkal, és azért olyan mogorva, mert tudja, mi lesz a vége: a hegy kimerül előbb-utóbb. Eduard nevetésére pedig bölcsen reagál: „Lachen kann jeder, aber das Schauen ist nicht vielen

²⁵⁴ Der Alte. 51.

²⁵⁵ Uo. 11.

vergönnt, und noch wenigern, sich als Mann zu fassen, wenn ihnen einmal die Augen aufgethan werden.”²⁵⁶

A tiszta látás és a világos beszéd együtt jár tehát a kevésbé kiismerhető dolgok megértésének folyamatával, amit még mindig képvisel valaki, igaz, itt csupán egy öreg, kissé nevetséges bányász. De nem ő a nevetséges, hanem akik őt kinevetik. Ő ugyanolyan ’verstaubte Altertümlichkeit’, mint amilyenek Heinrich látja önmagát az álomban, amit elmesél szerelmének, poros régiség, a régi értékeket képviseli, de már alig kell valakinek mindez.

Kunz, a bányász az egyetlen, aki a ’régii’ csodással ebben a novellában a kapcsolódást jelenti a korábbi mesékhez, miközben egy idegennel társalog. A téma: némely ember különös képessége a falon áthatoló látással kapcsolatban, majd a beszélgetés során kijelenti: „Ihr scheint [...] noch kaum (zu) wissen, was wunderbar oder natürlich ist.”²⁵⁷ A mondat igazolja a fentebb tett állítást, hogy a ’mese/csoda’ a ’természetes’ helyett használatos kifejezés Tieck novelláiban. Emellett a mesében előforduló titok, mint csodás jelenség vagy annak kísérője, újabb megfogalmazást nyer: a titkot kímélni kell, nem rögtön elárulni. A *Die Elfen*hez kötődő gondolat így folytatódik: „O, Ihr Taub-und Blindgeborenen, die ihn (den Geist) nicht schauen und begreifen wollt [...]”²⁵⁸

Tovább vitatkozva az idegennel, Kunz a természet oldaláról tekintve nem csupán a növényeket tartja élőnek, hanem a látszólag élettelen követ is: „[...] das Feste lebt, aber auf eine andere Art.”, „Ihr seht nur Allgemeines.”²⁵⁹ A kezdeti alkotói korszaktól fogva létező egyéninek vagy sajátosnak, az emberi élet legfontosabb követelményének a középpontba állítása ismétlődik ebben a novellában is.

A problémakör végletes ábrázolásával van tehát dolgunk; ebből a Balthasar által létrehozott életből teljes mértékben hiányzik az öröm, pedig a csodás figurákkal, ahogy Kunz kifejezi lényének kevésbé megmagyarázható részét, kapcsolatban van. Néhány kötelességszerű örömet megenged magának Balthasar; az egyik a jótékonykodás, amit azonban ő maga egyetlen szóval – ’sogenannt’ – kétségbe is von, a másik a beszéd. Tiecknél mindig az élet egyik legnagyobb élvezetének számít a nem felszínes beszéd mindenféléről, ami érdekes; irodalomról, meséről, rémekről, szépségről, stb. (*Phantasia*) Balthasar Eduarddal beszélget a legszívesebben, neki megnyílik valamelyest: ezekből a beszédekből tudunk meg sok mindent az előző és a mostani életéről. Amikor azonban Eduard a beszédet

²⁵⁶ Uo.11.

²⁵⁷ Uo.70.

²⁵⁸ Uo. 75.

²⁵⁹ Uo. 77.

mélyebb meggondolások felé szeretné irányítani, visszaretten: „Lassen wir das!”,²⁶⁰ mondja, és ezzel véget is vet a további beszédnek. Vagyis valójában nem képes szembenézni a lényeggel, a riasztó belső világgal. Nem véletlen, hogy őt soha nem látja az olvasó a szemlélődő pózban. Ő csak beszél, nem is ostobaságokat, de nem lát.

A szemlélődő és a könnyelmű ember rajza, aki a csodával néha szembekerül, ebben a novellában szintén kiteljesedik. A negatív értelmű könnyedség is megjelenik Wilhelm alakjában, de csak a neve emlékeztet erre a típusra. A Wilhelmek Tieck történeteiben hasonlóan, enyhén negatív módon könnyedek: nevetnek, de ez gyakran gyilkos gúny, semmit nem tartanak értéknek. Ugyanakkor rokonszenvesek is, mert nem rontják meg más emberek életét, mint a romlott könnyelműek. (Helmfried: *Waldeinsamkeit*, Friedhelm: *Eigensinn und Laune*) A Wilhelmek maguk is néha kissé nevetségesek, vagy azzá teszik magukat, különösen akkor, ha Werther akarják utánozni. (*Vogelscheuche, Der funfzehnte November, Eigensinn*) Másfajta könnyedséget látunk Heinrich esetében (*Des Lebens Überfluß*). Először is ő a fő figura, tehát ez a vonás benne csak mellékes, valamit segít megérteni, mégpedig a külvilággal szembeni védekezését. Ő a könnyedséget fegyverként használja a csalódás ellen. Szerencsésebb, mint Balthasar, mert ugyan ő is idegen odakint, de nem tagadja az örömeit. Viszont nem úgy könnyelmű, ahogy azt Eduard javasolja Balthasarnak, önála ez csupán felszínes szerep, mert nem talál jobbat, bár alig érezhető ez a különbség. Talán csak abban, hogy Heinrich pazarló módon bánik a könnyedséggel, hisz nem látja annak lényegét. Ennek a mellékes típusnak, illetve a csodás melletti kísérő jelenségnek a sokoldalú ábrázolása Tieck eszközeinek gazdagodását jelzi az ismétlés módszerén belül.

A hétköznapi örömeinek tiltása és a mesterkélt távolságtartás, a bezárkózás, a beletörődés olyasmibe, amin lehetne változtatni, körülbelül ugyanahhoz a sivár romláshoz vezetne, mint amit a *Die Elfen* világában a zárókép mutat, ha itt nem novelláról lenne szó, ahol a szereplők nagy része, sőt még a mogorva főszereplő is megérdemli az események révén megszülető csodát. Miután bebizonyosodik számára, hogy élete miatt mindenkit félreismer, sőt önmagát is, hogy az a tolvaj, aki annak látszik, és nem az, akit ő épp a látszat ellenére tolvajnak hisz, összeomlik, meghal.²⁶¹ Környezetét viszont megmenti a romlástól az ő régebbi szerelme; ez a csodás fordulat, ami tökéletesen ellentmond az ő nehezen felépített világának, bizonyítja, hogy ebben a műfajban a csodás szerepe mindig a végkifejletben kapja a legnagyobb hangsúlyt, a vég boldog, ez benne a (nép)mesei.

²⁶⁰ Uo. 51.

²⁶¹ V.ö. Brecht: A főhős meghal, de nézetei beigazolódnak, sőt ha ő nem halna meg, nem lenne a többi szereplő sem boldog. 213-214.

4.3.3. Kép a képben: *Die Gemälde*

A novella értelmezése előtt meg kell említeni egy mellékes, ám a csodás szempontjából nem lényegtelen motívumot: az ‚ablak’ jele csak egy kis részlete a hőst kísérő jelek sokaságának, de gyakori előfordulása miatt alkalmas a megismerés hiányának, egyben a látszat és a lényeg kapcsolatának vizsgálatára. A látni és jól látni képes ember valamiféle ablakon keresztül pillantja meg a csodás jelenséget. Az ablak ráadásul az erdőhöz hasonló határvonalat is képez a bent és a kint között, és emiatt visszapillantva is összegezni lehet az eddig vizsgált művek hasonló helyeit.

Az ablak archetipikus jelentései között szerepel kapocs jellege, mely a külső és a belső világ között teremt elérhetőséget. Sok nyelvben az ‚ablak’ szó ‚fényt’ is jelent.²⁶² A költészetben az egyén és a külvilág kapcsolatának szimbóluma, de az ismeretlenbe való kitörést is jelképezheti. A 19. század végi szimbolizmus az ablakból látott látvány révén a külvilág sokszínűségét, a lét megismerhetetlenségét fejezi ki. Az ablak-képnek a lélektanban is van szerepe, mint minden ősi motívumnak: rokonfogalmaival együtt – ajtó, kulcs – az álom metaforájaként említik. Jung szerint: „Az álom rejtett kis ajtó a lélek legmélyén és legmeghittebb zugában: arra a kozmikus ősejszakára nyílik, amely a lélek volt jóval azelőtt, hogy az én-tudat létezett volna.”²⁶³ Más motívumgyűjtemények szerint is kapcsolatban van az ablak-kép a lélekkel: jelképezi a lélek készségét/nyitottságát arra, hogy viszonyt létesítsen egy magasabb létezővel. Feltűnhet tér-motívum gyanánt; ez esetben egy figura szellemi felfogását jelzi – kívülről befelé néz át az ablakon -, és ez a kinti világgal való kapcsolatteremtés vágyát fejezi ki.²⁶⁴

Ortega szerint az ablak jelentésénél fontosabb a keret/képkeret, mint olyan valami, amely nem hasonlít sem a műalkotáshoz, mely „képzeletbeli sziget”, sem a valósághoz, mely ezt a szigetet körbeveszi.²⁶⁵ A ‚keret’ egy semleges valami ugyanis, nem fal, még nem is kép, hanem határvonal két világ között. A keret viszont ablakot feltételez, amely Ortega értelmezésében a festett vásznon a lyuk egy képzeletbeli világra. Ha az ablak négyszögéből nézzük egy kis darabját a valóságnak, akkor egyben el is szakadunk annak egészétől, és szemlélődésünk „átveszi a képzeletbeliség különös vibrálását”.²⁶⁶ Ugyanezt a funkciót az

²⁶² Szimbólumtár, 1997.

²⁶³ Uo.36.

²⁶⁴ Themen. 1987.

²⁶⁵ Ortega y Gasset, J.: *Regény, színház, zene. Esszék a művészetről.* (Ford. Csejtei Dezső., Juhász Anikó és Scholz László) Budapest: Nagyvilág, 2005. 142

²⁶⁶ Uo. 143.

„ablak” használatakor Tieck egyik elbeszélésében is felfedezheti az olvasó, de a korábban említett jelentéstartalmakra is található számos példa.

Néhány elbeszélésben az „ablak” a külsőt és a belsőt összekötni szándékozó kapocsként jelenik meg. A külső mindig az adott meshős világa a fikción belül, a belső az ő mélyebb énje, az a sajátos világ, amelynek a megismerése miatt nem érti a rajta kívül létező külsőt. Egy figura, két világ: kintről befelé próbál a két világ között vándorló ember összeköttetést lelni. A *Der Runenberg* című mese hőse a szemlélődés pózában maga sem érti, mit is keres ott, ahol éppen van. A romantikus táj szintén metaforikus értelemben jelenik meg: szabálytalan valóságával párhuzamban áll a hős benső háborgása. A két világ kuszán gomolyog egymás felé titokzatosan és érthetetlenül, mígnem a hegy tetején, egy ház ablakán betekintve megpillantja a lényt, a földöntúli szépségű hegyi tündért. Csak ezt az egy részletét láthatja a másik világnak, ebben sűrűsödik minden. A hős képtelen egyeztetni az emléket a külső valósággal, amely túl rideg és józan a belső világ nélkül. Végül teljesen befelé fordul, vagyis a kép rabja lesz; megtér a hegyhez, hogy soha többé ne legyen kapcsolata a hétköznapokkal.

Ezeknek a szövegeknek a hősei hasonló gondokkal küzdenek: nem képesek a felismert bensőt – túl ijesztő és mesés – a megszokott külsővel közös nevezőre hozni. Ezért az „ablak” itt valóban csak egy nyílás a másik világra, ami segíti a megismerést, de a kimondást nem. Tieck mesehősei a kommunikációra nem készültek fel, meg sem kísérik a kimondhatatlant megformálni. Az olvasónak is csak a képi világ segít.

Ugyanebben a funkcióban jelenik meg a külsőre módosult ablak a *Die Elfen* című mesében. A hősnő nagyszerű élményben részesül gyerekkorában: tündéri játszópajtása lehet egy a külső valóságtól elzárt világban hét éven át. A kép önmagában jel-értékű, hisz magát a gondtalan gyerekkort testesíti meg, amelynek azonban egyszer véget kell érnie. A felnőtt nő lelke mélyén soha nem fogadta el ezt a tényt, az idő múlását. Anyaként egy alkalommal meglesi kislányát egy keskeny résen át, amint az ő egykori tündér játszótársával szórakozik. A „rés” ugyanazt jelenti itt, mint az előző mesében az „ablak”: rálát lelke nyugtalanságára, boldogtalanságának okára, ami nem más, mint az elveszett gyerekkor folytonos siratása.

Az „ablak” nyújtotta rálátás tehát csak negatív cselekedeteket eredményezhet? Bizonyos esetekben, ha felkészületlen emberekről van szó, igen.

Az „ablak” sokoldalú jelentésére jó példa az előző fejezetben tárgyalt *Des Lebens Überfluß* című novella, amelyben a jel még mindig „kapocs” jelentésben szerepel, de ezúttal mint összekötő az egyén és a külvilág között, és nem mint útmutató az egyén és az ő belső világa között. A figurák önként választják a zártságot. Az előzőek fordított változatai ők: belülről szemlélik a külsőt, nem utólag zárkóznak be saját világukba, vagy nem azért

zárkóznak be, mert nem akarnak felnőtté válni, a jel funkciója mégis ugyanaz. Ez esetben is a kapcsolatteremtésre képtelen emberi magatartás a téma, amelynek következménye a hétköznapiság tagadása. Ilyen értelemben viszont a magatartásformát jelző figurák is az előzőekhez hasonlóak, csupán a metafora gazdagodott más árnyalattal. Egy ember belső világa és a világ, amibe beleszületett, harmóniába hozható, vagy legalábbis el kell fogadni, hogy ami az egyéntől függetlenül létezik, azon nem lehet változtatni önkéntes bezártsággal. A szerelmespár csak annyiban különbözik a mesefiguráktól, hogy kiindulópontjuk eleve a jól ismert és nem félelmetes, sokkal inkább varázslatos belső világ, amit ráadásul párosan élvezhetnek, és amely mégsem elegendő a boldogsághoz. A ‚fölsleg‘ tehát a mindennapok egyformaságának tagadása.

Hogy ez a ‚fölsleg‘ valójában mennyire fontos, azt Tieck utolsó novellája, az *Waldeinsamkeit* bizonyítja, amelynek vizsgálata egy későbbi fejezet tárgyát képezi, itt csak a kép jelentésének rövid ismertetése következik.

Az ‚ablak‘ kétféle funkcióban jelenik meg a műben: (1) hétköznapi értelemben mint egy hétköznapi beszéd könnyen érthető metaforája, (2) képi használatban mint az előbb vizsgált művekben és szorosán kapcsolódva a *Des Lebens Überfluß* című novellához. A férfi-figura szerelme használja az ‚ablak‘ szót ironikusan, enyhén csúfolódva szerelme erdei magányhoz fűződő vonzalmán. Itt az ‚ablak‘ csupán nyelvi eszköz, bárki használhatja ilyen értelemben, és épp ezzel hangsúlyozza az elbeszélő a hétköznapiság szépségét még erősebben.²⁶⁷

A bezártság hasonló a *Des Lebens Überfluß* című novellában leírthoz, csak ezúttal nem önkéntes. Az ablakon át megpillantott világ a valóság egy részlete és gyönyörű, annyira, mintha ‚képzeletbeli‘ lenne.²⁶⁸ Elérkeztünk a lényeghez: a valóságos világ lehet szebb, vagy ugyanolyan szép, mint a belső/saját világ. A rab-figura ismét vágyakozni kezd, de nem befelé, oda valójában eddig is csak szavakban, hamis szerepe szerint kimondott szavakban tartott, hanem a hétköznapiság után, ahol szerelem várja és a felismerés öröme: van kapcsolat az objektív és a szubjektív világok között. Itt megszűnik a valóság és a képzelet között gyakran létező ellentét – a kettő egy ablak-keretben látszik -, miután bekövetkezett a felismerés; ablak nyílt valamire, ami már nem a lélek félelmetes mélye, mint a mesékben; ez a végre megtalált összhang.

²⁶⁷ Schriften. 864.

²⁶⁸ Brecht. 1993.

A jelenség, amit a főhős megtalál, nem mindig az összhang, de mindig a látszat mögött rejtőző lényeg. Erre is akad példa Tieck elbeszéléseiben. Az eddig vizsgált művektől eltérően az ‚ablak’ megkettőződik, a figurák közti oda-vissza-kapcsolatot jelzi, vagy annak hamisságát.

A *Liebeszauber* című elbeszélés főhőse szobája ablakában nézelődve pillantja meg élete szerelmét. Helyzete hasonló a bentről kifelé szemlélődő figurához, de amit ő lát, az nem a tiszta felismerést szolgálja. A lányt lakása ablakán keresztül veszi észre és figyeli napokig saját ablakából. Dupla keret választja el a képet a valóságtól, valóban csak a bekeretezettet, a lényeg egy szeletét látja. Ez csupán azért lehetséges, mert a hősnek nincs túl sok kapcsolata a valós élettel: mogorva és zárkózott, befelé él, ennyiben hasonló az előző figurához. A olvasó az ő ‚ablakából’ látja a lányt, eleinte szépnek és kedvesnek, míg ki nem derül, de csak az olvasó számára, hogy a lány is figyeli a férfit. Ő sem a valódi kommunikációt, hanem a gonosz varázslatot használja kapcsolatteremtésre. Alakja a központi figurához képest még erősebben jel-szerű: a kapcsolatteremtésre alkalmatlan ember leskelődésére való negatív reakciót jelzi.

Amire egyszer ‚ablak’ nyílt, azzal szembe kell nézni; ennek tudatosítása az összes vizsgált elbeszélés végső szándéka. A főhős már a lány vőlegényeként dőbber rá, nem ablakokon át, de egyéb jelek segítségével, hogy valójában kit is szeret. Így végül a metafora betölti eredeti jelentését: a felismerés késleltetve, de bekövetkezik.

Az ‚ablak’-jel egy szintén sajátos, nem csupán egyféle alkalmazását figyelhetjük meg a *Die Gemälde* című novellában, ahol a jel önmaga jel-voltára is vonatkozik.

A központi figura a novella elején látogatást tesz egy ismerőse házában, aki műértő és műgyűjtő. A főhős is rendelkezik apai örökségként értékes festményekkel, csak azt nem tudja, ezek hol találhatóak; ez okozza az eseménysorban a gyakori félreértéseket. A házba belépve, rögtön egy festményt pillant meg: a képen egy gyönyörű lány virágot öntöz. A látvány elbűvöli a belépőt a valószerűségével, mert hogy a keretben a fikció valóságát látja; a ‚kép’ megmozdul, és kiderül, csupán a való élet egy mozdulatlan pillanatát élvezhette. A ‚festmény’ valójában a ház egyik ablaka, benne a ház urának lányával. A főhős sorsszerű pillanatot él át: a lényeg pillantja meg műalkotásként. (Majdnem olyan kép ez, mint az erdei magányban bebörtönzött hős ablakából látható kép, ahol szintén egybemosódik a valós az elképzelttel, jelezve, hogy a kettőt össze lehet hangolni.) Ez egyben a novella témáját is előlegezi – hamisítók, igazak, értők és nem értők – ugyanakkor felvet egy súlyosabb kérdést is: lehet-e a műalkotás médium a valóság – nem a fikción belüli valóság – mélyebb értésében?²⁶⁹ A kezdő

²⁶⁹ V. ö. Brecht: a novellák fő problematikája a fikció. 178.

kép az ‚igent‘ sugalmazza. Az ablakkeret, amit festménynek hisz a hős, kiemelte a számára legfontosabb életmozzanatot, az igaz szerelmet. Ugyanakkor, tegyük hozzá, ez csak a főhős nézőpontjából igaz. Számára hordoz ez a jelzés objektív jelentésén túli szubjektív képzetet, hisz a mű legvégén tudatosan utal erre a mozzanatra, amikor öltözetével és a felvett pózzal egy festményre, a lány kedvencére céloz. Ezzel óhajtja elérni, hogy a lány is tekintse őt műalkotással összetéveszhetőnek, illetve hogy az olvasó, az elbeszélő szándéka szerint, esetleg jobban értse: a figura által jelzett magatartás a helyes; a műalkotás lehet közvetítő a küldő és a befogadó közti megértésben.

Ugyanakkor azonban, és ezt is a főhős szemszögéből ábrázolva kapjuk, a művészet hamis látáshoz vezethet: apjáról szólva elítél mindenkit, aki számára a „művészet az az ablak”, melyen át a természetet és a világot megpillantjuk; csak akkor ismerjük föl mindkettőt, ha ezek utánzataival hasonlítjuk össze őket.:

Für sie ist die Kunst das Fenster, durch welches sie die Natur und die Welt erblicken; sie könne beide nur erkennen, indem sie sie mit ihren Nachahmungen derselben vergleichen. Und so verträumte auch mein Vater seine Jahre...²⁷⁰

Az ‚ablak‘ szó használata metaforikus és negatív. Ha a művészet az ablak a valóságra, az, mint a *Waldeinsamkeit* hőse esetében, hamis látást eredményez. Pontosabban: ha kizárólag csak a művészet az ablak, vagyis a kapocs a két világ között. A valódi ‚ablak‘ mindkettő; kiemeli a lényegét, mint a művészet és igaz, mint a valóság. Vagy másképp fogalmazva: ne a művészet felől közelítsünk a valós világhoz, mert ez hasonló lenne a mesék hegyi-erdei hőseinek valóságtagadó befelé fordulásához, hanem próbáljuk meg a kettőt összeegyeztetni.

A *Die Gemälde* hőse a könnyelmű Tieck-figurák közé tartozik, viszont a leány-kép hatására, ami csodaszerű kinyilatkoztatás volt számára, szeretne megváltozni. A valóságot a művészet ‚ablakán‘ át szemlélő emberrel találja magát szembe ismét, ezúttal a lány apjában ismétlődik meg a hamis valóságglátás. A hamis és valódi festmények szétválasztásával párhuzamosan zajlik a hamis és valódi emberek közötti félreértések tisztázása: csak a valódi szeretet képes a rágalmozókkal szembeszállni. A fő képhamisítót, aki arra építi tevékenységét, hogy ‚manapság‘ már senki sem ismeri önmagát, végül egy csodaszerű véletlen leplezi le: a vad ivászat közben, amelyen a javulni szándékozó, de a lány apjának kételyei miatt ismét a régi könnyelműségbe menekülő főhős is résztvesz, ledől egy fal, ahol a főhős megtalálja az elveszettnek hitt, elrejtett képeket, az igazi festményeket. Ez egyben ártatlanságát is bizonyítja, és az óhajtott lány apjának beleegyezését jelenti.

²⁷⁰ Werke. 205.

A váratlan esemény olyan csodás, mint a *Des Lebens Überfluß* végén megjelenő barát a könyvvel és az apa a megbocsátással. A hősök itt is megérdemlik a boldog véget, hisz szerelmük kiállta a próbát. A másik novellához, a *Der Alte vom Berge* címűhöz is kapcsolódik egyik cselekmény-mozzanata miatt, amely viszont a gyakran ismétlődő lényegét hangsúlyozza: ott és itt nehéz különbséget tenni a novella világában mozgó szereplőknek a valódi tolvaj/hamisító, és az igaz/őszinte ember, a látszat és a valóság között. Ebben a novellában a festmények szerepének hangsúlyozása még csak nehezíti a tisztán látást, hisz, mint látható volt más elbeszélésekben is, a bekeretezett valóságrészlet nehezebbé teszi az egész ismeretét.

A hétköznapi csodák egyik legjelentősebbje tehát az, ha a tévelygő ember különbséget tud tenni látszat és valóság között, és ezt is a szeretet erejével érheti el leginkább.

4.4. A szintézis megteremtője: a mesenovella

4.4.1. *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*

Feltételezésem szerint Tieck azért nevezi ezt a művét mesenovellának, mert mindkét műfajnak jelentős szerepet juttat ezúttal egy műben: az elbeszélés kerete novella, míg a mese maga a mű belső elbeszélése, az Eckbert-meséhez hasonlóan, csak itt nem az én-formát választja ehhez. Ahogy a cím is mutatja, szerkezetileg világosan elkülönül egymástól a két rész: a novellai keret egy régi könyv sorsáról szól, míg a mesei belső tartalom magát a mesét, a könyv tartalmát beszéli el.²⁷¹ Így viszont egyúttal szoros összefüggést is teremt a kettő között, ahogy a mesei csoda nem kevés mértékben befolyásolja a novellai keret figuráját is. A cím is ezt az elkülönült mégis-egységet sugallja a kötőszó révén. Az „oder” választásra buzdít, de azt is mondja: mindegy, melyiket választja az olvasó. A régi könyv története elválaszthatatlan a mesétől: a régi történetek olvasása egyben a romantikus utazás a messzeségbe, vagyis Tieck kedvelt témája, az olvasás és a költészet hatása fogalmazódik meg.

Először a mesei részt vizsgálom abból a szempontból, mennyiben hasonlít Tieck *Phantasia*-meséihez, illetve népmesékhez.

A főhős abban máris különbözik a népmese hőstől, hogy neve van: Athelstan egyben a romantikus útrakelő, a távolba vágó ember figuráját is ismételi. Mint Novalis Heinrich von

²⁷¹ A *Schriften* c. Tieck-kiadás „Deutungsaspekte” c. fejezetében hívják fel a figyelmet arra, hogy a cím is fontos, és hogy az elemzők figyelmen kívül hagyták. *Schriften*: Bd. 11. 1283.

Ofterdingenje, határozott céllal hagyja el apját, vagyis nem homályos elvágódás készleti, hogy nekivágjon az ismeretlennek, mint a Tieck-mesék hősei. Nem egyedül utazik, egy barát kíséri, aki nem igazi barát, el is hagyja útközben, de szerepe fontos, mert a vele folytatott beszéd a novellához közelíti a mesei történet szereplőit. A barát az útnak az ő szemszögéből nézve céltalan jellegét kifogásolja, mire Athelstan tipikus romantikus módon reagál: „Und muß denn alles [...] mit Absicht geschehen?“²⁷² Ő ismeri a célt: az igaz szerelmet keresi, és nem fél, amikor egy nem földi asszony személyében, egy tündérben leli meg. Nem véletlen, hogy a jóbarát az erre való válaszában a ‚mese’ szót használja: „Du sprichst von lauter Märchen.“ Mire Athelstan: „So nennt ihr alles, was nicht alltäglich ist.“²⁷³ Valójában ő az a mindennapi ember, aki fogékony a mesére, vagyis nem az egyforma szürkeség, hanem az álmokkal és költészettel telített hétköznapi oldalán áll. A ‚mese’ szó metaforikus használata ezúttal is sugallja annak negatív, a csodát elutasító ember részéről lekicsinylő jelentését, amivel rögtön ellentétbe kerül a másik magatartás képviselője: sok Tieck-figurához hasonlóan a szóhasználat tökéletlenségét kifogásolja voltaképpen. A megnevezés a hamis, hisz a szokatlant követő ember eszméit nevezik a mindennapokba beleszürkülő ‚mesének’.

Athelstan hasonlít a népmese hőseire a továbbiakban is; a mesei cselekmény felépítése például a varázsmese szerkezetét követi: elindulás, akadályok, próbatétel, ellenségek, míg végül a boldog vég házasság révén bekövetkezik. Athelstant a másik világ befogadja gyermeki tisztasága miatt úgy, mint Mariet a tündérek a *Die Elfen*-ben, de neki nem kell elhagynia ezt a világot, mert a megfelelő időben érkezett. Felnőttként képes ennek a világnak a titkát megőrizni. Soha nem árulja el a helyet, ahol át lehet lépni a tündérek birodalmába, ő, a kiválasztott viszont elhagyhatja a helyet mint földi emberek, költők segítőtje. Ő az érett mesei figura, akiben végre minden együtt van: a valóságot és a mesét egyaránt ismeri, látó gyermek és bölcs felnőtt egyszerre, és még ennél is több: őrző és továbbadó, hogy az értékes, de nem mindenki számára látható világ megmaradjon, ezért arra érdemes embereknek, költőknek bizonyos részleteit ennek a világnak, a titoknak, továbbadhatja, a tündérek tudtával és beleegyezésével. Romantikus alkat, a kor legértékesebb hagyományait egyesíti a figurája. Egy korabeli költőről szóló gondolatmenetét olvasva, erre a következtetésre kell jutnunk: „Er ist mehr eitel als verliebt, er kann sich keines echten Glücks erfreuen, weil er es nicht sucht. [...] O, Fritz, was mich lockt, ist Einsamkeit, jene Süße, die uns als Wald und Berg anredet

²⁷² Schriften: Bd. 11. 753.

²⁷³ Uo. 754.

[...]“²⁷⁴ A sajátos költői világ jellemző kulcsszavait is megtaláljuk ebben az elvágódást kifejező szövegben: Einsamkeit, Wald, Berg.

Tieck tehát újra felveszi korai művének - *Die Freunde* - fő motívumait, ahol még a két világ közötti harmóniáról beszélt: régebben, a gyerekkorban, „flog das zusammen, was mir auf ewig durch große Klüfte getrennt schien.“²⁷⁵ A késői műben újra megvalósítja a két, egymástól nem is nagyon távol eső világ egyesülését. Athelstan útja egy emberi életút képi megjelenése az ideális esetben: a gyerekkorban az ember hisz még a mesésben, érettebb korban elgondolkodik mindezen, és látja az ellentmondásokat is, végül az öregkorban megnyugszik és talán újra egy gyermek szemével látja a világot. Ha ezt látjuk, világos az is, hogy Tieck meséi és novellái valójában az ő hasonló útját rajzolják meg: a korai mű derűlátása és hite, hogy az ember képes érteni önmagát, majd a *Phantasmus*-mesékben tükröződő kételkedés és idegenség ebben a nem mesei rideg világban, ezek mellett a hit fenntartása a novellákban, amelyek már mutatták a utat a megismétlődő és módosult kezdeti állapothoz. Ez a mozgás, ha lerajzoljuk, a Tieck-mesék hőseinek mozgásával azonos.

Bizonyítékként kiemelendő a meséből néhány, még mindig a régebbi mesékkal párhuzamokat kínáló motívum. A különös találkozás egy idegennel Athelstan útján is jelentős szerepet tölt be. Gottfried, egy mellékfigura, hasonló funkcióban bukkan fel, mint Christian vezetője a hegy felé a Runenberg-mesében: elvezeti őt egy öregemberhez, aki az Athelstant leginkább érdeklő hellyel kapcsolatos történetet mondja el egy korábbi vándorról, aki szintén egy hársfát keresett, mint Athelstan. „[...] wer im Wald in der Einsamkeit lange lebt, der erfährt gewiß Manches, wovon die Leute [...] da unten in den kornreichen Ebenen nichts wissen.“²⁷⁶ A megismételt kép a kétféle emberről – a síkvidéki és a hegyi ember – magasabb szintre kerül egy új metafora révén. A hárfáról szóló kép a természetről való eszmefuttatással kezdődik: az igaz természetnek nincs szüksége dicséretre, az emberi lélekben visszhangra talál magától is, hasonlóan a hárfa húrjaihoz, amelyek néha maguktól megszólalnak. A kimondhatatlanság toposza nyer ebben a képben egy nem megszokott kifejezést:

Gefühle, Vorahnungen, das, was mit Namen und Worten nicht genannt werden kann, das findet sein Echo im Menschen. Das ist der Wunderglaube, und wenn dieser geübt und gekräftigt wird, so kann der begabte Mensch das seltsamste erleben.²⁷⁷

„Harfenseele”-nek nevezi Tieck azt az embert, aki rendelkezik evvel a varázserővel, és a többieket, akik az „unbesaitet” és „unbeflügelt” jelzőket kapják, a képnél maradva, önekik

²⁷⁴ Uo. 755.

²⁷⁵ Ausgewählte. 28-43. , 31.

²⁷⁶ Schriften: Bd. 11. 769-770.

²⁷⁷ Uo.

mindez hazugság, vagy a korábban idézett szóval, ‚mese’. Síkvidékiek, ahogy Christian családját nevezhettük, a *Der Runenberg* képi világa alapján, amelyet igazából ennek a mesenovellának a tükrében érthetünk.

A Gottfrieddel való találkozás tehát azért is jelentős, mert a hős közelebb kerül a céljához, vele párhuzamosan, a szerző önreflexiója révén – régi meséje képi megfogalmazásának másfajta ismétlésével – közelebb kerül az olvasó az összefüggések megértéséhez.

Gottfried azonban folytatja a másik vándorról szóló mesét is, ami hősünk és a szerző szempontjából megint fontos. Az első vándor megtalálta a csodafát, de nem lelte alatta a boldogságát. Vajon mi ennek az oka? A felelet elhangzása megerősíti azt a korábbi feltvést, hogy ugyanis az ártatlan figurák a *Der Runenbergben* azért szenvednek, mert nincs érzékük a nem csupán megfogható tartalmazó és nem pusztán vallásosan elhíhető dolgok iránt. (Ugyanerre utal az előző fejezetben vizsgált novella – *Der Alte vom Berge* – bányásza is, amikor a vakok és nem látók gyülekezetének nevezi azokat, akik számára a hegy mélyének rejtelmek csak babonáságot jelentenek.²⁷⁸). Egy másik szempontból a két embertípus közötti különbség rajzolódik ki: A tudatos vándor, Athelstan, és a véletlenszerűen a hegy vonzásába kerülő ember állnak szemben egymással. A vándor, akiről Gottfried mesél, eljut a küszöbig – a hársfa ajtajáig - és átjut egy világba, amelyet később elhagy, és amelyet nem tud elfelejteni. A *Die Elfen* hősnőjéhez hasonlóan nem képes többé élvezni a valós életet, megváltozva tér vissza, kezében egy emlékeztetővel, egy serleggel. Ebben az egyetlen mellékfigurában Tieck összefoglalja a korábbi mesék motívumait: az eltévedt ember, a felkészületlen, a csodavilág megpillantásakor nem lesz mindig boldog – erről szólnak a szerző korábbi meséi. Fontos mozzanat az is, hogy a mellékfigura – az első vándor - fikció egy fikcióban, vagyis csak beszélnek róla, amellyel a jelenség irodalmisága kap hangsúlyt. Csak ha az ember tudatosan készíti önmagát a csodással való találkozásra, a szokatlanra, igaz szeretettel, jobb észleléssel, nagyobb értéssel minden nem köznapi iránt, akkor érheti el a vágyott célt. Ezért nem lehet a novellai részt, ami keretet ad a mesének, figyelmen kívül hagyni. Többször is hangsúlyozza az elbeszélő, hogy ennek a mesének, a könyv hányatott sorsa miatt, folytonos átdolgozást kellett átélnie. Megrágták a patkányok, ezért többen hozzáírtak valamit, vagy folytatták a történetet, vagyis több változást is megélt a könyv és a benne található mese. Viszont amit olvasunk, az mégis egy kerek egész, a szerző eddigi meséit összhangba hozó és magyarázó történet, miközben vadonatúj mese keletkezik, főként a népmese hagyományait

²⁷⁸ V.ö. 4. 3. 1. fejezet

folytatva és őrizve. Ugyanis, bár a *Die Elfen* és a *Der Runenberg* motívumait ismételi, nem boldogtalan a vég, a hangsúly a pozitív megoldáson van. Ennél is meggyőzőbb azonban a párhuzam a népmesei hős és Athelstan mozgását tekintve: egyenes vonalat ír le mindkettő, amelynek a végén a boldog megtalálás van, ahonnan a hős nem tér vissza.

Athelstan útja során próbatételszerűen alig él át valódi (mesei) csodát, csak az út végén, viszont furcsának nevezhető találkozásban van része bőven, amelyek, ha nem is gyakran, a hétköznapi életben előforduló eseteknek mondhatók. A csodásról nagyon sokáig csak mesélnek az emberek, akikkel találkozik. Az első esetben egy szénégető beszél a tündérről, aki valahol a hársfa környékén él, majd Gottfried vezeti el az öregemberhez, erről már fentebb esett szó. A harmadik elbeszélés Gottfried álma a tündérről, aki egyre valószínűsőbb, egyre közelebb kerül: az álom már szinte a való. A negyedik elbeszélés talán a legfurcsább, és ismétlődik egy figura: a mesélés helyszínén az előző mese öregembere jelenik meg, mintegy előlegezve a tündérmesét, de nem ő szól, hanem a vendégfogadó gazdaasszonya. Akiről ő beszél, az elcserélt gyermek, szintén újabb találkozás, illetve a tündérvilággal való érintkezés fontos mozzanata lesz a cselekmény egészében. Egyik mese szorososan kapcsolódik a másikhoz, miközben a mesehős egyre jobban felkészül a fokozatosan különössé váló mesék révén a csodás befogadására, amire amúgy nyitott is volt mindig: ezért szökött meg hazulról. A mese igazi tündérei végül megjelennek Athelstan előtt, és ő az elkötelezettség és a készség jeleként csókkal pecsételi meg választását.

Ennél a pontnál megjelenik a novellai keret én-elbeszélője, és alátámasztja beszédével azt, amit az eddigiek is sugalltak: nem is a mesében lévő csoda a lényeg, hanem maga a mese, a létezése és elbeszélése, átalakítása, ismétlései, hosszú időn át való létezése, kimeríthetetlen ösztönzése újabb és újabb alkotásokra. Pusztá elmondásával is csodás hatás érhető el.²⁷⁹ Hisz a novellai keret második én-elbeszélője, aki soha nem kedvelte az olvasást, a meséket meg végképp nem, a régi könyv tartalmával való foglalkozás révén bölcs mondatok kimondására lesz képes, sőt ostoba semmiségeken veszekedő emberek kibékítésére alkalmas.²⁸⁰

Az olvasás és a könyv szerepéről bővebben kell szólnom, éppen nem kitérőképpen, hanem mondanivalóm alátámasztása céljából, hisz a témának számos előzménye létezik, nemcsak Tiecknél.

Archetipikus jelentései között szerepel a bölcsesség – isteni bölcsességek – szimbólumaként; a csukott könyv a még meg nem ismert titkok, a nyitott a már közzétett

²⁷⁹ A mesének mint irodalmi diszkurzusnak a dekonstrukciójáról van szó, olvasható a műhöz írt jegyzetekben. In: *Schriften*: Bd. 11. 1283.

²⁸⁰ A meséről szóló beszéd korábban jelen dolgozatban: Tieck mesekonceptiója: 38.

titkok jelképe. A Biblia szerint az élet könyve az emberek tetteit tartalmazza; Jézus ezt a könyvet tartja némely ábrázoláson a bal kezében. A középkor felfogása szerint létezik egy könyv a világról, amely isteni közlést tartalmaz, ily módon a világmindenséggel azonos.²⁸¹ Novalis csodás könyve mindezen jelentéseket magában foglalja.²⁸²

Heinrich von Ofterdingen, amikor magára hagyják a könyvekkel a barlangban, nem bukkan rá azonnal a csodakönyvre, ezt is ki kell várnia, mint mindent az életben. Először különböző írásokban lapozgat, amelyekben rengeteg képet talál. A kép Novalis szerint 'megtestesült szó' és az a feladata, hogy támogassa az olvasó fantáziáját. Bár itt konkrét képekről van szó, az elv átvitt értelemben is helytálló az adott szituációban különösen: a szerző ősi képek alkalmazásával segíti az olvasót a jobb értésben. Heinrich eddigi, nem túl hosszú élete állomásait látja a könyv képeiben, ráismer szüeleire, gyermekkorára, a bányászra és egyéb, útja során átélt eseményekre. Látta immár saját múltját és jelenét, sőt még a jövőjét is. Ismeretlen arcok és események rajzolódtak eléje a könyv lapjain, köztük csak egy ismerős volt: a saját arca, és még valami. Álmainak vágyott kék virága testesül meg a jövőben egy lány képében. Későbbi útja során majd valóban fog találkozni ezekkel az élményekkel. A könyv utolsó lapjain költőként koszorúzva látja önmagát, de a könyv befejezetlen: a jövőt nem lehet teljesen feltárni. A saját jövőt biztosan nem, és nem is kell. Ebben benne van az a romantikus felfogás, hogy mivel minden levésben van, nem lehet ismerni a végét semminek, sőt befejezni sem lehet teljesen a művet. A német romantika korai szakasza a szónak és így a könyvnek is szinte mágikus erőt tulajdonított, már-már határtalannak képzelte a nyelvi reflexiót. Gyakran találkozunk műveikben a könyv erejét bizonyító történetekkel. Novalis *Die Lehrlinge zu Sais*²⁸³ című töredékes regényében a főhőst egy könyv olvasása készíteti utazásra. A könyv tartalma kelti fel benne a vágyat, amely a messzeségbe vonzza, és ami miatt elhagyja kedvesét, családját. Tieck meséjében - *Der blonde Eckbert* - a boldogságot és nyugalmat megeléző hősnő könyvekkel enyhíti magányát, ám épp a könyvek készítetik őt is arra, hogy elhagyja a békés egyhangúságot, és felkeresse a könyvekben leírt zajosabb világot. Az olvasott, művelt ember – Emil és Emmeline a *Liebeszauber*, ill. az *Eigensinn und Laune* hőse – gyakran életellenes egyén, a velük szemben álló figuráknak, a műveletlenebb embereknek kevesebb gondjuk van. A *Der Alte vom Berge* című novellában a már említett legendás könyv a legtöbb ember szemében csak babonáság. A *Waldeinsamkeit* hőst a hamisan értelmezett, vagy rossz romantikus irodalom vezeti téveszmékhez. Ugyanebben a novellában azonban a

²⁸¹ Jelképtár.

²⁸² Ofterdingen. V.ö.

²⁸³ Novalis: *Die Lehrlinge zu Sais*. Phil. Reclam: Stuttgart 1974.

tévelygő hőst egy régi gyermekkori olvasmány újraolvasása segíti a jobb értéshez, illetve egy bolondnak tartott szerző írása téríti a helyes látáshoz, amire a hétköznapiakban szüksége van.

Ezeknek a könyv-értelmezéseknek van negatív kicsengésük, de a végső tanulság mégis mindig az, hogy nem szabad lemondani a könyvek révén megszerzett ismeretekről, még ha ez keserű felismerésekhez is vezet. Mint ahogy nem szabad lemondani a nyelv erejébe vetett hitről sem, bármennyire is világossá válik néha, hogy mindent elmondani nem lehet. Egyértelműen pozitív jelentéstartalma van a mesenovellában a régi könyveknek. Az én-elbeszélő ennek segítségével jut el egy olyan világba, amelynek jobb megismerése rádöbbeníti arra, hogy milyen kicsinyes a könyveket nem tisztelő világ.

Mint a novellákban, létezik itt is egy elmélet vagy magyarázat arra, ami a mesei részben megvalósított műként szerepel. Így például egyfajta mesedefiníció, amit már ebben a dolgozatban idéztem.²⁸⁴ A mesenovella műfaja különösen alakmasnak tűnik Tieck számára, hogy az irodalmi ábrázolás lehetőségeiről vallott nézeteit kifejtse. A novellai keret én-elbeszélője, miközben a régi könyv helyreállításával foglalkozik, beleolvasson abba, és ezzel változást okoz önmagán: a mese hívévé válik. Tehát az irodalmi szöveggel való foglalkozás már önmagában elegendő ahhoz, anélkül, hogy korábban jártas lett volna valaki az effajta szövegekben, hogy az olvasó emberek oldalára állítson egy könyvelles embert.

A régóta nagyra értékelt mesei műfaj dicsérete mellett találkozhatunk némi kritikával is a mesét elutasító egyénnel kapcsolatban. A divatot, a mindenféle ízléstelen jelenség forrását, erősen kritizálja a szerző a novellai kerettörténetben. Ez kísérő jelensége több novellának is, ahol a téma a beszéd és a hallgatás, vagy az értés, illetve a nem-értés. Ha az emberi magatartásformák ábrázolása a Tieck-művek elemzésének a tárgya, akkor újra és újra felvetődik a divat kérdése, amely az ember csábítója a hamis és ízléstelen jelenségek irányába, amelyek viszont egy új negatív világ jellemzői, mint amilyen pl. az elidegenedés. Ez egyben a mesei rész egyik motívumához kapcsolható: a divat és a természet egymásnak ellentmondó jelenségek, ám ki is egészítik egymást a mesenovella motívumrendszerének szintjén. A természetről is lehet ugyanis divatos módon, vagyis felszínesen és semmitmondóan fecsegni, ami újabb bizonyíték a szoros összefüggés mellett a mesei és a novellai részt illetően.²⁸⁵

A mesei rész külön záró fejezetet kap a mesenovellában, ahol még egyszer a lényegét összefoglalva látjuk, és a szerzőt, magát Tiecket is belépteti az elbeszélő a történetbe.

²⁸⁴ V.ö. Tieck mesekonceptiója

²⁸⁵ Rath: 336. – 344. Az elemzés kitér a novellai rész divattá vált és vizsalyt okozó vaj gyártásának történetére, a jelenség elemzésére, és arra a következtetésre jut, hogy a csodás és a megszokott-hétköznapi ebben a mesenovellában egységre jut azáltal, hogy két történet szerepel egy fiktív kiadó személye révén.

Athelstan és Gloriana beszélgetése során a csodás és a megszokott kerül egymás mellé a következő módon:

...aber was ich mir immer wünschte, war, *das Innere* der Welt, *den Zusammenhang* aller Begebenheiten zu verstehen und zu fühlen, selbst das im Herzen zu erleben, was den Menschen nur als Historie oder Fabel vorübergeht, *das Wunderbare wie ein Natürliches zu fassen, und im Gewöhnlichen, was das blöde Auge so nennt, das Wunder zu sehen*. Mit einem Worte, das Herz der Welt in meinem eigenen Herzen zu fühlen, daß ein Mitleiden und Mitfreuen aller Art als Bekannte durch meinen Busen ziehen.

Erre reagálva Gloriana mint természetfölötti figura megnevezi az embereket foglalkoztató csodát, illetve ami ezt pótolja: „Ja, das ist es, was der blöde Sterbliche so oft mit verdämmerten Sinnen die *Poesie* nennt, die Dichtung, die schaffende Kraft der Phantasie.“²⁸⁶

Majd hozzáteszi még azt is, hogy mindaz, amit Athelstan korábban érzett és szeretett, az mind ő volt, ő, aki egy személyben képvisel minden költőit és csodásat: „das Lieben der Liebe“.²⁸⁷

Ezt nevezi Rath jelszónak a tiecki szociálutópiában.²⁸⁸

Ugyancsak ő állapítja meg a mesenovella kompozíciójáról, hogy abban az olvasó fontos szerephez jut: ő egyfajta továbbfejlesztett szerző egy folytonosan idéző szerzőnek a beszédpartnereként.²⁸⁹

A romantikus költő feladata tehát egyértelműen megfogalmazódik többszörös összefüggésben is: kapcsolatot teremteni a költők valós világa és a költészet fiktív világi között.

²⁸⁶ Schriften. Bd. 11. 822. (Mindkét idézet innen származik.) (Kiemelés tőlem.)

²⁸⁷ Uo. 825.

²⁸⁸ Rath: 343.

²⁸⁹ Rath: „Leser als erweiterter Autor ist zum Gesprächspartner eines ständig zitierenden Autors.“ 344.

4.4.2. A divat romboló hatása: *Die Vogelscheuche*

„Das Wunderbare [...] wird uns darum doch nicht ganz entgehen. Es duckt oft, wie der Hase, an Stellen auf, wo man es am wenigsten vermutet.“²⁹⁰

Ez a mesenovella is tartalmazza a csodás elemet, ahogy az idézet is bizonyítja, csak még nehezebb mesei csodaként észlelni a hétköznappal való összefonódása miatt. A helyes észlelés motívuma a szöveg legelején megjelenik a barátok beszélgetésének témájaként: „[...] in jedem Einzelnen das Ganze der Schöpfung abspiegeln zu sehen und aus der Totalität die einzelne Erscheinung zu erraten und zu deuten.“²⁹¹ Ez a módszer segíthet az olvasónak is, hogy a mű egészét érteni képes legyen. Már a műfaji elnevezéssel is jelentős zavart kelt ugyanis a szerző, hisz mesenovellának nevezi a művet, amelyet a drámára jellemző felvonásokra és jelenetekre oszt.

Az emberek csoportjainak elemzése révén sikerül közelebb jutni a csodás megértéséhez, illetve a figurák beszéde alapján lehet a csodával való találkozásra alkalmas és teljesen alkalmatlan embereket megkülönböztetni. A téma Tieck gyakori témája, a látszat és a valóság közti különbség felismerésének lehetőségei. Az előző fejezetben tárgyalt mesenovellával ellentétben ezúttal a mesei és a novellai rész átjátszik egymásba, épp a téma és főként az emberi beszéd miatt, amely itt a jellemzés, a félreértés és az igaz szó forrása is. A műfaj azonossága mellett az előző mesenovellával szembeni különbség abban nyilvánul meg, hogy a régi könyvről szóló történetben mellékesen felvetett motívumot (divat) itt alaposabban körberjárja, kidolgozza, és a nagyra értékelt könyv, vagyis a műveltség, a költészet hatását ebben a műben a fonákjáról mutatja meg.

A madárijesztőről szóló mesében a két világ közti átjárás a mesei és a valóságos párhuzamában nyilvánul meg, de léteznek érintkezési pontok. Tieck már az előszóban hangsúlyozza, hogy nem divatos témákról és műfajokról lesz szó. A tudatos műfaji keveredés is azt a célt szolgálja, hogy az olvasó fantáziáját ne bilincselje le semmi.²⁹²

Ha az említett embercsoportokat és a nyelvi megjelenítésüket alaposabban megvizsgáljuk, közelebb jutunk a csodás valódi szerepének megértéséhez, illetve vezérfonalat jelent az olvasónak a bonyolult cselekményben az eligazodáshoz. Ezeknek az embereknek a beszédében gyakran felbukkan Tieck egyik kedvelt kifejezése – ‚sogenannt‘ - , amely a jelenségek lényegének hiányos megnevezésével kapcsolatban használatos, illetve minden

²⁹⁰ *Die Vogelscheuche*. Schriften: Bd. 11. 539.

²⁹¹ Uo. 446.

²⁹² Uo. 423. „[...]der Phantasie des Lesers nicht solche Fesseln anzulegen.”

elnevezés viszonylagossá tételét szolgálja, és ezzel az ironikus beszédmód kap nagyobb hangsúlyt. Más elbeszélő művekben is megjelenik a szó, de ebben a mesenovellában különösen gyakori és fontos a figurák csoportjainak és egymáshoz való viszonyuknak megértésében. A szócska egyben összkötő kapocs az emberek és a tündérek világa között, mert mindkét helyen használják.²⁹³ Ennek a szónak az alkalmazása alapján tudjuk a figurákat két csoportra osztani: az igazak és a tulajdonképpeniek/látszólag igazak.

A novella kezdetén három jóbarát beszélgetése nyomán megállapítható, hogy ők nem ártó szándékú, bár kissé nevetséges emberek. Ambrosiust csak 'úgynevezett' művészként értékelhetjük, ő ugyanis a madárijesztő létrehozója, amely tett nem éppen a műalkotás kategóriájába tartozik. Ironikus módon viszont mégis hordozza a művészféle ember egy vonását: annyira rajong saját alkotásáért, hogy az megelevenedik, mint Pygmalion meséjében a szobor. Lánya, akit ő Oféliának nevez, és ez is árulkodó név – a rajongó kategóriába tartozik, mint apja, de fogalma sincs a valódi művészetről - , őt a *Die Gemälde* című novella nyomán 'úgynevezett' művészetismerőnek tarthatja az olvasó. A baráti kör másik két tagja is furcsa dolgokat művel, de nem ártanak senkinek, csak saját maguknak: Peterling az arany előállításával foglalkozik, míg Heinzemann az egyetlen, aki ért is valamihez, a csillagokhoz, de a csodában való hite kissé nevetségessé teszi őt. Ennek ellenére őt nyugodtan nevezhetjük igazi embernek, ugyanis ő a kiválasztott, beszélő neve is mutatja, akinek szabad megpillantania egy igazi tündért.

A három barát a közösségre azért sem ártalmas, mert pozitív viszonyban vannak egymással, fiatalabb emberekből álló csoporttal, ahol a könnyelműséget ismét egy Wilhelm képviseli, aki unokaöccse Peterlingnek, míg Alexander, akinek nagyon tiszta gondolatai és érzései vannak, Heinzemann unokaöccse. Ezek között az emberek között is vannak véleménykülönbségek, de tisztelik egymást, cselekedeteiket nem a rideg érdek vagy a divat irányítja, hasonlóan a *Phantasmus*-beszélgetésekben résztvevőkhöz, egymás hibáit is megértik. Az 'úgynevezett' kifejezés csak akkor fordul elő velük kapcsolatban, ha vitatkoznak vagy a velük ellentétes társaságra panaszkodnak. Különösen gyakori a szó használata, ha irodalomról beszélnek. A szerzőt közeli érintő téma alkalmat ad újra önreflexiós lehetőségekre, a saját foglalkozásával kapcsolatos nehézségekre. A nyelv mint a költő eszköze gyakran alkalmatlanak tűnt, főként a köznapi használat miatt, a tökéletes kifejezésre.²⁹⁴ Ludwig Tieck szerint ezt a nehézséget csak akkor oldhatják meg, ha a költőnek saját nyelv áll a

²⁹³ Brecht könyve részletesen taglalja a novellákban előforduló szó használatát. V.ö.: Christoph Brecht: *Die gefährliche Rede*

²⁹⁴ V.ö.: Ito, Shuichi: *Eine eigene Sprache?* Ludwig Tiecks Konzeption des poetischen Ausdrucks. ZDP, 1991.,110:4, 530-50. 530-532.

rendelkezésre.²⁹⁵ Mivel azonban a saját nyelv használata révén senki sem értene a költőt, ez az út is járhatatlannak tűnt. Tieck műveiben azonban több lehetőség megfogalmazása vagy felhasználása is teret kap. Ebben a mesenovellában a fiatalok társalgásának például az a végső következtetése, hogy a valódi érzéseknek nincs is szükségük szavakra, mert a gyakori használat, különösen ha a divat úgy diktálja, elkoptatja a legértékesebb kifejezéseket. A divat az okozója az egyéni jelenségek megritkulásának is: mindenki igyekszik az általános és elszürkülést eredményező irányoknak eleget tenni. A könnyelmű Wilhelm az, aki erről Elisával, a szerelmével beszélget, aki ki is mondja: „[...] wenn es keine Lüge ist, dass wir uns lieben, so ist mit diesem Wort alles gesagt und erklärt, was keiner Erklärung bedarf.“²⁹⁶

A legfontosabb csoport a Ledebinna körüli emberek köre, ő az egykori madárijesztő, az ő híveiből hiányzik minden, a tiecki szemlélet értelmében vett mélyebb valódiság. Ennek a csoportnak a megközelítése egy olyan férfiak közti beszélgetéssel kezdődik, akik nem barátok, de a baráti csoporthoz hasonlóan teljesen fölösleges dolgokkal, velük ellentétben viszont értelmetlen és esetenként káros dolgokkal foglalkoznak. Egy találkozást terveznek egy álruhás herceggel, akiről azonban mindenki tudja, hogy kicsoda, ezért kell tenniük valamit a szórakoztatására. Tehát valami látszólagos dolgon ügyködnek, és ez már a kezdetben meghatározza helyüket a cselekmény szerkezetében. Nem baráti beszélgetést folytatnak, csak a fogadáson töprengenek, miközben rengeteg bort isznak. Az ittasságot a patikus azután egy újabb hazugsággal próbálja leplezni. Soha nem használják az „ügynevezett” kifejezést, ami nem jelent pozitívumot; sokkal inkább mutat rá ez a tény cselekedeteik gépiességére. Nem gondolkodnak, csak a pillanatot követik, vagyis mindig az adott divatot. Ha valaki, mint ők, soha nem kételkedik egy percig se, hisz a kis szócska a kételkedőt jelzi, az tulajdonképpen a legrosszabb, ezt sugallja a párbeszédet összevetése. Egyikből sem hiányzik a vita akár pozitív, akár negatív értelemben, a szerző tapasztalata szerint ez a legtermékenyebb beszéd a fikció szintjén is. A mechanikus látszat-emberek az egyedüliek, akik mindig mindennel egyetértenek.

Ebben a csoportban tehát Ledebinna a szóvivő, ugyanakkor nem is illik egyetlen csoportba sem. Mivel ő alapítja a fent említett emberek társaságát – az ő neve és származása szerint ‘ledern’-nek nevezi őket – vezetőnek is nevezhetjük. Figurája több kérdést is felvet: Ő először is egy ‘ügynevezett’ művészi alkotás, Ambrosius madárijesztője. Egy csoda révén, amely itt, akárcsak a többi Tieck-elbeszélésben, a cselekmény szerkezetét meghatározó

²⁹⁵ Uo. Tieck egy Wackenroderhez írott levéléből idéz a szerző: „...wollte ich ganz meine Empfindungen niederschreiben, so müßte ich erst eine eigene Sprache erfinden, und dann würde mich niemand verstehen.” 532.

²⁹⁶ *Vogelscheuche*. Schriften. Bd. 11. 454.

tulajdonsággal rendelkezik, életre kel: egy hullócsillag kelti életre. Így tehát ő csak látszatember eredendően, amely a mesenovella fő témáját érinti. A hullócsillag azonban nem más, mint egy valódi tündér, Heimchen, aki az apja elől menekül a Földre, ahol egy madárijesztőbe kerül végül és onnan nem képes kiszabadulni. Így Ledebinna akaratlanul is a két világ összekötője lesz, miközben ő az egyetlen, aki egyik világhoz sem tartozik igazán: nem hisz a szellemvilágban és az emberekhez képest túl gépies, bár sokan igyekeznek hasonlítani rá; divatot teremt, vagyis veszélyes. Ő gyakran használja a szót – ‘sogenannt’ – de csak akkor, ha az ő társaságával szemben álló csoportot kritizálja, gúnyolja. Nála Goethe versei és a pártatlanság kérdőjeleződnek meg, mert számára, aki csak látszólag ember, kizárólag a vagy-vagy létezik. Nem ismer középutakat és nem tisztel más véleményeket, ő a tökéletes ellentéte mindannak, amit Tieck tisztel vagy legalábbis megért. A könnyedség és a mélység egyaránt hiányoznak belőle.

A történet végén, emberi mivoltának változása miatt, mégis boldog lesz. Képes ugyanis arra, ami az eddigi elbeszélésekben is a köznapiság leggyakoribb hordozója volt: képes szeretni, és Oféliának be is vallja, hogy valóban ő a madárijesztő.

Különleges csoportot képvisel a műben Alfieri és a tündérei. Őt is a szeretet vezérli az emberi világba, Heimchent keresi, eközben történik meg a csoda: egy ember megpillantja őt, és így – a legendáknak eleget téve – emberi alakban szolgál Heintemannak. Története az első közös jegy emberi és tündéri világ között: a két szerelmi történet ugyanolyan jellemzőkkel fut párhuzamosan egymás mellett, semmi különbséget nem téve a két világ között. Wilhelm és Elisa, Heimchen és Kukuck(Alfieri): Elisa is az apja elől menekül, (Heimchen apja egyébként eredetileg ember volt!), de Heimchennek Wilhelmmel is van közös vonása: egy szitokszó miatt – ‘Hanswurst’ -, amit ő emberektől tanult, kiteszítják a társaságból. Hogyan lehetséges, hogy ismét egyetlen szócska az, ami meghatározza a mű közléseit?

Ezek a figurák ugyanis nyelvileg a legőszintébbek, reagálásuk bármire roppant természetes, igazi, csak éppen nem elfogadott, és nem is divatos. Neveltetése is oka lehet ennek, ahogy Wilhelm mondja, a ‘Büchersprache’ a vétkes. Így nevezi ő a túl finom beszédet, ami egyenlő azzal, hogy semmit sem lehet néven nevezni: “...dadurch geht manche passende Bezeichnung verloren, die durch keine Umschreibung zu ersetzen sind.”²⁹⁷

Csupán a tündérek világa nem kap annyi kritikát. Ott is léteznek veszekedések, viták, de ezek többnyire csak Heimchen apjára jellemzőek, aki viszont ember volt.

²⁹⁷ Schriften. Bd. 11. 456.

Alfieri gyakran bírálja az embereket, ő az igazi szócsöve az elbeszélőnek. Első alkalommal az emberek rossz ismereteit a mesével kapcsolatban emlegeti negatívan, majd hozzáteszi: „Wie ihr Menschen nur immer verschweigt und in Geheimnis denkt,[...]”²⁹⁸ A hallgatás és a kimondás kérdéseiről egy mesebeli lény nyilatkozik, ez mindenképpen a mese melletti hosszas kitarás okát magyarázza. A Ledebinna mitt zajló per említésekor is csak kacag; sokkal ésszerűbbnek tűnik a mesefigura, mint bármely emberi figura a novellában, illetve a mesében. Tieck hasonló figuráihoz képest Alfieri a legkevésbé sötét vagy félelmetes. Csak az ő segítségével sikerülhet összehozni a szerelmeseket, és így lesz újra béke a kisvárosban.

Ebben a mesenovellában a két világ a legbékésebben él egymás mellett. A tündérek itt sem jelennek meg mindenki számára, tehát a hagyományt szigorúan követi, de ha mégis, akkor az emberek elfelejtik a velük való találkozást, ami békés életükhöz elengedhetetlen. A tündérek tehát egyértelműen segítőkészek, emberhez hasonlóak, de jobbak is, vagyis cselekedeteik révén jobbá válhat az ember.

Alexander nagy vádbeszédében, amit a látszat-életek és gépi emberek ellen tart, emberi oldalról kapjuk ugyanazt a végkövetkeztetést: csak a valódi élet és az igazi érzések, gondolatok tehetnek jobbá minden világot, valóságosat, meseit, fiktívet és tényszerűt egyaránt. A divatot követő majmolók serege elidegenít és elembertelenít mindenkit, épp ezért ő a feladatának érzi, hogy a veszélyre ráirányítsa a figyelmet, és tette sarkall. Ha nem cselekszenek az emberek, Európa hamarosan egy lélektelen ‘kásában’ fullad meg:

Denn wenn uns die Gabe des Unterscheidens würde, und uns das Auge prophetisch aufginge, wahrlich, so würden wir deutlich wahrnehmen, wie so viel loses Gesindel, so viele unserer Journalisten, Klätcher, Verleumder, [...] Demagogen, Ultra-Liberalen, Absolutisten, Feudalisten, Pfaffen, [...] Übersetzer und Dramaturgen gar keine Seele in sich haben, und wie es ihnen gerade durch den Abgang und Mangel dieses sonst unentbehrlich gewähnte Ingredienz so leicht wird, zu leben und so zu leben.²⁹⁹

²⁹⁸ Uo. 584.

²⁹⁹ Uo. 659.

5. Műfajmeghatározó elbeszélési módok

5.1. Az elbeszélés nehézségei

Jelen dolgozat epikai műveket vizsgál, és ezek a szövegek gyakran érintik az elbeszéléssel kapcsolatos kérdéseket, ezért tűnik logikusnak az elbeszélés gondjait, illetve Tieck megoldásait külön fejezetben tárgyalni és összegezni, annál is inkább, mert az elbeszélői magatartás a csodás jelenségével összefüggésbe hozható.

Mit is jelent valamit elbeszélni?

Ahhoz, hogy a kérdésre válaszolni tudjunk, kiindulópontot kell választanunk. Teljesen elfogadható az az álláspont, hogy minden költői/irodalmi alkotás egy sajátos világ, amely csak a szerzőre jellemző.³⁰⁰ Ha ezt elfogadtuk, akkor egyet kell értenünk azzal az állítással is, hogy minden költői szöveg önéletrajzi, illetve egy szöveg sem az, még az sem, amely önéletrajznak nevezi magát.³⁰¹ Mivel a nyelvi műalkotás természetéből következik az, hogy minden szerző egy saját világot épít fel, figyelembe vehető a fenti vélemény. Egy önéletrajz ugyanazt a világot tükrözi, mint ugyanannak a szerzőnek a nem önéletrajz jellegű szövegei. A fikció és a ténytudás kérdései lehetnének ezzel kapcsolatban inkább lényegesek. A korai romantikus művekben, Tiecknél is, gyakran előfordulnak önreflexiós részek egy-egy elbeszélő műben, vagyis a tényeket említvén – pl. hogy Ludwig Tieck a jénai kör tagjaként mit tett és mondott (*Waldeinsamkeit*) – egy fiktív elbeszélés elemeként olvashatjuk. Modern irodalmi szövegekben ez már megszokott jelenség: a szerző a tényeket fikcionálja, a fikciókat ténytudóvá teszi, sőt a próza önmagán reflexiójába megy át, önmagát kétségbevonó elbeszélői attitűd válik jellemzővé.³⁰² Ennek előzményeit épp a korai romantika műveiben lehet felfedezni.

A válasz a fenti kérdésre ez lehetne: nyelvi megformálás révén törvényszerű a fikcionalitás, vagyis valamit elbeszélni nem egyszerű dolog. Tieck műveit olvasva, az elbeszélés egyfajta folyamatos ismétlés, a saját világ bizonyos részeinek újra és újra módosított elbeszélése. Ezzel kapcsolatban nincsenek elméleti írásai, de a meséitől kezdve a késői novelláig ez tapasztalható. Ezzel hozható összefüggésbe a romantika számos nyelvelméleti írása, az a felismerés, hogy a nyelv nem képes a tökéletes kifejezésre. A nyelvi

³⁰⁰ Wellek, René – Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*. (ford. Szili József) Budapest: Osiris. 2002.218-221.

³⁰¹ de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 131. A szerző az autobiográfia jellemzésekor jut erre a következtetésre, meállapítván, hogy az efféle szöveget nem lehet definiálni.

³⁰² Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. Forum, Szabadka, 1980. 26. o. 120.

elégtelenség kiküszöbölésére tett leghatásosabb kísérlet a schlegeli irónia elmélete, illetve az intermedialitás, ami szintén modern prózai művek előzménye.³⁰³

A romantikus irónia segítségével a szerző jelenléte a szövegben folyamatosan biztosítva van. Ez az eljárás a szakirodalom szerint egyfajta terápia, amely a nyelv működését az önmagunktól való elidegenedés utolsó pillanatáig lehetővé teszi.³⁰⁴ Az irónia révén megkettőződő én egy empirikus és egy ironikus részre szakad, az utóbbi hirtelen és váratlanul jelenik meg.

Schlegel szerint az irónia a paradoxon formája.³⁰⁵ Számára ez egyszerre jelent önmegsemmisítést és ön-újrateemtést, amelynek önkorlátozásban kell feloldódnia. Ez egyfajta lebegő állapotot jelent két egymással ellentétes költői érzés között. Tieck számára az irónia gyakran az ambivalens valóság ábrázolásának eszköze.³⁰⁶ Mások nem gúnyként fogják fel a tiecki iróniát, hanem legmélyebb komolyságként, amely többnyire tréfával és derűvel fonódik össze.³⁰⁷ Az ambivalencia kérdésével függ össze minden szó egyértelműségének a relativitása, és ez is a tiecki nyelv sajátos derűjének forrásaként értékelhető.³⁰⁸

Az irónia tehát nem egyszerű gúny, hanem folyamatos szerzői jelenlét az elbeszélésben, azaz a fikció illúzióját töri meg. Nem csupán egyszerű szerzői kiszólás, ami szintén a romantika sajátja, hanem modern elbeszélői magatartást előlegező anti-narratív módszer, és mint ilyen nem is igazán tisztázott.³⁰⁹

Ludwig Tieck műveiben az irónia emellett még mint reflexiós elem is szerepet játszik, ami egyértelműen következik az előzőekből. Ahhoz, hogy jelenléte az elbeszélésben állandó lehessen, iróniát alkalmaz, ez egyben önreflexiót is jelent. Bár szinte mindennel szemben képes ironikus álláspontról beszélni, elsősorban önmagával és foglalkozásával, az írással, elbeszéléssel szemben az. Mint látható volt a *Die Vogelscheuche* esetében, a műfajjal kapcsolatos irónia sem ritka, ezért sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Ugyancsak a fenti fejezetben elemzett mesenovella jó példa az elbeszélés eszközével szembeni iróniára: a nyelv viszonylagosságát nem is egyszer megkérdőjelezi. Nemcsak ebben a műben használja az

³⁰³ Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996.

³⁰⁴ de Man, Paul: *A temporalitás retorikája*. In: Az irodalom elméletei. I. (ed. Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor: JPTE. 1996. 44.

³⁰⁵ Schlegel, Friedrich: *Über die Unverständlichkeit*. In: Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. 1980. Bd.1. 206. "[...]Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist."

³⁰⁶ Günzel, Klaus: *König der Romantik*. Das Leben des Dichters Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin/Ost, 1981. 298.

³⁰⁷ Beyer, Hans Georg: *Ludwig Tiecks Theatersatire „Der gestiefelte Kater“ und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte*. Diss. München. 1960..96. o.

³⁰⁸ Frank-Ästhetik. 378.

³⁰⁹ V.ö. Thomka: 67.: Az irónia prózai minőségei

iróniát annak kifejezésére, hogy a nyelv klisék és kiürült szóképek tárházává válik, ha nem csempésznak bele eredetiséget a költők. Mélyről, ősi és eredeti forrásból kellene meríteni, amilyen a mesék világa. Újabb indok arra, miért is fordul minden kisebb prózai művében a mese felé.

Gyakori ironikus forma, amikor az elbeszélő magával az elbeszélővel találkozik a szövegen belül. Ismét a *Die Vogelscheuche* lehet a jó példa, de említi önmagát a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein* című mesenovellában vagy a *Waldeinsamkeit* című utolsó novellában. Ezeken a helyeken nem is annyira az önmagával szembeni irónia, inkább a fiktív olvasó elképzeléseinek a leírása Tieckről a lényegesebb elem. Amikor nem név szerint említi meg fiktív elbeszélőket, akkor ér az irónia magasságaiba és mélységeibe; többnyire valamilyen lelki-szellemi betegségben szenvednek ezek az amatőrnek nevezett, író emberek. A *Waldeinsamkeitban* pl. egy örökösen futásra kényszerülő, együgyű ember írása nyugtázza le a főszereplőt, és szintén bolondnak nevezik a *Der junge Tischlermeister* mellékfiguráját. Erdetileg könyvgyűlölő író-szerkesztő-kiadó (Tieck egyéb, nagyon fontos tevékenységei) a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein* novellai keretének főszereplője. Ezek az írással foglalkozó, nem főszerepet játszó figurák, amellet, hogy kissé furcsák és nevetségesek, fontos igazságokat mondanak ki a Tieck-elbeszélések egészét tekintve, többek között a nyelv erőteljesebbé tételéről, a mese fontosságáról, vagy a szokatlan témákról, amelyek szintén a frissítést szolgálnák.

A továbbiakban ezeket részletesebben is vizsgálja jelen dolgozat. Először az a kérdés vár megválaszolásra, hogy mennyibe függ össze az elbeszélési mód a választott műfajjal? Ezzel kapcsolatban is önreflexió/ironikus megközelítéssel van dolgunk.

5.2. Műfajok és elbeszélési módok

Egy régi és egy újabb, ezzel rokon vonásokat mutató műfaj képezi a jelen vizsgálódások tárgyát, ezért csupán az ezekre többnyire jellemző elbeszélési módokat veszem sorra.

A népmesében az egyszerű kívülálló elbeszélő, vagyis a szerzői elbeszélés hangját halljuk. Nincs kommentár, vagy okoskodó elmefuttatás a jó és a rossz küzdelméről, csak a műfajra igaz elemek játszanak szerepet, miközben mindig tudható, hogy az elbeszélő a jó oldalán áll. Nem ismerjük a szereplők belső küzdelmeit, mert nincs a klasszikus értelemben vett belső fejlődés, csupán egy képekben leírható fokozatos előrejutás létezik, ami szintén

egyfajta fejlődéssel azonosítható.³¹⁰ A narráció fajtáit tekintve tehát nincs belső monológ, mint ahogy én-elbeszélés sem létezik a népmesében. Ez az első olyan pont, ahol a Tieck-mese eltér a tradíciótól. Szerzői elbeszélés belső monológ nélkül, ez látható a legtöbb mesében, viszont a *Der blonde Eckbert*ben meglepő módon a belső, tehát az igazi mesét én-formában kapjuk. Bertha ráadásul még meglepőbb módon így kezdi elbeszélését: „Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar es auch klingen mag.“³¹¹

Alig esik szó a számtalan Eckbert-elemzésben arról, hogy itt voltaképpen az elbeszélés milyenségéről és annak ismétléséről van szó.³¹² A szerzői elbeszélő szól a kezdetekben a szereplőkről, majd az én-elbeszélő következik a fentebb idézett mondattal. A ‚mese‘ szó itt nem a műfaji értelemben szerepel, hanem a ‚nem valóságos‘ jelentésében, mint ahogy ezt már kiemeltem a *Des Lebens Überfluß* című novella elemzésekor. (Arra is jó példa, hogy a ‚mese‘ mint metafora nem kizárólag a novellák nyelvének sajátja, vagyis folyamatosságra enged következtetni.) A hallgatóságot figyelmezteti ezzel a mondattal arra, hogy minden hihetlent valóságként kezeljen, vagyis igazi népmeseként. A *Holle anyóra* emlékeztető mese ugyanis Bertha belső világába vezet, szerkezetileg tökéletes mese, képi világa pedig szintén azt sugallja, mint minden meséé: a látszólag hihetetlen jelenségek mélyén nagyon is valódi dolgok lappanganak. A két szereplő homályos közös múltjának eredetéhez vezet a mese. A mesélés után ismét a szerzői elbeszélői hang veszi fel a fonalat. Témája ezúttal sem más: az én-formában előadott elbeszélést ismételi Eckbert újra és újra kényszeresen, mégpedig mindig ugyanannak az átváltozott mesei figurának adja tovább, aki Bertha életének is egyetlen tanúja. Címszereplője beszédkényszerét a szerző kommentálja úgy, hogy Eckbert azért ismételi, mert önmagát akarja a bűnére emlékeztetni, a gyilkosságra, amit elkövetett. Mindaddig ismételi, míg el nem jut az eredeti, mesei helyszínre, az erdő mélyére, ahol véget érhet a beszéd kényszere, mert kiderül az igazság. Tehát az én-elbeszélő kezdő mondata, bár műfajtól idegen a forma, a legfontosabb valóságost vetítette előre.

Egyes kutatások szerint ez az elbeszélési mód úgy kapcsolható a meséhez, hogy a szerző, bár valóban mesei anyagként bánik az Eckbert-történettel, a saját jelenének tudati fogalmaiba ágyazza azt. Múltként fogja fel a mesét, mint a Grimm testvérek, de ezt nem annyira a mese megőrzése miatt teszi, hanem inkább vagy egyben integrálni szeretné a jelenbe. A vélemény alátámasztása is helytálló, mert valóban történik a szereplőkkel csodás

³¹⁰ V.ö.: Lüthi. (Jelen dolgozat: 4. fejezet.)

³¹¹ Tieck Ausgewählte. *Der blonde Eckbert und andere Novellen*. 8.

³¹² V.ö.: Fesler, Mario: *Die Verwendung der Gattungen in Ludwig Tiecks „Der blonde Eckbert“* Berlin: Grin, 2007. 5-6.

esemény, de ez nem magától értetődő számukra, a figurák úgy cselekszenek, mint a mesében, de reflektálják is azokat. Van ugyanis belső világuk, ami nem népmesei jellemző; viszont népmesei jellemző az, hogy nekik sincs áttekintésük az eseményekről. Ez utóbbi, a népi változattal ellentétben, a hőst annyira zavarja, hogy még az örületbe is kergetheti.³¹³ Hozzá kell tenni azonban, hogy ezek a tények a legtöbb műmesére igazak. A Tieck által teremtett mese éppen az elbeszélési módban különbözik a kor műmeséitől: ő is médiumként használja a nem önálló műmesét, de gyakrabban közvetít gondolatokat az elbeszélés nehézségeiről.

A mesei műfajra nem jellemző a gyakori párbeszéd, többnyire egyszerű dialógusok zajlanak röviden némely szereplők között, ismétlésekre alapozva. Tieck meséiben már gyakrabban szólalnak meg a figurák, de még mindig a szerzői beszéd a fő elbeszélési mód. Azt mondhatjuk, hogy ebben is követi a műfaji hagyományt.

A másik itt vizsgált műfajban, a novellában, már több a dialógus, sőt ezek uralják a novellák egészét szinte. Ez egyrészt ismét műfajt követő mód, másrészt viszont egyre kevesebb a szerzői elbeszélés vagy a belső monológ. Mivel a párbeszéd ilyen feltűnő módon szerepel a novellákban, vagyis ahogy közeledünk a mesétől a novellák felé – már a *Liebeszauber*ben is több a párbeszéd, mint a *Der blonde Eckbert*ben – meg kell vizsgálnunk a beszéd funkcióját.

Tieck novelláiban feltűnően sokat beszélnek a szereplők, amely tény két szempontból is fontos: (1) tartalmazza az ironikus eljárás módját, illetve a gyakran kételyt kifejező szemléleti módot, amely egyben a stílust is meghatározza.³¹⁴ (2) Ezzel egy a Tieck-novellát meghatározó műfaji jegy is előtérbe kerül: a beszéd ugyanis egy műmesei jellemzőnek – a körkörös cselekmény-vezetésnek – a folytatásaként értelmezhető. Nem egy mesehős a cselekmény menetében egy kört ír le, ezt a formát, az önmagába visszatérő kört, a *Phantasia*-beszélgetésekben is megtaláljuk.³¹⁵ A beszédnek ezt a tulajdonságát a novellák beszélgetéseiben is felfedezhetjük. A novella szereplői nemcsak a külső életben tesznek meg

³¹³ Greiner, Bernhard: *Pathologie des Erzählens: Tiecks Entwurf der Dichtung im "Blonden Eckbert"* Deutscher Unterricht, 1987 (39) 111-123. 119.: „Tieck ergreift die 'einfache Form' des Märchens und macht sie zu einer reflektierten. Er leistet damit im Akt des Erzählens, was Schiller allerdings inhaltsbezogen, im Begriff des Sentimentalischen bestimmt hatte: unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen.“

³¹⁴ Frank: *Ästhetik*. 373.: „Die Ironie ist das Wesen der Freiheit, sofern es sich als eine Eigenschaft des poetischen Stils manifestiert. Etwas ironisch sagen heißt, es durch die Weise, wie es gesagt ist, auch wieder zurücknehmen.“ Ez az állítás erre a vizsgálódásra is érvényes, ahol ugyanis nem az ironia mint a nyelvi reflexió legfontosabb jelensége a központi téma, viszont sokkal nagyobb hangsúly esik a látszólagos ellentmondásra, ami valójában a folyamatosságot teremti meg.

³¹⁵ Schläfer, Ute: *Das Gespräch in der Erzählkunst Ludwieg Tiecks*. Diss. München, 1969. (később: Schläfer)

egy körszerű mozgást, hanem a belsőben is, és ez tükröződik a beszédekben. Mondanak valamit, és rögtön vissza is veszik, vagy úgy veszik vissza, hogy a másik figura, a beszédpartner, az elmondottakat egy másik aspektusból világítja meg.

A párbeszéd tehát nyelvileg megerősíti, kiegészíti a szerző legfontosabb véleményét az életről; azt a célt szolgálja, amit az 'ügynevezett' kifejezés: nyelvileg a leghelyesebben megformálni a gondolatot. Példaképpen említhetjük a beszédéről szóló beszédet, amelyben annak ideális formájáról szólnak azért, hogy az éppen lezajlott beszélgetést ezen az elméleten lemérjék, hozzá hasonlítsák.³¹⁶ A *Phantanus*-beszélgetésekben az a fontos tény is tükröződik, hogy olyan világról van szó, amelyben a véleménykülönbségek ellenére jól megértik egymást a partnerek, vagyis a beszéd az ideális emberi kapcsolatok formája.³¹⁷ A *Phantanus*ban azonban érezhető még a mesékhez szorosan kapcsolható kétely, a nyelvi kifejezés lehetetlenségével összefüggő zavar: sokat beszélnek, ennek ellenére nem érzik teljesen világosnak a mondandójukat, mint ahogy a beszélgetéseket követő egyes mesék sem a harmónikus emberi viszonyokról szólnak.

A *Waldeinsamkeit* című utolsó novellában is ugyanilyen sokat beszélnek a figurák; időben távol a *Phantanus*tól, de nagyon is közel a beszéd funkcióját illetően. A téma a romantikus korszak és a jénai kör. Az a szereplő, aki a kor e jelenségét igazán érti, valódi beszélgetést folytat, vagyis a partnerhez beszél, várva annak reagálását. A közben eltelt idő negatív és fájdalmas jelenségei tükröződnek abban a tényben, hogy a főszereplő, aki oly nagy híve a romantikának, leginkább csak monológokban beszél, mintha nem is lenne partner. Az ő álbarátja pedig nyíltan utánozza őt, főként a beszédstílusban, vagyis lélektelen és hozzá nem értő beszéd lett a *Phantanus* szép és valódi vitáiból. Tieck egyik fő témája kap ebben formát: helyesen szólni azt jelenti, figyelmesnek lenni a partner mondandója felé.³¹⁸ Az utolsó novellában azonban a beszéddel kapcsolatban mégis csak derülátóbb hangok uralkodnak. Igaz, hogy több lett a felszínes majmoló, divatbáb, de aki képes a valódi figyelemre, képes arra is, hogy felismerje nyelvéről, beszédéről a hamis embert. A főhős kényszerű erdei magánya után, ahol nem zavarták hamis hangok, majmoló beszédükről ismeri fel az őt újra elrabolni vágyó embereket. Bár az illetők ugyanazt a stílust használják, mint ő régebben, őt már nem lehet ezzel megtéveszteni, mert megtanulta, hogy ne csak önmagát hallja szívesen, amikor 'beszélget'.

³¹⁶ Schläfer. 69.

³¹⁷ Uo. 73.

³¹⁸ Uo. 120-122.

A *Die Vogelscheuche* című mesenovellában a beszéd a nyelvi jellemzés ironikus megfogalmazását szolgálja. Igazi tartalom csak az Alexander körül lévő figurákra jellemző.³¹⁹ Ezek a beszélgetések olyan erőteljesen különböznek egymástól, mint a benne résztvevő személyek és az ő cselekedeteik. A Ledebinna körüli csoportban ráadásul folyton nyelvi utalást hallunk a csoport vezérének származására, és ez különösen nevetségessé teszi az egész csoportot.

Schläfer külön elemzi a novellák egyik csoportját a beszéd vonatkozásában, ahol mindig csak egy témáról esik szó, mint például a *Die Gemälde* címűben. Az egyetlen téma itt a festészet, amiről minden dialógusban sokoldalú vita zajlik. Mivel ennek a novellának a fő célja a hamis jelenségek ábrázolása és leleplezése, a beszélgetésekben is nagyon gyakran esik szó erről, mégpedig oly módon, hogy a végén teljesen egyértelművé válik az olvasó számára is, bár semmi konkrét megnevezés nincs, hogy ki a hamisító, hogy ki képviseli az igaz és a hamis oldalt.³²⁰

A *Des Lebens Überfluß* című novella a beszéd alkalmazásának egy újabb árnyalatát képviseli. Nem csak egy téma körül forog a beszéd, nem ironikus jellemzés eszköze, nem is körkörös visszatérést mutat, hanem a monológok egy fajtája tapasztalható, pedig végig ketten beszélnek és sokat. A sok beszéd itt ismét aláhúzza a más eszközökkel jól körüljárt lényegét: a külvilág hiányát próbálják ezzel pótolni, ugyanakkor a pár szoros összetartozását is tükrözi. Clara úgy beszél, mint Heinrich másik énje.³²¹ Két ember vagy egy? A *Waldeinsamkeit*ben ez a fajta beszéd már leplezetlenül monológ, a látszólagos beszéd, amihez nincs partner. Nem azonos a belső monológgal, mert a partnerség látszatára épül; van is meg nincs is beszélgetőtárs. Heinrich és Clara esetében nem ez okozza mégsem az elidegenedés érzését, hisz ők valóban szeretik egymást és figyelnek egymásra. Kettjük menekülése a világ elöl a beszédbe, ez az eltávolodás oka.

Schläfer azt is megállapítja, hogy Tieck mint szerzői elbeszélő alkotói útja vége felé egyre inkább a háttérbe lép.³²² Tulajdonképpen korábban sem volt gyakori szokása az elbeszélésbe kommentáló mindentudóként beleszólni, de a késői novellákban valóban nem lehet észrevenni, csak mint bujkáló elbeszélőt, aki önmagát megnevezve ironizál önnön műve vagy személye fölött.³²³ Ritkán nyilatkozik a figuráiról, ezért hagyja őket hosszan beszélni, hogy az olvasó maga döntse el, ki ő, vagy milyen a beszélő. Ez a szabadság, amit az

³¹⁹ Schläfer. 135-138.

³²⁰ Uo. 141-142.

³²¹ Uo. 156.

³²² Uo. 169.

³²³ Kivételt képez korai regénye: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Reclam, 1996.

olvasónak nyújt ezzel, kezdettől fogva jellemző az elbeszélői módszerére csakúgy, mint a képi nyelv vagy a csodás, ill. a műfajok felhasználása. Ezzel mintegy kényszeríti az olvasót a helyes odafigyelésre ugyanúgy, ahogy a figuráktól is ezt várja az elbeszélő.

Alig találkozunk például az egyedül a prózáíró számára alkalmazható módszerrel: szinte soha nem pillanthatunk a főhős belső gondolataiba.³²⁴ Nézetem szerint ez is tudatos; hangsúlyozza az egyéb eszközökkel leírt elvárást: egy ember belső világa szent. Lehet beszélni és hallgatva odafigyelni, bár ez nem mindig kielégítő, de épp ezzel lehet sokat, ha nem is mindent, megtudni egy emberről.

Schläfer a beszédről szóló fejtegetéseit úgy foglalja össze, hogy kijelenti: Tieck figurái teljes mértékben nyelvi tudatossággal rendelkeznek, sőt közlési vágyuk minden lehetőségét kipróbálják. Ami hiányzik belőlük, az a nyelvi szkepszis, és ez klasszikus-romantikus tradíció: bíznak a nyelvben és csak ritkán ismerik fel azt, ha lehetőségeik korlátozottak.³²⁵

A novellák figurái ugyanúgy küzdenek, mint a mesehősök, de inkább a nyelv korlátozott eszközeivel, amely szabályokból és hagyományos jelentéstartalmakból áll. A határokat és a korlátokat az irónia és a szó viszonylagossá tétele révén próbálják megszüntetni vagy átlépni, ahogy a hétköznapi határait is átlépik az események sodrásában a csodás segítségével.³²⁶

Ami a tradíciókat illeti, Tieck is bizonyára azt vallotta, amit Goethe a *Das Märchen*ben: „Was ist erquicklicher als das Licht? – Das Gespräch. – antwortet die Schlange.”³²⁷

³²⁴ Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Wien: Ullstein, 1980. Die epische Fiktion. 60-91.: „Außer des epischen Erzählers ist niemand fähig, ins Bewusstsein eines dritten hineinzuschauen.“

³²⁵ Schäfer. 227.

³²⁶ Frank-Ästhetik 366.: „[...] wo durch die ironische Überdeterminierung die Zeichen ihre eigentliche Bedeutung ablegen und sich zum Ausdrucksträger der Alldeutigkeit, also des Unendlichen machen.“

³²⁷ Goethe-Novellen 111.

5.3. Az önreflexió formái

A kutatás már rég megállapította, hogy az önreflexió kérdése Cervantes művében, Fielding *Tom Jones*ában vagy a *Tristram Shandy*ben fontos szerepet játszott,³²⁸ tehát a jelenség nem új, ugyanakkor pontosan nem mutatták ki, van-e különbség régebbi és mai szövegek önreflexív jellege között. Ha a szó definíciójából indulunk ki, akkor kétféle jelentéssel kell számolnunk³²⁹: visszatükröz, illetve mérlegel, szemlél. Tehát az 'ön' szócskával együtt egy önmagára a szerzőre vonatkoztatott ön-tükrözés, illetve ön-szemlélet. Ebből következik az a kérdés, hogy a költői szöveg vajon szükségszerűen önreflexív-e? A szakirodalomban igen a válasz erre a kérdésre, hisz a nyelv három funkcióján kívül a költői nyelvnek egy negyedik funkcióját is megállapítják: az esztétikai, ami magára a jelre való koncentrációt jelent.³³⁰

A költői nyelv tehát többértelmű és autoreflexív, különleges formája az ismétlődésnek.³³¹ A narratológiai értelemben vett önreflexió a 'tükrözés' jelentésében: egy része az elbeszélésnek ismétlő viszonyban van más részekkel, vagy az elbeszélés egészét tekintve ismételt, azaz nem feltétlenül vonatkozik önmagára. Az önszemlélet értelmében nem mindig kötődik egy elbeszélés fikcionalitásához; egy jelenség, amely intertextuális célzásokat rejthet magában.³³²

A romantika önreflexiók formái összefüggenek a befelé vezető út eszméjével és annak céljával, a minél igazabb megismeréssel. Novalis Heinrichje is egy belső reflexiót él át, amely kifelé fordul az események sodrában az önmagával, a költővel egyre inkább azonosulni képes mélyebb énje. Úgy kommunikál, hogy önmagára reflektál, és így válik belsőleg költővé, ill. ezen a módon kifelé is ez látszik.

A romantika természet-felfogása is egyfajta reflexiók forma: a természettel való bánás az emberi lélek reflexiójaként értendő.³³³

Lothar Pikulik a reflexiót alapvető gondolkodásmódnak tartja, Novalisnál és Schlegelnél különösen. A vizsgált művek alapján is az derül ki, hogy a nyelv a költészetben mágikus varázslattal bír, ezért önreflexív. Schlegel szerint a reflexió a figyelem

³²⁸ A megállapítás itt olvasható: Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens*. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1997. 5. (később: Scheffel)

³²⁹ Scheffel. 47.

³³⁰ Uo. 12-14.

³³¹ Uo. 17. és 47.

³³² Uo. 48.

³³³ Monagas, Alexander: *Kommunikative Selbstreflexion als identitätsstiftende Poetisierung des Subjekts in Novalis' Heinrich von Ofterdingen*. Grin, 2007. 4.

visszafordítása önmagunkra, vagyis a reflexió végtelen folyamat.³³⁴ Tehát mindenfajta tükrözés – legalábbis a korai romantika szerint – egyben önreflexió is, hisz a költészet tárgya a tudaton keresztüli tükröződésben jelenik meg.³³⁵ Pikulik szerint a romantika szintézisre törekszik, amely a költői szövegekben sikeresnek mondható, mert csak ez képes realitást és reflexiót, képet és fogalmat, mindennapit és csodásat egymással szembeállítani és egyesíteni.³³⁶

A Tieck-szövegek esetében az elbeszélte történet szintjén lévő önreflexiók formák képezik a jelen vizsgálat tárgyát.³³⁷ Egyik gyakori forma a fikciót meg nem szakító szövegrészlet, többnyire a figurák beszédében, akik irodalomról társalognak. (*Waldeinsamkeit, Die Vogelscheuche, Phantasmus*), vagy egy idézett naplórészlet, hátrahagyott kézirat, (*Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein, Die Vogelscheuche*), amely tartalmazhat egy történetet a történetben (A könyv a könyvben ehhez hasonló módszer, ezen dolgozat egyik fejezetében már volt szó róla.), mint pl. Bertha meséje, vagy Heimchen elbeszélése, a Wirtin és az öreg meséje a *Das alte Buch*-ban; ezek fikción belüli mesék, de nem kéziratok.

Az írásról és az irodalomról szóló reflexiók közvetett módon is helyet kaphatnak a figurák egyéb művészetekről szóló társalgásaiban: festészet – *Die Gemälde* –, zene, színház – *Der junge Tischlermeister*. Ezeket felfoghatjuk a mű egészére, a saját problematika újszerű ábrázolására adott reflexióként.

Míg az önmagát szemlélő reflexió közvetlenül a figurák beszédéhez köthető, addig az önmagát tükröző reflexió csak az elbeszélte történet szintjén lehetséges.³³⁸ Ez a szöveg van ismétlődő viszonyban a szöveg más részeivel, vagy az elbeszélés egészével, amely ismétlés egy keret-elbeszélés motívuma a belső elbeszélésben és fordítva. Híres példaként említik ismét Novalis *Ofterdingen*-jét és abban is a csodálatos könyvről szóló fejezetet, ahol Heinrich történetét ismételve láthatja ő maga és az olvasó.³³⁹ Vagy a belső elbeszélés a kerettörténet eseményeit vetíti előre (Bertha); eljövendő események egyszerű reflexiója.

Tieck műveiben mindkét önreflexióra találunk példát, de létezik erre a közvetlen reflexióra, amikor az eseményeket előre vetítve látjuk, egy humoros példa, a *Zauberschloß*, ahol a fikció megtörése nélkül az elbeszélte események ismétlése történik, és ahol az önmagát szemlélő (figurák beszéde) és az önmagát tükröző (szerzői szöveg) együtt fordul elő.³⁴⁰

³³⁴ V.ö.: Pikulik. 46.

³³⁵ Uo. 47.

³³⁶ Uo. 55.

³³⁷ Scheffel. 70.

³³⁸ Uo. 71.

³³⁹ Uo. 76.

³⁴⁰ Uo. 78.

A reflexiós típusok kombinációja egy cél érdekében megy végbe, és ezzel újra a műfaj kérdéséhez érkeztünk: egy bizonyos műfajt részesít előnyben egy másikkal szemben, és ezzel narratív poétikát teremt.³⁴¹ Ezt vizsgálom meg közelről a *Zauberschloß* értelmezésével.

A novella legfőbb vonzereje a csodással való játékban rejlik: kezdettől fogva szembenáll egymással két életelv, az ésszerűség (házasság ésszerű okokból) és az érzelmek erejébe vetett hit. (Louise, a férjhez adandó leány mást szeret.) Ez utóbbinak mint reálisan létezőnek van csodás ereje, és ezért győz a szerelem a mű végén, mint a mesében, ám ezzel párhuzamosan a mesei csodást, vagy inkább a rémregények borzongató démoniságát parodizálja. A paródiában azonban szeretet rejtőzik mindig és melankólia itt, a Tieck-novellában. Egy tisztán látó költő sajnálja elveszíteni a csodásnak ezt a fajtáját, és úgy próbálja megőrizni, ahogy mindig is tette: átváltoztatja, módosítja, de nem mond le róla teljesen.³⁴²

Ez utóbbi állításomat bizonyítja a mű címe is: a kastély igazi neve, ahogy az ésszerűséget képviselő apa, Freimund szigorúan nevezi, Graupenheim, kiábrándítóan borzalmas, ám ez is utal egy eljövendő eseményre. (A rettenetes időjárásra Mansfeldék odaérkezésekor.) Szerinte viszont a 'Zauberschloß' elnevezés nem helyes, mert rosszul kiagyalt mesék, amelyek valószínűtlenek és ízléstelenek, kötődnek hozzá.³⁴³ A kastély mesés nevét Mansfeld használja, a történet kulcsfigurája, aki elbeszélői funkciót tölt be: történeteket mesél – bár nem ő egyedül, de nála közvetlen a reflexió a hallgatóság révén -, a történetek feltehetően nem a saját szerzeményei. A 'Zauberschloß' nevet megvédi a szöveg elején, éspedig azzal érvel, hogy tiszta értelemmel, fantázia és annak csodái nélkül semmit sem haladt volna előre a világ. Legjobb bizonyítéka erre egy Hoffmann-mese lenne – címet nem mond -, de az öreg Freimund nem engedi a felolvasást. Freimund egyébként szintén ismétlődő figura: az öreg mogorva, jókedvet, zenét, kis könnyedséget nem ismerő ember (Emil, Balthasar), de itt is egy árnyalattal gazdagítva (ismétlés más szinten). Szétszórtsága megdöbbentő és különös, már-már a csodás határát súrolja. A felejtésnek ez a különössége, amely egy időre segít a gondok elől elbújni, szintén nem egyedüli jelenség Tieck elbeszéléseiben (Bertha, Emmeline – Martin). A történet világában ezen tulajdonsága következtében esnek meg a bosszantó és különös események. Emiatt éri az az ifjúkori megaláztatás például, amelynek következménye a hosszan tartó harag egykori barátja, leánya igazi szerelmének apja iránt. Ez azonban egy másik történet a történetben, sőt kapcsolódik

³⁴¹ Uo. 86.

³⁴² Uo.83. 118. jegyzet.

³⁴³ Tieck: *Das Zauberschloß und andere Erzählungen*. Berlin: Verlag Das Neue Berlin, 1958. 118.

egy reflexióhoz közel álló kérdéshez, a fikció és a valóság viszonyához, vagyis: milyen legyen a jó olvasó?

Visszatérve Mansfeldhez, az elbeszélőhöz: három hölgy társaságában elbeszélhet egy rémtörténetet. Mindhárom nő képvisel valami fontosat és jellemzőt: az anya, aki szerető feleség, aggódik férje emlékezet-kiesése miatt és lánya esetleges boldogtalansága is zavarja. A lány, Louise, aki fél a rákényszerített házasság bekövetkezésétől és az újonnan megvásárolt kastélyt is félelmeinek helyszínéként tartja számon, hisz ott lesz az eljegyzés. A barátnő, Henriette őszintén rajong a szellemektől nyüzsgő helyekért; számára az ilyesmi az unalmas hétköznapiak ellensúlyaként fogható fel és élvezhető.³⁴⁴

Mansfeld története nem csupán a kastélyhoz kötődik, hanem reflektál a fikció valóságának hasonló eseményére: a házasságra kényszerített leány története tragikusan végződik, de csak a fikcióban elmesélt kissé horrorisztikus történetben. Az anya már az elején félbeszakítja az elbeszélőt, hogy neki ennyi elég volt, valószínűleg ő az, aki nem mer szembenézni saját rossz sejtelmeivel, és inkább jelentéktelennek nevezi a történetet. Mansfeld azonban folytatja, hisz ez csak a bevezető volt. Hamarosan újra félbe szakítják, megismételve egy szót csodálkozva, mire a nők között is kialakul némi vita. A túlérzékenység oka az, hogy Louise nagyon is hasonlónak érzi a legenda menyasszonyának sorsát az övéhez, ugyanazt látja Henriette is, aki szerint van valami példaszerűség a hallottakban. Az elbeszélő azonban tiltakozik: ő csak közvetít:

O unglücklichster aller Legenendenerzähler!“ rief der junge Mann aus. „Was kann ich denn für meine Geschichte, die erst zu langweilig und nun zu interessant gefunden wird! Ich setze nichts hinzu, lasse nichts hinweg, arbeite nichts um, sondern folge so schlicht und ehrbar der alten Sage, daß ich, ohne auf einseitige Kritiken oder beschränktes Bedürfnis Rücksicht zu nehmen, tugendsam, sittig, still, einfältig und vor allen Dingen rechtgläubig in der Tradition vom Zauberschloßchen also fortfahre:[...]“³⁴⁵

Korrekt módon sorolja fel a szerző, miközben nem szakad el a fikció világától, mi is a feladata az igazi elbeszélőnek. Bár ez egyben egy panaszos kitörés is, ezért nem biztos az olvasó, hogy vajon minden esetben helyes dolog-e ragaszkodni a merev tradícióhoz. (A *Das alte Buch*ban például épp a folytonos átírás és hozzátoldás volt lényeg.) Úgyanígy vetődik fel az alapkérdés is: helyes-e csak az ésszerűségekre alapozni az egész életet?

A közvetítő szerepén túl az olvasó milyensége is téma lesz, a későbbi félbeszakítások során még inkább. Ez sem csupán Tiecknél alapvető motívuma az értésnek, hanem pl. Novalis regénye is azzal kezdődik, ahogy Heinrich figyel a neki elbeszélő emberre, aki szintén

³⁴⁴ Uo. 120-121.

³⁴⁵ Uo. 125-126.

közvetít csupán.³⁴⁶ Vagy amit Bertha kér az Eckbert-mese én-elbeszélése elején, hogy ne tekintsék 'mesének' a mondandóját, az, az elbeszélés nehézségének tudatosítása mellett, nyitottságot, befogadókészséget vár az olvasó részéről.

Mansfeld fenti kirohanása a történet befejezésével folytatódik, de hogy sejtésünk a tradícióhoz való ragaszkodással kapcsolatban helyesnek bizonyult, azt a befejezés szövege alátámasztja. Ezen a ponton a nyelvi reflexió veszi át a szerepet: beszéde a horror-történetek paródiája egyben, amit a szerző szándéka szerint ő, a közvetítő nem vesz észre – hisz ő is egy fikció része -, de a fiatalabb női hallgatóság igen, mert nevetnek. A közvetítő könnyeket várt, és most bántódik meg igazán, miközben beszéde összefoglalja a történet nevetséges nyelvi eszközeit: „'O meine Damen', rief der Erzähler empfindlich, 'es kränkt, wenn man statt Tränen des Grauens, statt bleicher, verzerrter Angesichter mit allen Materialien des Furchtbaren nur Lachen erregt.'"³⁴⁷

Ennek ellenére tovább mesél, mert az első történetnek hatása van a többi kastélylakó életére generációkon keresztül egy családi átok miatt. Így már viszont egyre kevésbé hasonlít a fikció világának történetére, ahogy ez az olvasó számára később kiderül, a jelenlévő hallgatóság ellenben továbbra is párhuzamot von, vagyis figyelmünk az elbeszélés nehézségeiről egyre inkább az olvasó befogadókészségének variációira terelődik. Henriette, a barátnő például a történet/legenda menyasszonyának megbánása miatt, hogy miért is a szerelmet választotta a józan megbízhatóság helyett, éles kirohanásban állít Louise elé két képet két férfiról, ezzel egyáltalán nem megkönnyítve a helyzetét, viszont érthetőbbé téve a mindenkori olvasó számára a Werther óta létező nagy kérdést: érzelmek vagy az ész diadala?³⁴⁸ Valójában ezt sem lehet vagy-vagy alapon eldönteni. Mindenesetre a Mansfeld-mese második menyasszonya a szerelmet választja és megbánja, ellentétben a fikció valóságával.

A szerző tehát alaposan körbejárja a recepció kérdését: példaszerű lehet egy történet, de csak annak az olvasónak, aki épp hasonló szituációban él, vagy annyira súlyos az élethelyzete, hogy bármit közvetítenek neki, abban ő példát lát, mert segítségre vágyik. Ugyanakkor az is ott van ezekben a beszédekben, hogy helytelen bármilyen fikció világát szó szerint a valós világ jelenségeivel és figuráival azonosítani, hisz ez egy másfajta nyelv; esztétikai, ahol az értésnek a pusztá szóértésen kívül egyéb kritériumai is léteznek.

³⁴⁶ Pikulik: Frühromantik. 239.

³⁴⁷ Zauberschloß. 126.

³⁴⁸ Uo. 127.

Ezzel egyidőben a reflexió tökéletesen betölti egyik szerepét: a történet lefolyásával kapcsolatban a történet a történetben rossz előérzetet sugall, ami feszültséget és kíváncsiságot teremt az olvasóban. Amikor azonban már a menyasszony neve is egyezik, a valós menyasszony elviselhetetlennek érzi az egészet, de a divatos történeteket okolja ezért általában, nem a közvetítőt. Lényegében hozzáértő kritikát gyakorol a műfajjal szemben.³⁴⁹ Mansfeld ismét tiltakozik, szerepe szerint, újra az olvasó – Louise - beleélő képességét kritizálja, de azt is megnevezi, ami a fikcióval való helytelen azonosulás révén veszendőbe megy: „Während meines Vortrages haben Sie sich alle immer mit den dargestellten Personen verwechselt; darüber ist das reine, unbestochene Interesse verlorengegangen.”³⁵⁰

Az igazi olvasótól tehát azt várja el az elbeszélő, aki közvetít és alkot is, hogy a lényegre próbáljon inkább figyelni, vagy arra is, vagyis a példaértéket tartsa szem előtt, az általánost, ne a személyest. (Mindez emlékeztetheti az olvasót a Goethe-novella mondandójára: a képzeletbeli tűz, amit elbeszélnek, nagyobb hatással van a hallgatóra, mint a valóságos.)

A fikcióval történő azonosulás káros példáját ismerhetjük meg Freimund ifjúkori megszegyenítésének történetében, amit a novella egy másik figurája mesél el. A könnyelmű barát, Louise szerelmének apja, színpadra csábítja Freimundot, aki már akkor is gyűlölt minden könnyedségre ösztönző jelenséget. Ez csak úgy volt lehetséges, hogy ha az 'áldozat' azt hiszi, egy valóságos jelenetben vesz részt. A csel sikere két dolgot bizonyít a fikciók világának jellegével kapcsolatban: egyrészt összetéveszthető könnyen a valósággal, ha ügyesen formálják, és az alkotó célja csak a pontos utánzás, másrészt hogy lehetséges a teljes azonosulás egy fikcióval, de nem biztos, hogy ez célszerű. Freimund példája azt bizonyítja, hogy, bár elhitte a látszatot, ezzel mégsem lehet őt önmaga ellen kényszeríteni, és örökre hátat fordít a barátának. Ez az ifjúkori gyűlölet pedig a novella cselekményének szempontjából lényeges mozzanat, hisz a szerelmi házasság akadályává válik, amíg be nem következik a fordulat.

Freimund ellenszenve minden költői jelenség ellen irányul, és nem is ok nélkül. Tieck árnyalt ábrázolási módszerére itt is jó példát látunk, amely azonban összefügg parodizáló képességével és a divat iránti lenézésével: egy költőné képviseli a kissé hóbortos, nem túl tehetséges, de nem is ártalmas költőt. Az önreflexió eleinte emlékeztet a *Phantasmus* értő beszélgetéseire irodalomról, művészetről, ám a költőné beszédének vége felé az egyik,

³⁴⁹ Uo. 137.

³⁵⁰ Uo. 138.

ironikusba hajló monológ parodisztikus csúcspontot ér el.³⁵¹ Miután elmondja Mansfeldnek, miért kedveli az olvasó a borzalmas történeteket, részletezi a szörnyűségek egyik-másik fajtáját, („Es gibt eine zarte Wohlbehaglichkeit, den fürchterlichsten Mord zwischen Sohn und Vater[...]”) és végül őrá mint olvasóra tett hatását mindezen ábrázolásoknak: „[...]möcht’ ich doch sagen, mit den himmlischen Fasern unseres verklärten Herzens in schmelzender Rührung so innig zu vermählen, daß wir auch in Hölle Himmel, und auch im Himmel das Entsetzlichste wahrnehmen.”³⁵²

A rémregény ’modern’ képviselőinek felszínessége a csúfolódás tárgya, ezt Mansfeld reagálása még jobban aláhúzza: „’O wie trefflich!’ rief Mansfeld. ’Wahrlich, so muß man über die Poesie und Tragödie sprechen hören, damit wir gewöhnlichen Menschen innerwerden, daß wir noch niemals von der Sache etwas verstanden haben.’”³⁵³

Emellett a látszólagos dicséret mellett még erősebben a valósra irányítja a figyelmet a jelenet harmadik figurája, aki az egészhez semmit sem fűz hozzá (’gewöhnlicher Mensch’), de tesz egy oda nem illő, teljesen az anyagi világhoz kapcsolódó megjegyzést az ételszállító kocsi elmaradása miatt³⁵⁴. A prózainak és a költőinek a szembeállítását szintén nem egyedüli jelenség Tieck műveiben, de itt párhuzamos az ésszerű és az érzelmi házasság ellentétéivel, amihez a csodás/borzongató és a hétköznapi ellentéte társul.

Az anyagi világ jelenségei Tiecknél fontos témák, az élet élvezetéhez tartoznak (*Des Lebens Überfluß, Waldeinsamkeit*), ezek figyelmen kívül hagyása nála képmutatásként kerül említésre, vagy, mint itt, gúnyolódás tárgyaként. Mansfeld ráadásul a művön végighúzó borzongás-jelet használja metaforaként a (látszólagos) életélvezet megértésének kifejezéséhez. Ő az, aki a két világ jelenségeit egy szövegben párhuzamba állítja; eredmény: az irónia: „Für mich ist wenigstens dergleichen fürchterlicher als die gräßlichste Gespenstergeschichte. So vom hohen Parnaß herunter in eine Rebhuhn- oder Aalpastete mit der Nase zu fallen ist ein Evenement...”³⁵⁵

A fikció világának teljes varázstalanítása akkor következik be, amikor Mansfeld tréfálkozva megidézi a kastélyban végre összegyűlt vendégsereg előtt a hely szellemét. Szavaira valóban a föld alól bukkan föl valaki, akinek hatása elképesztő: egyetlen pillanatig megvalósul a mesei csoda, mindenki azt hiszi, igazi szellem jelent meg köztük.

³⁵¹ Zauberschloß. 164..

³⁵² Uo.

³⁵³ Uo.

³⁵⁴ Uo. 165.

³⁵⁵ Uo.

Alle entsetzten sich. Selbst Mansfeld fuhr mit einem Schrei des Entsetzens zurück, die Frauenzimmer kreischten und drängten sich näher zusammen. Auch Schwieger und Freimund sowie der Landrat und der Vetter begriffen das Wunderbare des Ereignisses nicht.³⁵⁶

A 'szellem' azonban a régi tulajdonos, aki ismeri a hely titkos ajtóit és üregeit. A költő az egyetlen, aki a realista magyarázatra panaszosan reagál:

Es ist doch aber allzu traurig [...], daß in unseren Tagen alles Wunderbare, Geistige und Gespenstige immerdar in Rauch verschwindet. Wo es auch scheint, daß sich einmal eine schöne, herzige Sage anheften und ausbilden will, so kommt gleich eine prosaische Kritik hinterdrein, um den schönen Glauben zu zerstören. So sind Sie, geehrter Herr Unbekannter, Ihr eigener Revenant, und treten hier selbst als Geist auf, um Ihre geistige Existenz abzuleugnen.[...] Die armen Gespenster! Allenthalben verfolgt und verdrängt, finden sie in unsern Tagen selbst nicht einmal in den Romanen, kaum noch in den Tragödien eine letzte Zuflucht.³⁵⁷

'Szellemként' fellépni és egyben megtagadni a jelenséget ismét a szerző önreflexiója; egy művön belül elbánik ily módon a csodásan borzongató rémregény műfajával, ugyanakkor egyértelműen az élet csodással egyenértékű rendkívüli jelenségeinek ábrázolása mellé áll, és mindezek mellett még a letűnt idők és varázslatok őszinte sajnálata is kicsendül a fenti beszédből.³⁵⁸

Az események, amelyeket Mansfeld története előrevetített, egy ideig hasonlóan alakulnak: a menyasszonyt magvadult lovak ragadják el, mindenki a keresésükre indul, csak az érdek-vőlegény nem. Ez a hétköznapi, de rendkívüli esemény fordulópontot jelent a fő elbeszélésben. Szerzői kommentár nélkül is jól látható, hogy a ridegség a határ, ahol az ésszerűséget legyőzi a szeretet. Henriette korábbi leírásai a két férfival kapcsolatban most nyernek realitást: már jól látszik, hogy melyik képet választaná apa és leánya egyaránt.

A lovak furcsa módon a szerelmes fiatalember és apja házához viszik Louise-t, tehát elmarad a tragikus vég, és ezt az újabb eseményt ismét csodaként lehetne interpretálni, ha legvégül nem derülne ki, hogy a lovak megvadulása sem volt - talán - véletlen. A látszólag könnyelmű, Freimundot valaha megbántó apa keze van a dologban. Még a hétköznapian hihetetlen esemény varázstalanítása is bekövetkezik, illetve bizonytalanságban marad: döntse el az olvasó, hisz szerepe fontos az elbeszélésben – ez végig nagy hangsúlyt kap -, hogy a józan eszének vagy a szívének a sugallatára hallgat, hisz ez az elbeszélés alaptémája. Ez egyben ürügy egy új legenda létrehozására, ami a mese halhatatlanságát erősíti: "[...] so

³⁵⁶ Uo. 231.

³⁵⁷ Uo. 237.

³⁵⁸ V. ö. A *Der Alte vom Berge* bányász-figurája hasonlóan, de ironia nélkül nosztalgizál a mesék eltűnéséről, tehát a gúny nem a mesék ellen, hanem azok felszínes használata ellen irányul. (*Der Alte*: 4. 3. 2. fejezet.)

spricht die unverbürgte Sage [...]”³⁵⁹Ha a mesék nem divatosak, vagy kihalnak, majd teremteni kell újat, ez az elbeszélés egyik lényege.

Az 'oder' szó pedig ismételten a választás, illetve a 'mindegy' jelenségét kínálja föl: „...diesmal dem Zufall oder Schicksal...”³⁶⁰

Ugyanis a másik lényege az elbeszélésnek nem az, hogy véletlenül történtek-e a dolgok úgy, ahogy, vagy a személyek sorsa volt-e ez eleve, az elbeszélés egészéből épp az derül ki, hogy a szeretetnél és a barátságnál nincs nagyobb csoda, mert az egész fölött mégis csak egy szerző áll, aki ezt a tapasztalatot szeretné az olvasónak továbbítani.

5.4. A csodás narratív funkciója

A fentiekből kiderült, hogy elbeszélni egy történetet a nyelv elégtelenségét felismerő romantikus költő számára eléggé bonyolult feladat. A csodás, mely állandó eleme a varázsmesének és Tieck kisebb prózai műveinek, nem csupán műfaji értelemben, hanem narratív szempontból is fontos – állandó – tényező. Ha közelebbről megvizsgáljuk ennek az okát, látható, hogy a csodás elem segít feltárni és megérteni az elbeszélés során felbukkanó – látszólagos - ellentmondásokat. A mesei csoda a mesenovellában – *Die Vogelscheuche* – érthetővé teszi a madárijesztő életre kelését, a mesében segít ébren tartani az emlékezetet – *Der blonde Eckbert, Liebeszauber* -, a novellában a hétköznapi csodás megérteti az olvasóval a beteg váratlan gyógyulását – *Der funfzehnte November* -, de önmaga költészetére is vonatkoztathatja – *Waldeinsamkeit*. Függetlenül a műfajtól tehát ugyanabban a funkcióban jelenik meg: a mesei csoda vagy rokona, a köznapi csoda fordulatot hoz, megvilágosodást a figura életében és az elbeszélés menetében egyaránt.

Az elbeszélés önreflexív részei kötődnek a csodához, ha: (1) a mese mint műfaj meghatározza a szerző költészetét – *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein* -, (2) a szerzői én megkettőződik és szokatlan jelenségeket magyaráz az elbeszélésben a szerzői én saját műveivel – *Die Vogelscheuche, Waldeinsamkeit* -, (3) a szerző úgy reflektál önmagára és a mesterségére, hogy kigúnyolja a csodát, de egyben kifejezi szeretetét is iránta. – *Das Zauberschloß*.

Kétféle műfajról lévén szó, a mesei és a köznapi csodás egységére hivatkozhatunk, ha a csodás narratív szerepét vizsgáljuk, ez ugyanis a romantika programja is.³⁶¹ A csodás azért

³⁵⁹ Zauberschloß 256. o.

³⁶⁰ u. o. 256. o.

³⁶¹ Rath: „Im romantischen Programm der Einheit vom Wunderbaren und Gewöhnlichen, Ersten und Lächerlichen, prägt es die Komposition der Phantasuseinleitung...” 257.

lehet narratív eszköz, mert a reális világ nyelvi eszközei nem elegendőek annak leírásához.: az elbeszélés mesei része a létező nyelvi szegényességet próbálja pótolni például a *Die Vogelscheuchéban*, ahol ez az egyik fő beszédtema is, és ahol a két világ történetei összefonódnak, illetve ismétlődnek. Az előző fejezet elemzése pedig azt bizonyítja, hogy mesei alkotóelemek ironikus használata is elmélyítheti a történet megértését. Amennyiben meg akarjuk fosztani a költői világot a mesétől, legyen úgy, de a helyébe léptet egy ugyanolyan funkciójú elemet, miközben itt is ismétli a mesei történetet némi módosítással.

A csodás és a valós egymáshoz közelítésének lehetőségei között létezik egy nézet, amely szerint a romantikus művészet afelé irányul, hogy az egyest a merev helyhez kötöttségből kiemelje és elindítsa egy úton, ami többnyire befelé vezet, és ha ezt épp a valóság megszilárdult viszonyainak folyékonyvá vagy lebegővé tétele útján éri el, akkor ez leginkább Tieck művészetében figyelhető meg.³⁶² Eközben gyakran zenei hatást ér el vagy minden játékká válik, ami sosem jelent valamiféle könnyed felszínességet, értelem nélkülséget, sőt a játék mélyebb értelmet nyer. A játékosság mögött rejtőzik az a gondolat, hogy az értelem elérése valójában lehetetlen, de a megközelítése lehetséges, és magában a keresésben rejlik egyfajta értelem.³⁶³ Ez pedig oda vezet, hogy az egység hétköznapi és csodás között lehetséges a csodás gyakran játékos használata révén. A művészet alkalmas médium erre a romantika szerint, hisz lehet dekonstruktív, játékosan feloldó, a felszínes realitást megkérdőjelező és konstruktív, szintézisre törekvő eljárás.³⁶⁴

Peter Wessolek kiemeli, hogy Tieck hangsúlyozza saját művének egységét és idéz egy előszóából, amit Tieck írt egyik kötete elé, mely szerint célja a kezdetektől fogva egy és ugyanaz, és nem tartozik azok közé az írók közé, akik a későbbi alkotói korszakukban a kezdeteket tagadják.³⁶⁵ Erre egyik bizonyíték épp a 'Wendepunkt' és a csodás elem egyesítésének vagy közelítésének a ténye lehetne, de ezzel kapcsolatban nem egységes a szakirodalom.³⁶⁶ Wessolek szerint sem létezik a szakirodalomban kielégítő feltárása annak a ténynek, hogy Tieck műveiben a csodás kezdetektől fogva az elbeszélés központi helyet elfoglaló előmozdítója.³⁶⁷ Megállapítása szerint vannak Tieck-művek, amelyekben a csodás

³⁶² Pikulik: Frühromantik. 289.

³⁶³ Uo. 306-307.

³⁶⁴ Uo.

³⁶⁵ Wessolek. 15-21.

³⁶⁶ Uo. 23. és 69. : A hétköznapihoz való odafordulást, vagyis a hétköznapiiban keresni a csodást, ez jelenti azt, hogy a 'fordulópont' és a mesei csodás közelítenek egymáshoz. „Aber wie Wendepunkt und Wunderbares zusammenhängen, von welcher Art ihr Wesen ist und welche Bedeutung für die Novelle sie haben, war weder durch Tiecks Andeutungen noch durch die Ausdeutungen seiner Kommentatoren eindeutig auszumachen.“

³⁶⁷ Uo. 77.

szerepet játszik, de borzongató jellegét elveszíti³⁶⁸ (Nézetem szerint ilyen elbeszélés a *Die Vogelscheuche* című mesenovella vagy a másik, a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*.) A romantikus látásmód ellentétes párijaihoz igazítva a csodás jelenségét, rokonságot vél felfedezni a távol és a közel, illetve a csodás és a hétköznapi között: a csodás a távol, amely a hétköznapi ellentéte, és ezt a távot lehet a megszokás révén közelíteni a jelenlévő mindennapihoz. Az eljárás valóban hasonlít a novalisi romantizáláshoz, hisz a költészet feladata az, hogy a távolságot ismét helyreállítsa.³⁶⁹

Wessolek szerint tehát a 'csoda' és a 'hétköznapi' fogalmak egységteremtő funkcióban lépnek föl Tieck műveiben, ezért nem lehet igazán romantikusnak vagy realistának nevezni ezt az életművet:

Erfassung und Einordnung dieser einheitsstiftenden Begriffe (sind) noch dadurch erschwert, dass sie ihrerseits auch einer Entwicklung unterworfen sind, die es erlaubt, entweder die Dauer im Wechsel zu betonen oder einen Wechsel ohne Dauer hervorzuheben[...]³⁷⁰

A csodás jelenség mint elbeszélői technika témája egyéb szakirodalomnak is, de nem ez a gyakori. Ralph Stamm szerint viszont a csodás elem gyakorisága mögött a rá jellemző elbeszélői technika követelménye áll.³⁷¹

Miután idézi Tieck egyik levelét, amelyben épp azt fejtegeti bátyjának, hogy a köznapi körülmények közé helyezi a csodást, és ezzel (saját maga is így értékeli) újszerű elbeszélői módot vezetett be, megpróbálja meghatározni a csodás fogalmát. Számunkra ma már két dolgot jelent: (1) általában véve valamit, amit eltér a megszokottól, (2) speciálisan valamit, ami az ésszerűség által meghatározott emberi gondolkodásnak ellentmond.³⁷² Stamm az utóbbi, szűkebb értelemben vett csodás megismerését tűzi ki célul, vagyis mint az elbeszélői technika kérdését vizsgálja.

Azt is megállapítja, hogy Tieck esetében semmiképpen sem lehet szó a kor divatját követő misztikus-irracionális magatartásról, és a Shakespeare-tanulmányt nevezi az egyetlen forrásnak, ami alapján eldönthető, mi is az oka a csodáshoz való vonzódásnak. Ahogy jelen dolgozat korábbi fejezetéből is kitűnt, az elbeszélői módok azok, amelyek csodálatra készítetik Shakespeare esetében, és ezek alapján tesz különbséget műfajok között is egyrészt, másrészt a

³⁶⁸ Uo 83.

³⁶⁹ Uo.85.

³⁷⁰ Uo. 86-108.

³⁷¹ Stamm

³⁷² U.o.11. o.

forrás az, ami a romantikához közelíti Tiecket, és ami miatt Shakespeare nagy tiszteletnek örvend: a népi hit és mesék a forrás, ahonnan a csodás elem táplálkozik.³⁷³

Érdekes gondolat, hogy Tieck elidegenítő programjához áll közel az a tény, amely szerint nem tagadja a megszokott-mindennapos és a csodás dialektikus ellentétét: koncepciója az, hogy a mindennapit a csodás révén idegenítse el. Olyan eszköz – nem mesei műfaji állandó, hanem technikai eszköz az elbeszélésben – , ami megvilágítja a mindennapok tarthatatlan elszürkülését.³⁷⁴

Azzal viszont nehéz egyetérteni, hogy ne lenne folyamatosság a korai és a késői Tieck között, hogy távolságtartás létezne Tieck részéről saját korai műveit illetően. Azt aényt, hogy kitartóan ragaszkodik szerzőnk a csodás fogalmához, úgy magyarázza Ralf Stamm, hogy az egy szinte öntudatlan jele a romantika hagyományainak követésében. Bár az igaz, hogy a mesenovellák távol esnek a schlegeli mese-elképzelésektől, és a novalisi ‚kánon’-tól, de a csodás, amellet hogy kétségtelen az elbeszélői mód gazdagodásában betöltött szerepe, a mesei műfajtól kölcsönvett állandó elemként van jelen az itt vizsgált prózai művekben.³⁷⁵

A csodás elem nézetem szerint éppenhogy folytonosság teremtő elvként működik a kezdetektől fogva. Erre bizonyíték a jelen dolgozat utolsó fejezete, amelyben a Tieck – életművet átfogó hátom kisépikai mű elemzése alapján megerősíthető az állítás: a mesei csoda kezdetben műfaji állandóként van jelen a szerző által mesének nevezett művekben, majd jól követhető módosításokkal átmenti ezt a műfaji jellemzőt mint narratív eszközt, de az előző mesei műfajokkal azonos funkcióban – hol mint hétköznapi rendkívüli fordulatot, hol mint fontos beszédek témáját – a novelláknak és a mesenovelláknak nevezett elbeszélésekbe.

³⁷³ Uo. 21.

³⁷⁴ Uo. 138.

³⁷⁵ V. ö.: jelen dolgozat 59. o. 217. lábj. ‚csodás’

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában

„Ich glaube, dass alle, oder doch die meisten Menschen aus Widersprüchen zusammengesetzt sind; diese nun auf gelinde, gewissermaßen kunstreiche Art zu lösen, ist die Aufgabe des Lebens.“

(Der junge Tischlermeister)³⁷⁶

Az eddigiekben kísérlet történt annak bizonyítására, hogy - az állandó alkotóelemek felkutatásával - a megszakítás nélküli folyamat a tiecki prózában létezik, ahogy ezt ő maga is állítja. A legmeggyőzőbb erővel talán az bír, ha összehasonlító elemzéssel egymás mellé állítható, az egész életen átívelő, szinte azonos motívum-rendszerrel rendelkező elbeszélések vizsgálata zárja a bizonyítást. Tiecknek semmilyen más műve nem kapcsolódik annyi szálon egymáshoz, mint három elbeszélés, a *Der blonde Eckbert*, az *Eigensinn und Laune* és a *Waldeinsamkeit*.³⁷⁷ Műfaji különbségeik is hozzájárulnak ahhoz, hogy lehetséges legyen jelen dolgozat tárgyainak átfogó rendezésére.

A mottóban említett ellentmondások tükröződnek ezekben a művekben és ezek művészi módon történő feloldása is sikeres az utolsó novellában. A műfaji különbségek mellett valóban áttekintést kínál a három mű; nagy alkotói szakaszokat ölel át a keletkezésük időpontja: 1796-tól 1840-ig.

Tartalmazzák ezek a művek is az eddig vizsgált állandó elemeket, a csodást, és annak novellai változatát, a rendkívüli eseményt, a hősök mindháromban útjukat veszített, elidegenedett emberek, mint a legtöbb vizsgált Tieck-műben, és mindegyikben található az önreflexióra példa, ahogy ez már említésre került az előző fejezetekben. Ezúttal nem a csodás elem jelenlétének és módosulásának vizsgálata áll az elemzés középpontjában, hisz ennek állandó és a műfajok szempontjából is döntő szerepe már elég meggyőzően bebizonyosodott, hanem a csodás elemnek a cselekmény szerkezetét befolyásoló szerepének elemzése kerül előtérbe, amely, mivel emlékeztető, sorsdöntő a központi figura életének alakulásában, és így az állandó témára utal – határok élménye - , ezen belül a specifikus problémára is – az emberi lélek ellentmondásai.

³⁷⁶ Schriften. 11. Bd. 61.

³⁷⁷ Az Eckbert-mese és az Eigensinn-novella közti párhuzamokra hivatkozik Uwe Schweikert: in: Schriften. Bd. 11. 1369.

6.1. *Der blonde Eckbert*: emlékezés, ismétlés

Ahogy Ingrid Kreuzer is megállapítja, ennek a mesének van a Tieck-mesék között a legnagyobb recepciója, de senkinek sem sikerült még a szöveget mint egészet megragadnia, tehát ő megkísérli ezt a cselekvő személyek megtett útjának aspektusából.³⁷⁸

A Bertha meséjében leírható mozgást a népmesei felkerekedő és hazatérő típus ellenpontjaként fogja föl³⁷⁹, de itt emlékeznünk kell az ezzel ellentétes szakértői (Lüthi) véleményre, amely szerint a népmese hőse soha, vagy nagyon ritkán tér haza.³⁸⁰ Ha csak Grimm-meséket vizsgálunk, bebizonyosodik ennek az állításnak az igaza. A mesehős boldog révbe ér, nem kell hazatérnie, hisz elérte, amit akart. Ritka kivétel, mint pl. a *Hänsel und Gretel*, ahol viszont a hazatérés indokolt: a gyerekekből érettebb emberek lettek, akik képesek szüleiknek segíteni. Arról is volt szó már jelen dolgozatban, hogy a *Phantasus*-mesék egy másik szempontból tartanak erős rokonságot a népmesével: nem riadnak vissza a szörnyűséges élethelyzetek ábrázolásától, és ezek elfogadására nevelik az olvasót. Ami azonban a Tieck-hősök mesében megtett mozgását illeti, ők valóban hazatérő típusok, de nem emiatt népmeseiek. Kimutathatóak azonban egyéb, a népmesék hőseire emlékeztető vonások.

1. Az elkülönülés: ismétlődő tulajdonság a népmesében és a Tieck-mesében egyaránt.³⁸¹ Az utóbbiakat lehetne kívülállóknak vagy kommunikációra képteleneknek is nevezni. Ennek következtében magányosak a mesehősök, és ezért van szükségük külső segítségre. Izoláltságuk oka a hiány létezésével függ össze: gyermektelenség, szeretet hiánya, szegénység, betegség, és sok más egyéb, de ezek a leggyakoribb hiány-szituációk a népmesékben. Mivel ők a kitaszítottak vagy a legkisebbek, ők a gyámoltalanok, tehát a segítségre szorulók.³⁸² Ilyen szempontból Bertha tökéletes mesehős a saját meséjében; az *Eigensinn*-novella hősnője is segítségre szorul, de más miatt, nem a gyámoltalansága miatt, bár a meselem funkciója ugyanaz ott is.

2. Kapcsolatra képesek:³⁸³ a gyámoltalan mesehős kiszolgáltatott, de nem antiszociális. Megszólít más lényeket vagy embereket, és válaszol megszólításokra. Így kaphatja meg a

³⁷⁸ Kreuzer. 157-158.: „Berthas Binnenmärchen stellt ein negatives Gegenstück zum Aufbruch und Heimkehrertyp des Volkmärchens dar.“ 165.

³⁷⁹ Uo. 165.

³⁸⁰ Lüthi. 103. v.ö.: 10. o. jelen dolgozat.

³⁸¹ Uo. 152.

³⁸² Uo. 154.

³⁸³ Uo. 155

segítséget, vagy így tagadják meg tőle a segítséget, ha a mesehős ellenkező előjelű társa is felbukkan. (Például a *Holle anyó*ban a lusta lány.)

Tieck hőseiről nem állíthatjuk ugyanezt, különösen nem a mesék hőseiről. Őnekik is szükségük van segítségre, de nem kérik azt vagy nem veszik észre, ha közeledik a segítség. Bertha és Eckbert esetében ez nyilvánvaló a bezárkózó lakhely és a folytonos beszédkényszer miatt, ami nem valódi kommunikáció. Bertha elhagyja egyetlen lehetőségét, az erdőt, ahol kigyógyulhatna a hamis és mechanikus elképzelésekből, amelyeket az életről könyvek alapján és szeretet nélkül nevelő szülei révén szerez. Az *Eigensinn*-novella hősnője is csak későn veszi észre, ki is az igazi segítség. Az ő esetében valóban a háttérben, kéréstlenül segít valaki. Ugyanígy Ferdinand, a *Waldeinsamkeit* hőse is csak az események végén ismeri fel a segítőt.

De Tieck korábbi meséinek vagy novelláinak hősei is hasonlóan képtelenek a kapcsolatteremtésre: Christiannak nincs is segítsége, apja meghallgatja ugyan, de nem érti őt. Marie nem is beszélhet, mert őriznie kell a titkot, Emil önmaga és nevelése miatt magányos, Balthasart a csalódások teszik bezárkózóvá. Tieck hősei esetében nevezhető a jelenség elidegenedésnek, olyan nagy és néha tragikus a magányosságuk mértéke.

3. A kerülő utak hőse: Lüthi szerint a mesehős „Umwegwesen“.³⁸⁴ Elfogadja a segítséget, de azután gyakran más utakat jár be, ami a függetlenségét bizonyítja. Erre jó példa az, amikor semmibe vesz tiltásokat vagy kéréseket. Ilyen szempontból Tieck hősei valódi mesehősök. Minden kerülő út ugyanis egy magasabb fejlődési fokot jelent. A mesehős esetében ez egy általános fejlődés, hisz ő nem rendelkezik egyéni vonásokkal. Mégis fejlődés észlelhető útja során, hisz végül egy másik világba jut, ahol boldogan él.³⁸⁵ Változásról nem, csak mesei átváltozásokról van szó, de ezeket egyfajta változás képeiként foghatjuk föl.³⁸⁶ A mesehős, aki a tiltást figyelmen kívül hagyja, egyben olyan ember, aki átlép bizonyos határokat.³⁸⁷ A mesehős vándor, aki nem gondolkodik, csak cselekszik – ez a nagyon jellemző vonás elkülöníti őt a Tieck-mesék figuráitól. Tieck is gyakran mutatja hőseit vándorként, akinek a kezdő helyzete gyakran a szemlélődő ember pózát veszi fel. Egy ablak előtt áll vagy a természetben, és azon töpreng, hogyan jutott el idáig, vagy hogyan folytassa útját tovább. Kerülő utakat is tesz, de ezek nem vezetnek őt magasabb szintre. Ez alól csak a korai *Die Freunde* és az utolsó *Waldeinsamkeit* hősei kivételek. Az út képe az önmegismerés lehetőségét jelenti, de a két említett kivételtől eltekintve, ez a lehetőség kihasználatlan marad,

³⁸⁴ Uo. 156.

³⁸⁵ Uo. 158.

³⁸⁶ Uo.

³⁸⁷ Uo.

visszatér a kezdetekhez. Ezért nevezik ezeket a hősoket „Welumsegler seines Innern“-nek³⁸⁸, ahogy ez a Phantasus-beszélgetésekben olvasható.

Útját nevezhetjük tévútnak is, és sokáig tart, mire tévelygéseii befejeződnék. Nem jellemek, csupán egy életfelfogás jelei, nem is hősok a népmesei értelemben, mégis erős rokoni vonások fedezhetők fel közöttük, ahogy láttuk.

Ingrid Kreuzerhez visszatérve, ő tehát ellentípusoknak nevezi Tieck hőseii, de nem egészen világos akkor a népmese ‚hazatérő típusa‘ kifejezés. Abban viszont igaza van, hogy a hazatérésük oka a meg nem lelt boldogság: visszatérnek, mert nem intéztek el valami nagyon fontosat.

Tieck Berthája is az élet értelmét keresi, miközben tévútjainak következtében nem cselekszik helyesen: elhagyja segítőjét és egy hű kutyát, megöli később a kincset adó madarat, ami csak a lelkiismeretfurdalását élesztgeti. Nem ismeri fel hibáit, tovább keres, míg meg nem találja Eckbertet, énje másik felét, akinek tovább kell folytatnia Bertha halála után a keresést. Ő visszatér, de nem a boldog vég helyszínére, hanem a befelé vezető út mélyére, a mesék sötét erdejébe, a lélek és az igazság helyére. A körkörös mozgás és a helyszínek bizonyítják mindezt képileg, míg a másik eleven kép, az öregasszony figurája, amely az átváltozásai miatt végig a csodás elem funkcióját tölti be, szintén megtestesít valamit: az elfojtott emlékezést. Az ember benső világában él – kunyhó – amely itt is, akárcsak a népmesében mindig nyugalmi pontot jelent, jelképezi a menedéket, mivel mindig asszonyi-anyai alakot ölt.³⁸⁹ Csak mint visszatérő és emlékeket felidéző fenyegető figura ölt férfi-alakot. Berthának is lehetősége volt a menedéket gyógyító helyként használni, de nevelésének hiányosságai miatt eltaszítja az élő eleven életet – kutya – és a hideg gazdagságot, a mechanikusabb csillogót – madár – választja.³⁹⁰ Nem véletlenül talál rá Eckbertre, a testvérére, akiben szintén nem a szerelmet leli meg, ahogy hiszi; mindketten bezárkóznak a saját világukba. Bizonyítja ezt a bevezető néhány sor:

Er lebte sehr ruhig für sich und war niemals in den Fehden seiner Nachbarn verwickelt, auch sah man ihn nur selten außerhalb den Ringmauern seines kleinen Schlosses. Sein Weib liebte die Einsamkeit ebenso sehr, und beide schienen sich von Herzen zu lieben,...³⁹¹

³⁸⁸ V.ö.: Wessolek és Schriften. Bd. 6. 60.

³⁸⁹ Jelképtár. ‚ház‘

³⁹⁰ A kor híres meseköltője, Andersen, akinek egyébként a példaképe Tieck, egyik meséjében –*A fülemüle* – hasonló módon veti fel a problémát: a természetes és a látványosan csillogó, egyszerűen kezelhető énekes madár állnak szemben egymással. A versenyt végül az igazi nyeri, de a látszat-tökéletesség sokáig háttérbe szorítja őt. In: Andersen, Hans Christian: *Märchen und Geschichten*. Leipzig: Philipp Reclam. 1971. 137.

³⁹¹ Ausgewählte: *Der blonde Eckbert*. 7.

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

A körbezárt kastély a főhős önmaga körül megtett útjait, az elzárkózást, a furcsa távolságtartást jelzi. Később válik csak nyilvánvalóvá, hogy ő nem azért nem bántja a szomszédait, mert békés természete van, hiszen egy semmiség miatt öli meg a ‚barátját’, hanem valamiféle mélyebb és megmagyarázhatatlan melankólia bántja: „[...] wenn er allein war, bemerkte man an ihm eine gewisse Verschlossenheit, eine stille Melancholie.“³⁹²

Bánatának okai egészen mélyen rejtőznek benne, ezekre a mélységekre kell emlékeznie, erről szól valójában a mese. Számára is emlékezést jelent az öregasszony átváltozó alakja, neki azonban nem a felkínált és elszalasztott boldogságra, hanem a gyerekkorára kell emlékeznie, amelyben Bertha volt a testvér.

A hely és az út szerkezete valóban jelentéshordozó, mert egységessé kovácsolja a szöveg részeit.³⁹³ Nem azért lehet mesének nevezni Eckbert történetét, mert körkörös mozgást végeznek a hősök, hanem sokkal inkább a népmesékre emlékeztető képszerű ábrázolási mód és a szereplők karakternélkülisége miatt. Van ugyan nevük, nagyon is beszédes – ‚EckBertha’ - , de nincs jellemük, inkább egy emberi magatartásformát jeleznek még a nevükkel is: kétféle forma, egy személy. (Bertha megjegyzése saját történetének elején, hogy ne tekintse a hallgatóság ‚mesének’ a hallottakat, igazából szintén a műfaj mélyebb igazságtartalmára utal, ahogy ezt a reflexióról szóló fejezetben tárgyalja jelen dolgozat.)

Wolfgang Rath Eckbert meséjét a ‚felejtés történetének’ nevezi.³⁹⁴ A szereplők úgy élik meg a sorsukat, mint az elfojtott emlékek lassú vizzatérését, és a megszemélyesített harmadik, kettejük közös életében már Walther néven, maga a sors irányítója.³⁹⁵ Bertha magatartását a rossz neveléssel magyarázza: csupán egy automatikus magatartást utánoz, ezért választja a mechanikus madarat a kutya helyett, az eleven élet helyett annak csak a látszatát, hisz nem egész életre szóló örömet jelent a madár által teremtett gazdagság. Ezen a ponton azonban nem érthetek egyet teljesen az elemzővel. A csodamadár ugyanis csak a kutyához képest mechanikus valami, hisz énekelni is tud. Mégpedig nem csupán egy dalt ugyanúgy, mint Andersen fülemüléje, ha felhúzzák, hanem a kellő időben képes a dal szövegét megváltoztatni: emlékeztet a szörnyű tette. Bertha azért öli meg, mert nem akar emlékezni, az elfojtást véli az egyetlen lehetséges magatartásformának. Hasonlóan a *Der Runenberg* hőiséhez, az elfojtás rajta sem segít, sőt még rettenetesebb alakban tér vissza a meg nem értett emlék. Hogy a madár nem teljesen gépies eszköz, ezt az is bizonyítja, ahogy a tekintetét a

³⁹² Uo.

³⁹³ Kreuzer. 186.

³⁹⁴ Rath. 262.

³⁹⁵ W. Rath ‚Schicksalsverwalter’-nak nevezi Walthert, a tiecki szó-és névjátékokhoz hasonlóan utalva ezzel az elnevezés fontosságára. Uo.

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

mesélő Bertha leírja a megölés pillanatában.³⁹⁶ Szerepe, mivel ő egyben az egyik csodás elem is, több szempontból is fontos: (1) fordulatot jelent a hősnő életében, mégpedig negatív fordulatot³⁹⁷, (2) a gyógyhelynek minősülő erdei magányt dicsőíti, emlékeztetvén az el nem fogadott lehetőségre, (3) félig gépies formája a hősnő mechanikus cselekedetét hangsúlyozza.

A másik állat, a csodásra nem képes, egyszerű kutya ennél sokkal fontosabb funkciót kap az emlékezés-felejtés folyamatában. Nevének elfelejtése Bertha akaratának (elfojtás) érvényesülését jelképezi, egyben a lelkiismeretfurdalás jele is: a megmagyarázhatatlan rossz érzés a kutya elhagyása miatt. Amikor a hősnő elbeszélése után a kutya neve újra elhangzik, mégpedig a mesét hallgató harmadik szájából, ez ismét csodás fordulat és egyben a hősnő sorsának végleges rosszra fordulását jelenti: más nem tudhatja a nevet, csak aki ott élt az erdei magányban. A végleges érzés, a megmagyarázhatatlanság érzése és a félelem a szembenézéstől az elrontott élet miatt okozza Bertha halálát. Más részről itt ismét egy népmesei motívum kap fontos helyet csak ellenkező hatással: a nevek kimondása egyenértékű a félelem megszűnésével. Valamit a neven nevezni, már el is veszi a dolog félelmetességét, csak addig félünk, míg meg nem nevezzük. (*Rumpelstilzchen*) Ezúttal azonban a név kimondása teljesíti be az addig csak homályosan szorongató sorsot. Aki viszont kimondta a nevet, mesei figura, csak a mesében nem az efféle természetfölötti szereplőkhöz kapcsolódik a megnevezés funkciója, vagyis valóban ő maga az emlékezet.

Így válik Eckbert is résztvevővé a homályos emlékezési folyamatban, mert a végső cél az ő emlékeinek a mélyről történő felhozása: nem véletlen, hogy ő a címszereplő. Bertha történetének ismétlése is annak a jele, hogy emlékeznie kell valamire, ami szintén a homályban marad sokáig. Bertha tettének ismétlése (gyilkosság), ugyanannak a személynek a megölése, akié a csodamadár volt, fontos jele egyben egy emberi magatartásforma helytelenítésének. A valódi kommunikációra képtelen ember egyik első ábrázolását kapjuk az Eckbert-mesében: beszéde sem valódi, csak ismétlő, kényszeres.³⁹⁸

Mivel ő is az emlékezési folyamat részévé vált, ez határozza meg mozgását és tetteit a szöveg egészében, így vezet végső útja abba az erdei magányba, ahol Bertha rosszul cselekedett, itt talál mindent változatlanul, kutyát, madarat, öreganyót, mert a meg nem oldott, elfojtott lelki tartalmak nem tűnnek el, itt éri a felismerés és az örület a felismerés miatt.

Az Eckbert-mesében a felejtés motívuma erősebb. Az emlékezés kényszerként érkezik, ezért nem lehet a boldog véget elvárni. Az örület a hirtlen emlékezés miatt történik,

³⁹⁶ Ausgewählte. 21.: „[...] er sah mich bittend an, ich ließ los, aber er war schon gestorben.”

³⁹⁷ A népmesében ez is pozitív fordulat lehetne: az aranyat létrehozó valamilyen állat az áhított gazdagság elérését jelenti és ezzel együtt a megoldást; megszűnik a hiány, ami miatt útra kelt a hős.

³⁹⁸ V. ö. Jelen dolgozat: 5. 1. fejezet. Greiner: Pathologie des Erzählens

mint ahogy Bertha halála is. A befejezés jól illik a Tieck-mesék befejezéséhez: a népmesei boldog vég soha nem következik be.

Az emberről alkotott kép az ember cselekedeteiből és a cselekedeteik közben végzett mozgásukból tevődik össze. A két figura többnyire egy ember kétféle része, ahogy ezt más mesékben is láthattuk³⁹⁹ A mozgás rajza mindig kör, mivel az ember a befelé megtett út után, feltéve, ha erre képes, visszatér, szükségszerűen tér vissza, mert nem maradhat saját benső világában bezárva, újra kifelé kell fordulnia a megtett út tapasztalatainak birtokában. Ezekkel kel továbbélnie, figyelmesen önmaga és mások iránt azért, hogy valódi élvezetet nyújtson az élet, és ne a mások vagy a divat által meghatározott mechanikus életvezetés legyen a része.

”Was sich zu widersprechen scheint, vereinigt sich gelinde und schön, gerade das, was überflüssig und unvernünftig aussieht, ist es, was dem Wahren, Festen und Richtigen Gehalt und Schönheit gibt.”⁴⁰⁰

6.2. *Eigensinn und Laune*: megismételt félreértések

A novella Tieck életében negatív kritikákat hozott egy benne leírt politikai esemény leírása miatt egy városban, ahol a novella cselekménye nagy részben játszódik. Erre reagált Tieck egy levelében:

Ueberhaupt: wofür halten mich denn diese unwissenden Jünglinge? Will ich denn etwa ein blödsinniger Tory sein? Habe ich es denn gegen den Liberalismus? Oder gar gegen die ächte Freiheit? Unsinn! Verdienete ich denn nicht, im Zusammenhange gelesen zu werden? Das fordert freilich Zeit, sogar Studium, und davon wollen alle diese Schreier nicht hören. Gegen diese elenden Stellvertreter der deutschen Freiheit habe ich es allerdings, diese Rasse, die weder Freie noch Deutsche sind.⁴⁰¹

Ebben a szövegben egészen világosan megfogalmazza, miért fontos számára az igaz beszéd. Mint az eddig vizsgált művekben, itt, a levélben is a figyelem hiánya miatt

³⁹⁹ A korai, *Die Freunde* című mesében is a két figura ugyanaz az ember. Ludwig a beteg barátjához igyekszik, de önmaga számára érthetetlen módon nem akar igazán eljutni oda. Voltaképpen ő a beteg, ami az életével való elégedetlenségben nyilvánul meg. Az önvizsgálat után gyógyultan látja maga előtt a barátját, vagyis önmagát. Marie hasonmása Zerina, a tündér (*Die Elfen*), aki az ő gyermeki lényét testesíti meg. Bizonyíték erre: az áruulás. Ha az övé nem lehet a gyermeki játék, másé se legyen.

Tannhäusernek is van egy másik énjé (*Der getreue Eckhart und Tannhäuser*), Friedrich: ugyanazt az asszonyt szeretik. Az egyik én „normálisan” él, míg a másik szerelmi kicsapongásokat keres. Tannhäuser önmagát nem tudja elviselni, amikor megöli Friedrichet, erről árulkodik a fordított Csipkerózsika-csók.

Emil és Roderich – *Liebeszauber* – látszólag ellentétes karakterek, de a cselekményben elfoglalt helyük azt mutatja, hogy csupán egy személy két ellentmondásos oldalát képviselik. Az életvidám és a mogorva, akik mindig együtt vannak. A megoldást jelentő gyilkos döfést Emil a Roderichtól kapott tőrrel hajtja végre. A gyilkosság után, mivel a felszabadultság érzése uralkodik el az olvasón is, értelmezhető a megoldás úgy, hogy Emil Roderich alakjában mint szabad ember él tovább.

⁴⁰⁰ Schriften. Bd. 11. *Der junge Tischlermeister*. 62

⁴⁰¹ Dichter. Bd. 2. 29.

panaszodik, a megnemértés miatt, ami az egyoldalú, vagyis felszínes megfigyelésből adódik. Valóban megérdemli ráadásul, és nem csak a politikai nézetek miatt, hogy összefüggéseiben olvassuk. Akadtak viszont a ő idejében olyanok is, akik pozitívan nyilatkoztak erről a műről. Hermann von Friesen tudósít 1835-ban, hogy ez a mű Tieck legmélyebb költeményei közé tartozik.⁴⁰² A francia nőregények idejében többen azt hitték, hogy Tieck az emancipáció kérdéséhez szól hozzá ebben a novellában, vagy hogy éppen túlszárnyalja a franciákat. Friesen azonban azt állítja, hogy Tieck véleménye az emancipációról épp ellenkező lett volna, ha egyáltalán foglalkoztatta ez a kérdés.

A novella központi figurája valóban egy nő, akinek az életben egyedül kell megtalálnia az utat, de mégsem az emancipációról van szó, hanem, mint az eddig vizsgált művekben, az állandó témáról: az útját veszített ember tévedései és belátásai, ellentmondásai. Emmeline sorsa felvet azonban a nőiségevel szorosabban összefüggő kérdéseket is: a szerelem és a nevelés problémáit. Bár ezek sem szokatlan, vagy itt először felbukkanó témák. A kommunikációra való képtelenség a női szereplő esetében talán még súlyosabban vetődik fel, mint a férfiaknál, de valójában itt mindegynek tűnik a szereplők neme. (Ez a novella más értelemben is fontos: összekötő kapocsként értelmezhetjük a *Der blonde Eckbert* és az utolsó novella, a *Waldeinsamkeit* között.)

Emmeline nőisége azonban mégsem mellékes kérdés. Kilátástalan, cél nélküli élete összefügg a gyerekkorával, amikor is csak egy szeretetteljes és nem túl szigorú apa állt mellette. Elkényeztetett gyerek, a cselekmény során ez abban nyilvánul meg, hogy mindig szüksége van egy kísérőre – apa-figura -, aki megmutatja neki a követendő utat, és így tapasztal csupa kellemetlenséget.

Emmeline viszonya a szerelemhez jelentős szerepet játszik a cselekményben, mint a *Der Alte vom Berge* című novellában, de különbözik Balthasartól annyiban, hogy a történet kezdetén ő még nem találkozott az igazi szerelmmel, de máris kissé cinikus véleménye van az 'úgynevezett' szerelemről. A megszokott kifejezés helyezi őt egy sorba az öreg és elkeseredett Balthasarral. Szavai a házasságról és a szerelemről jól illenének egy emancipált nő szájába is, de inkább hasonlít a hegyi öreghez. A gúny hangja inkább férfihoz illő, ahogy közben az érte rajongó Ferdinándon köszörüli a nyelvét (Werther-figura), és mellelleg ebben igaza van, mert a szerző szándéka szerint a Werther-maszk divat lett, és mint ilyen kicsúfolandó:

⁴⁰² Dichter. 30.

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

Was diese Schwärmer [...] heilige Liebe, Entzückung nennen – wie graut mir vor dieser Ziererei und den lügenhaften Phrasen, wenn ich fühlen und einsehen muß, dass sie nur jenen, mir ganz widerwärtige Verbindung meinen und wollen, die meine Schönheit [...], mein Leben in Gefahr setzt [...], um durch diese sogenannte Liebe alle einzubüßen, weswegen ich ihnen jetzt wünschenswert erscheine.⁴⁰³

Érdekes vélemény egy fiatal nőtől, aki még csak nem is volt szerelmes. Nincs tehát hatalmas csalódás a háttérben, mint Balthasar esetében, ő csupán csak egy sokat olvasott, művelt hölgy tapasztalatával beszél, aki mindig törekszik a korrekt nyelvi kifejezésre, akinek a számára a megnevezés rendkívül fontos. Nevelése ugyan hiányos, de műveltsége teljes, és ez hibának bizonyul, mert fordítva kellene lennie. A túlságosan is magabiztos, ám fölöslegesen sok tudás készíti őt efféle vélemény hangoztatására. „Der Name, die Bezeichnung sind es aber so oft, die irre führen“⁴⁰⁴, mondja Ferdinandnak egy beszélgetésben, mivel a férfi őt kacérnak tartja: „Und ist etwas erst getauft, so glaubt ihr es dann auch nach eurer Benennung zu kennen.“⁴⁰⁵ (Ez esetben azonban a ‚korai‘ elnevezés igaznak bizonyul; igazolja ezt a végső élet-állomás: Emmeline foglalkozása.)

Az ő véleménye szerint nem szabad mindent szerelemnek nevezni csupán a látszat alapján. Így nyer az ‚úgynevezett‘ kifejezés ismét más, mégis kissé pozitívabb árnyalatot, és így ez egyben jó példa is a Tieck által oly nagyon óhajtott összefüggés megteremtésére.

Sehol másutt nem kapunk olyan világos megfogalmazást a nevelés kérdéseivel kapcsolatban, mint épp ebben a novellában. Már a bevezető beszélgetésben, kifejezi az apa Emmelinével kapcsolatos aggodalmait. A későbbiekből kiderül, hogy leánya nevelését rosszul értelmezte, a kérdésről ugyanis nemcsak itt beszélgetnek, hanem az ‚úgynevezett nevelés‘ kifejezés kíséretében, Martinról szólva. Hogyan kellene emberekkel bánni – ez is nevelési kérdés - szintén többszörösen megvilágított problémakör. Ez viszont ismét párhuzamba állítható más elbeszélések hasonló helyeivel, mivel gyakran visszatérő elem, ha nem is domináns, de a novellai műfajt meghatározó összetevő. A *Des Lebens Überfluß* és a *Die Vogelscheuche* a leginkább hasonló példák. Hasonló funkciót tölt be a ‚Gebildete‘ kifejezés (*Des Lebens Überfluß*) és a „dem gesunden Menschenverstand“⁴⁰⁶ (*Eigensinn und Laune*). Ez utóbbi az apa és lánya között zajló párbeszédben fordul elő, amelyet Martinról, fiatal kísérőjükéről folytatnak Svájcban: dicsérik a természetességét, ezt nevezi az apa egészséges emberi értelemnek, amit Emmeline rögtön kétségbe is von. Szerinte ugyanis nincs beteg

⁴⁰³ Schriften. 952. o.

⁴⁰⁴ Schriften. 964. o.

⁴⁰⁵ ebd.

⁴⁰⁶ Ebd. 979. o.

emberi értelem, csak amit a divat, a rosszul értelmezett emberszeretet azzá tett.⁴⁰⁷ Erős kifejezéseket használ, mint Wilhelm a *Die Vogelscheuche* című mesenovellában, de ő ezt a korrekt reflexió érdekében teszi; mindig egyértelmű akar lenni azért, hogy ne értsék őt félre. Történetének tükrében azonban ezek csupán üresen kongó szavaknak bizonyulnak, amelyeket ugyan őszintén gondol, de a tökéletes reflexióra való törekvése meghiúsul: saját magát sem érti meg ugyanis.

Az említett nevelési kérdések kapcsán felmerülhet a kérdés, hogyan függ ez össze a szövegelemzés választott aspektusaival. Úgy, hogy a gyermek elkényeztetése (vagy szeretet nélküli élete: Bertha) oda vezethet, hogy felnőttként sem látja be hibáit, és ez történik a novella hősnőjével is. Egyfelől olvasottsága révén képes az életről véleményt formálni, és még csak nem is felszínes véleményt, habár valódi élettapasztalat nincs mögötte. Másfelől, mivel egy jóságos apa, vagy egy másik férfi ugyanebben a funkcióban – kísérő, támogató – áll szinte mindig mellette, nincs szüksége arra, hogy a saját hibáiról beszéljen. Az elbeszélés egy harmadik személyű elbeszélő perspektívájából történik, aki tárgyilagosan meséli a hősnővel történt eseményeket, és így soha nem nyerünk pillantást a benső világába, ahogy Bertha elbeszélése közben, vagy Eckbert cselekedeteinek magyarázata közben sem. Az olvasói figyelem ezúttal is követelmény: a lélek mélyén rejtő hibák, vagy nevezzük inkább az elhibázott élet magyarázatának, csak az ismétlődő felejtés révén válnak láthatóvá. Hogyan lehetne másképp a meglepő fordulópontokat értelmezni?

Ezek a fordulatok, mint az Eckbertről szóló mesében, itt is megkettőzött figurákhoz köthető, akik vagy a felejtés, vagy az emlékezés oldalt erősítik.

A szerelemmel való első találkozás egyoldalú: csak a férfi szeret – Ferdinand - , Emmeline nem viszonzza, kicsúfolja őt, divatbábot lát benne. Mivel azonban ennek a férfi szereplőnek a cselekmény során mindig, néha láthatatlanul, az eseményeket előbbrevivő funkció jut, mint egy mesebeli figurának, a többiekénél fontosabb a szerepe a történetben.

Ennél az első élménynél sokkal lényegesebbnek tűnik először az első találkozás Emmeline igazi másik énjével, Martin Sendlinggel, aki egy egyszerű kocsis, és ily módon a kísérő funkcióját két különböző értelemben is átveszi. Egyrészt ő egy valódi kísérő, aki elviszi az utast – a nő – valahová, háromszor is a cselekmény szerekezetében így látjuk, másrészt egész élete során kíséri a hősnőt, anélkül, hogy akarná vagy tudatában lenne ennek. Martin tehát nem az apa-funkció értelmében tölti be a kísérő szerepét, hanem egy figyelmeztető kísérő, vagy inkább árnyék. A hősnő énjének negatív oldala, élő lelkiismerete, mint a

⁴⁰⁷ Uo. 981. „[...] krank gemacht durch Philantropie, Psychologie, Erbarmen, sentimentales Winseln über das Elend der Welt.”

csodamadár Berthának, és mint az öregasszony Bertának és Eckbertnek: mindig a kínos műtbéli eseményre emlékeztet. Mivel azonban novelláról van szó - és Tieck nem keveri egy bizonyos ponton túl a műfajokat - úgy menti át a mesei elemet, hogy közben novella marad. A figyelmeztető funkció a véletlenszerű találkozásokra és nem-felismerésekre korlátozódik.

Kettejük kapcsolata nem az osztálykülönbségek miatt nem lesz boldog, hanem a hősnő szeszélye miatt. Átengedi ugyanis apjának a cselekvést, mint annyiszor, Martin átnevelését, ami egyenlő az úri társasághoz való illeszkedésével, ahelyett, hogy elfogadnák őt mindketten olyannak, amilyen. Kezdetben ugyanis elbűvöli őket Martin természetessége, már az első találkozás után kifejezik mély rokonszenvüket. A Tieck-művekben látható leggyakoribb ellentmondás nyer újabb formát: a természetességért dicsérik, de mint átalakult embert már nem fogadják el, vagyis Emmeline nem fogadja el. Hiányzik neki a svájci hegyek között megtapasztalt ‚valódi‘, társasági maníroktól mentes egyszerűség. Más kérdés, hogy ez a jelenség, Tieck szavával élve, csak egy ‚ügynevezett‘. Neve ugyan beszélő név – ‚Sendling‘ -, de ironikusan értendő. (Más értelemben viszont ‚küldött‘: emlékeztet a hibás magatartásformára.) Valójában ő nem a természet adománya vagy küldöttje, hanem egy álarcot viselő ember. Ezért lehet ő a hősnő másik énje, mert szerepet játszik: alkalmazkodik a konvenciókhoz és hasznot húz ebből. A kor egyik divatja a természetesség, vagyis inkább annak látszata, nem igazi, csak majmolás, mint ahogy ennek kritikáját már a *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* című mesenovellában is olvashattuk.⁴⁰⁸ Csak beszélnek a természetről, de nincs sok közük hozzá. Ezért nem lehet Martin sem boldog. Megvan az a képessége, mint Emmelinének, hogy újra és újra ‚átváltozzon‘ – ismét egy mesei elem módosított novellai használata - , de ezek mindig csak a külsőségeket érintik: ezzel magyarázható a megismételt felismerhetetlenség. A mesében – Eckbert – azért nem ismerhető fel a öregasszony, mert valóban más alakot ölt, itt viszont ugyanarról az emberről van szó, tehát egyáltalán nem mesei az átalakulás, nincs benne a mesei csoda, mégis ugyanabban a funkcióban találjuk. Ez csak úgy lehetséges, ha a mesei műfajt Tieck esetében mint esztétikai eszközök, vagy ábrázoló módszerek tárházát fogjuk föl. A műmesében a hős döbben meg a csoda láttán, itt, a novellában az olvasó: hisz ez csoda, hogy nem ismerik föl egymást!

Az átnevelt Martin már nem illeszkedik Emmeline vállalt szerepéhez, a különleges kívülállóhoz, aki mindent kritizál. Ennek a maszknak tudható be, hogy elfelejti azt az érzést, amit ő Martin iránt érzett Svájcban a hegyek között. Ez az oka annak, hogy városi helyszínen folytatódik a cselekmény egy városi ember oldalán – szintén beszélő névvel: Weltmann - , aki

⁴⁰⁸ Christoph Brecht is megemlíti a két figura hasonlóságát: „Ihre Koketterie und sein Anstand gehorchen ganz unwillkürlich demselben Regelwerk des geselligen Diskurses.“ In: Brecht. 235.

férji-apai funkcióban erősíti a felejtés oldalt. Korábban ezt a férfit is bábnak nevezte, igazat is szólt, de a vele való házasság bizonyítja, hogy a felejtés vágya még a korábbi kritikáknál is erősebb. A játszott szerep annyira igaznak tűnik számára, hogy teljesen félreértelmezi a Martinnal, tehát önmagával való találkozást. Még kétszer jön létre a találkozás, kétszer kínálkozik neki a fel-és önmegismerés, de minden alkalommal elszalasztja, mint ahogy Bertha sem él az erdei magány, a befelé vezető út lehetőségével. Martin alakja tehát az Eckbert-mese több elemét is tovább viszi: emlékeztető másik én, átváltozott figyelmeztető, felkínált lehetőség a korrigálásra. Ezeket a mese a szokott eszközeivel jelenítette meg: csodamadár, öreganyó mint Walter és Hugo, erdő és kunyhó. Mivel Martin alakja ezeket a funkciókat valamennyire átveszi, nevezhetjük őt mégis valamiféle természet küldöttjének, de csak az események és a cselekmény szerkezetében betöltött szerepének teljes megismerése után: olyan ő, mit egy álom, amely újra és újra figyelmezteti a tudatos ént a hibáira. Azonban kizárólag a szerző szándéka szerint ilyen, ő maga nincs tudatában ennek, vagyis csupán eszköz: nem jellem, csupán jel; egy emberi magatartás jele. A figyelmeztetés kölcsönös: Emmeline ugyanígy jel Martin számára. Csak ezzel magyarázható, hogy a találkozások kezdetén szeretik egymást, majd a felismerés pillanatában majdnem azonnal gyűlölni kezdik egymást, amit szinte szavak nélkül ír le az elbeszélő.⁴⁰⁹ Az álomszerűséggel magyarázható egyedül a gyűlölet: kínos szembenézni a hibáinkkal. Magyarázat nincs, ahogy az álom képeit sem tudhatja más magyarázni, csak az álmodó, ha akarja vagy ha képes erre.

A találkozások álom- és meseszerűségét Emmeline utolsó mondata is hangsúlyozza a történet végén: „Unser Leben ist wie ein albernes Märchen, eigentlich ohne Inhalt.”⁴¹⁰

Első pillantásra csupán meteforáról lehet szó, mint az *Eckbert*-mesében, amikor Bertha arra kéri a hallgatóságot, hogy ne tekintsék történetét mesének, vagy végső tanulság levonásáról lehet szó, mint a *Des Lebens Überfluß* című novella esetén, ahol a hősnő közli kedvesével, hogy kettejük jövője nem folytatódhat meseként? Bertha mondatáról már bebizonyosodott, hogy az elbeszélés nehézségeire utal, ezzel a szerző, tehát egyfajta önreflexió szerepét tölti be a ‘mese’ szó emlegetése. Az említett novellában, ahol a metafora a műfajra is utal, (meseszerűen fejeződik be a történet) illetve hangsúlyozza a kettős magány csodaszerű élményét, ami valóban nem folytatható. Tehát a szó maga, túl a költői képen, mindkét esetben mélyebb tartalmakkal telítődik, ahogy jelen novellában is: a ‘mese’ szót nyugodtan helyettesíthetné a panaszos hősnő az ‘álom’ szóval. Mese és álom rokonsága

⁴⁰⁹ Brecht ezt az elbeszélői stílust „lakonische Verdichtung“-nak nevezi. (Brecht: 236 - 237.) Azt is állítja azonban, hogy szigorú értelemben véve ismeretlen marad az oka annak, hogy miért nem hoz soha boldogságot az újra felismerés a főhősök között.

⁴¹⁰ Schriften. 1018.

kétségtelen, és léteznek álomlogikával rendelkező mesék, itt a hősnő által zűrzavarosnak érzékelt értelmetlenséggel azonos a mese, amiről a jelző is árulkodik. Hozzá kell tenni azonban, hogy ez az élet csak az ő számára értelmetlen – “ohne Inhalt”- , ő nem tudta megfejtetni saját álmát, az olvasó számára viszont, épp az elbeszélés módja miatt világosnak tűnik minden.

Ezt bizonyítandó, vizsgálatra érdemes egy, az Eckbert-meséhez hasonló kép.

A hősnő körkörös mozgásai során háromszor bukkan fel egy állatfigura, Martin kutyája. Funkciója ugyanaz, mint az *Eckbert*-mese állataié: segít emlékezni. A csodamadár az énekével lekiismeretfurdalást ébresztett, ami kellemetlen emlékeket jelentett, a kutya a valódi, teljes élet elvesztését és az erről létező emlékek erőszakos tudat alá helyezését jelképezte. Az *Eckbert*-mesében emellett még a mechanikus cselekedet és a természetesség ellentéte is kifejeződött az állatfigurákban. Martin kutyája is eleven élet, de erősen hasonlít a gazdájára: tettet bizonyos dolgokat, mint Martin a természetességet. Külön történetét Martin meséli el az első találkozás során az életét megmentő, magát halottnak tettető kutyáról, akit ő ‘igazi komédiásnak’ nevez. Ez a kutya tehát saját természetének tükré, és az egyetlen, akihez végig hűséges marad. Élete egy csoda, mint az *Eckbert*-mese kutyájának élete, hisz a hosszú éveken átívelő történet legvégén még mindig él. Csak abból az elbeszélői célból marad ilyen sokáig életben, hogy a hősnő őrajta ismerje fel Martint. Ezért emlékezik az olvasó is egyből az *Eckbert*-mesének arra a pillanatára, amikor az elpusztult kutya nevét kimondják, ami ebben a műben a bámulatra méltó helyzet fordulatához hasonló. Martin a kutyája nélkül nem ismerhető fel, vele együtt azonnal. Nem tekinthető véletlennek, sokkal inkább emlékeztetésnek: ismerve Tieck elvárásait az olvasóval szemben, ez az állat az olvasó emlékezetét is értésre ösztönzi.

Más elbeszélésekből megismert figurák variációi, nem a mesei vonulathoz kötik a novellát, inkább az utolsó műhöz, a *Waldeinsamkeithoz*, ezért is lehetne ‘kapocs-műnek’ nevezni. Ezek a férfigurák szintén az olvasó értését segítik, ugyanakkor a hősnő számára a tévutakat jelentik. Martin után egy könnyelmű fiatalember következik, aki Emmeline szeszélyes vonásait hangsúlyozza. Ő az a bizonyos könnyelmű típus, a legnegatívabb fajtából. Nem az élet nehézségeit elviselni segítő könnyedségről van szó (Eduard pl. a *Der Alte vom Berge* c. novellából.), hanem a mások életét tönkretévő léháról. A tőle származó fiúgyermeket Emmeline, apja hazugsága miatt, halottnak hiszi, így a léha ember elfelejtése könnyebb.

Még mélyebbre ássa a múltat a következő kapcsolata egy apa-funkcióban fellépő férj oldalán, aki a valóban elhunyt apa helyett is fellép, de nem veheti át teljesen az ő szerepét. Ez Emmeline kezdettől fogva hangsúlyozott tulajdonságára irányítja újra a figyelmet, mégpedig

a pontos nyelvi megformálás igényére, ami ebben a műben szintén egy tévút a főhősnő egész életét tekintve. Apját mindig is tegezte, a férjét viszont, aki apjával azonos korú, nem hajlandó, ebben látja ugyanis félrevelésének egyik okát: a tegezés a túlzott bizalmaskodás hangja, és ezt nem engedhetné meg egy apa. Ezzel azonban nem tud helyrehozni semmit, amit valaha elmulasztottak, az olvasó számára ugyanakkor egyértelművé válik a házasság szeretet nélküli ridegsége. A férjben apát lát, akivel pótolni szeretné a szerinte elveszített tekintélytiszteletet. Saját nevét is megváltoztatja, ezzel is a felejtést, az újrakezdést, a másféle élet óhaját fejezi ki, de ez csupán nyelvi kísérlet, a lényeg, a lélek mélye változatlan marad. Ő azonban hisz az átváltozásban, amikor újra felbukkan az átváltozott Martin, és újra belészeret, egészen a felismerés és a vele együtt életrekelő gyűlölet pillanatáig. A meseszerű, háromszori találkozás a következőket jelenti. 1. A titokzatos csodaszerűnek a novellában is helye van. 2. Egy irodalmi módon megszerkesztett világban minden megengedhető, ami az értést szolgálja; ez esetben a felejtés különös erejét érzékelteti. 3. Ez tudatos szándék arra, hogy a mese és a novella műfaja között a folyamatosságot, műfaji határok zavaró átlépése nélkül, biztosítsa. Így emlékezteti az olvasót is a korai kezdetekre, különösen a hármas ismétlés esetén.

A felejtéssel kapcsolatban meg kell említeni a kezdettől fogva fontos férfifigura, Ferdinand szerepét. A hősnő furcsa módon őt nem felejtí el, pedig kinevette valaha, és nem is találkozott vele háromszor. Hosszú évek múlva látja újra viszont, és rögtön felismeri. Hogyan lehetséges ez? Csak egyetlen magyarázat indokolt: Ferdinand az igazi, aki soha nem került az előtérbe. Lányának apját, Martint, felejtteni szeretné, mert ő saját énjére, a szerepjátszásra emlékezteti. Fiának apját – a gyermeket Ferdinand nevezi fel az anya tudta nélkül –, a léha Friedhelmet is kitörölné életéből, mert saját könnyelmű vonásaira emlékezteti. (Eigensinn und Laune!) Ezek a tükörképek nem segítettek őt semmiben, de Ferdinand önzetlenül és a háttérben végig segített, ő képviseli a valódi szeretetet. Egyedül őt nevezi Emmeline “wahrsten Freund”-nak.⁴¹¹ A novella, a többi hasonló műfajú elbeszéléstől eltérően, nem végződik boldogan, hanem, mint az *Eckbert*-mese, tragikusan: a hősnő és fia, aki Emmeline lányába szerelmes (a vérfertőzés motívumának ismétlése) öngyilkosságot követnek el. A tragikus vég oka is az *Eckbert*-meséhez hasonló: csak a legvégén jön el a felismerés és a teljes emlékezés az elrontott és visszahozhatatlan, szebb élet lehetőségére.

Némi derű azonban felvillan mégis: Emmeline lánya egészen más emberi magatartást képvisel. Olyasmit, amilyennek lennie kellene egy nőnek vagy férfinak, mindegy is talán. Ő az egyetlen, akinek a világát a belső monológ segítségével ismerjük meg, amely módszer

⁴¹¹ Schriften. 1055.

Tiecknél egészen ritka. Egyértelmű jele ez annak, hogy nem figurával, sokkal inkább igazi jellemmel van dolgunk. Maszk nélküli, valódi érzésekkel rendelkező személyiség, aki nem szégyelli az anyját és szívesen emlékezik mindenre. Vele kapcsolatban tehát azt is megállapíthatjuk, hogy Emmeline mint anya valószínűleg jól végezte a feladatát.

Tieck egy másik novellájában hasonló maszkos játékról ír, amit ott "krankhafte Eitelkeit"-nak nevez⁴¹²: „...die Sucht, eine lügenhafte Rolle vor der Welt, und vor sich zu spielen, dieses Heucheln von süßlicher Bildung, unechter Frömmigkeit, affektierter Liebe zur Natur...“⁴¹³ Az *Eigensinn und Laune* hősnőjével kapcsolatban nem fogalmaz ennyire erősen, de kétségtelen, hogy hasonlóan káros képmutogatásról van szó, mégha rokonszenvezik is a hősnővel, akit inkább a társadalmi elvárások áldozatának tart. Tovább megy egy másik elbeszélésében, ahol a nem őszinte szerepjátszást a teljes elidegenedés forrásának is tartja.⁴¹⁴

A novella címében két tulajdonságot jelöl meg a szerző: a makacsság könnyen érthető a figurák viselkedését és sorsát ismervén, a szeszély/hangulat magyarázatához ismerni kell Martin levelét, amit Emmeline apjának ír a megghiúsult házassági terv után: azt állítja, Emmeline szerelme nem volt igazi, csak a pillanat szeszélye lehetett, látszólagos vonzalom.⁴¹⁵ Makacssága az oka az álarcnak, amit visel, amit részben a társadalmi elvárások kényszerítenek őrá mint kritikus, önálló és művelt szépségre. Ha viszont figyelmeztetést kap a tudattalan mélységektől, akkor szívesebben bízza magát felszínes hangulatokra. Ő is 'nachgeahmte Puppe', ahogy Martin nevezi általában a nőket második megjelenésekor. A 'Puppe' szót Emmeline is használja, ami újabb bizonyíték kettejük hasonlóságára, de önmaguk félreismerésére is: csak másokban veszik észre a mechanikusan cselekvőt. "Seelen wollen sie besitzen...und sind doch meist nur Maschinen und leblose Puppen."⁴¹⁶ A lélektelenség a fő motívuma az emberré lett madárijesztő meséjének is, ami szintén az adott világ elértéktelendésére figyelmeztet e jelenség leírásakor. Az Eckbertről és Bertháról szóló mese hősei ugyanennek a jelenségnek kezdeti képviselői és áldozatai, ott gazdagabb képi

⁴¹² *Der junge Tischlermeister*. In: Schriften. Bd. 11. 81.

⁴¹³ Uo.

⁴¹⁴ Szintén a fent említett elbeszélésben – *Der junge Tischlermeister* - fejt ki ezt a nézetét: „...seitdem es dem Menschen untersagt ist, eine Rolle von Staatswegen zu spielen, seitdem er so ganz auf die Haushaltung in seinen vier Pfählen, und auf sein Herz in seinem sogenannten Innern angewiesen ist.“ Ez esetben a befelé fordulást mint káros következményt említi. Schriften. 11. Bd. 1018.

⁴¹⁵ Uo. 998. Az összegyűjtött novellákhoz írt előszóban Tieck a hangulatot ('Laune') pozitív jelenséggként említi; mint mindennek, ennek is vannak egészséges és hasznos oldalai: „Was jetzt am seltensten gefunden wird, ist das, worauf ein Autor am liebsten rechnen möchte. Unbefangenheit des Urteils, Behaglichkeit im Genuß der Poesie und Laune.“ Sőt még novelláit is „poetische Launen“-nak nevezi. Ez olyan állapot tehát, amelyben valódi művészet keletkezhet, de csak akkor, ha ezek nem: „Grillen und eigensinnige Launen“, írja a *Der junge Tischlermeister* c. novellában. Schriften. 124.

⁴¹⁶ Schriften. 1030.

nyelven kifejezve a figyelem nélküli, lélektelen cselekvés következményeit, itt bőven, sok szóval leírva, a műfaji követelményeknek megfelelően.

Emmeline, mint Bertha és Eckbert, nem képes az élet valódi élvezetére, és ennek a problematikának a folytatása, illetve megoldása lesz a témája Tieck utolsó novellájának.

Bebizonyosodott tehát, hogy valóban nem az emancipált nő a legfontosabb téma az vizsgált műben, hanem sokkal inkább az emberi magatartásformák különböző lehetőségeinek feltárása. A helyes választást csak akkor találja meg az ember, ha a befelé vezető utat is megteszi, és ahonnan vissza is tér. Ez nem más, mint egy nehéz, a sötét oldalakkal szembenézni kénytelen ön-megismerés. Tieck hite szerint az ember képes lesz végül az ellentmondásokat megérteni és feloldani. Általában véve is ír erről:

Wenn man von allen Seiten sündigt, so ist die Wahrscheinlichkeit, daß die unsichtbare Wahrheit aus der Verfinsterung treten, und sich wieder sichtbar zeigen werde. Auch Mißverstand dient am Ende dem Verständnis, und mögen zuweilen Larven und gespenstige Wunder unten im Nebel des Musenberges schwärmen und tanzen, so bleibt Apollo in lichten Regionen doch stets der heitre Gott.⁴¹⁷

⁴¹⁷ Schriften. Bd. 11. Előszó a *Gesammelte Novellen*hez. 1093.

6.3. *Waldeinsamkeit*: emlékezés, összegezés

Az utolsó novella címe egyértelműen utal a szerző kezdeteire, az Eckbert-mesére, tehát a romantika által is kedvelt szintézisre való törekvés fejeződik ki benne. Jelen dolgozat korábbi fejezetében már említésre került ez az elbeszélés, mint az önreflexió egyik legérdekesebb példája, részletesebb vizsgálata azonban arra is fényt deríthet, milyen szerepet játszik a szerzői emlékezés saját életútjának összegzésében és a fő problematika – irodalom és élet viszonya, a csodás és a hétköznapi határai – végső, ellentmondásoktól mentes tisztázásában.

A *Waldeinsamkeit* több szempontból is folytatása az előzőekben tárgyalt művek kérdéseinek. A címről már volt szó; ez a szó önmagában összegzés: vállalása és tömör leírása egy költői világnak, amelyben az élet és az én mélyebb ismerete, az ezzel együtt járó tévelygések és zűrzavarok (Wald) és az időnként önként vállalt magány ehhez a megismeréshez (Einsamkeit), vagy éppen a költő örökös magánya az állandó témák. A központi figuráknak a cselekmény szerkezetében leírt mozgása is hasonló mindhárom elbeszélésben: a kezdeti helyszínről valamilyen okból távoznak (nem mindig hiányérzet az ok, mint a mesében), majd különböző távolabbi helyszínek érintése után (amelyek felfoghatók néha próbatételek helyszíneiként) visszatérnek a kiindulóponthoz, ahol válaszaikra kérdéseket kapnak, és a válaszok jellegétől függően hol derűs, hol tragikus a vég. A mesétől a novellán át egy novelláig vezet az út, amelyben az első mese – *Der blonde Eckbert* – motívumai helyet kapnak. A *Waldeinsamkeit*ban egyébként nem is a cím az egyetlen önidézet: az erdei kunyhó az öregasszonnyal, egy Genoveva-kép a kunyhó falán, amely egy másik képpel együtt bekeretezett idézetként játszik lényeges szerepet (a *Die Gemälde* novella kezdő és záró képeihez hasonlóan) vagy a már említett szerzői megjelenés mint téma egy irodalomról szóló figurai beszédben. Az önidézésnek két oka lehet: (1) ironikus kontextusba helyezi a korábban írt művet, (2) azáltal, hogy megidézi, a jelen műbe foglalhatónak ítéli. Jelentheti továbbá azt is, hogy a jelenlegi a korábbival azonos értékű az idéző szerint, illetve az idézettel beintegrálja, egyben értelmezi a korábbit. A *Waldeinsamkeit* esetében mindkét ok fellelhető, sőt a fő problematika vonatkozásában is szerepe van, miközben arról is meggyőzi az olvasót, hogy nem egyszerű ismétlésről van szó, amikor hasonló tematikát érint az elbeszélés. Az idézésnek létezik ugyanis egy másik, újnak nevezhető változata: a főszereplő (Werther-típus)

beszéde idézett szöveg. Ha nem is szó szerinti idézetek ezek, de nem egyéni gondolatok, hanem egy elcsépeelt romantikus irodalomnak a visszhangjai.⁴¹⁸

Ez a mű tehát a romantika vállalása is egyben, hisz a korai Tieck-írásokat romantikusnak nevezi a szakirodalom, viszont a romantika felszínesebb változatának, a kor divatjává vált utánzásának ironikus elutasítása is. A különbségeket úgy ismerhetjük fel, ha megvizsgáljuk a szokásos romantikus kellékeket, az Eckbert-mese motívumainak jelenlétét, ezek módosulását, illetve a két novella – *Eigensinn und Laune* és *Waldeinsamkeit* - közös elemeinek variációit. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy az elbeszélés még egyik Tieck-műben sem volt ennyire ismétlés az emlékezés révén, amely magasabb szintre emeli a közlendőket.

Az első ismétlés, amely eltérés is: a hős mozgása. Ferdinand - ez a Werther-figurák neve Tiecknél - nem önként távozik az erdei magányba, mint Bertha és Eckbert, vagy mint Emmeline némely útja során; őt elrabolják. Ő nem a nyugtalan romantikus vándor, akit vonz a messzeség, mert elégedetlen a mindennapokkal. Elégedetlen, ez igaz, de vágyakozása már csak szócséplés. Beszélni szeret a magányról, de változtatni nem tud az üresség érzésén, amit nevezhetünk elidegenedésnek – *Liebeszauber, Der Alte vom Berge* - mert nem fedezte fel a köznapi csodást. Sok beszéd, kevés megoldás, mint Emmeline esetében. A romantika utánzóit iróniával kezelő szerző nyilvánul meg abban az eseményben, hogy Ferdinándot a hamis barát elraboltatja és egy erdei kunyhóba záratja. A megoldás is ebben rejlik: a vágyott magány megvalósulása nem hozza a várt eredményt, viszont ráirányítja a hős figyelmét eddigi hamis életére. Ő ténylegesen és átvitt értelemben is rab, saját érzélgős, szerepszerűen előadott beszédének rabja. Lelkesedése tehát csak pótlék volt, amellyel igyekezett valamit elleplezni, mégpedig a félelmét a valódi élettől. Az igazi életet a szerelem és az a nő jelenti, akinek a közelében nem mert hinni a nem szavakkal kifejezett érzéseknek, és akit elveszíthet, mert az ő elrablásának ez a valódi oka: a hamis barát a helyére akar állni. (A hamis barát a *Eigensinn und Laune* című novellából megismert negatív könnyelmű figura 'rokona', neve utal erre: Helmfried/Friedhelm.) A szereplők egymáshoz való viszonya is hasonló az előző két mű felállásaihoz, illetve különbözik is azoktól, mert szintézisre törekszik az elbeszélő. Helmfried Ferdinand ellenkezője, de nem kiegészítője, mint Emmelinének Martin és Friedhelm, vagy mint Berthának Eckbert. A másik fontos figura, Ferdinand nagybátyja, az okos, látó ember, aki megmentőként is fellép, nem túl gyakori szereplő-variáció, de hasonló az *Eigensinn und Laune* Ferdinandjához. A nagybácsi részben Ferdinand ellenkező pólusa, hisz a

⁴¹⁸ Ez Christoph Brecht véleménye: v.ö.: Brecht: Ferdinand nyelve nem saját nyelv, sokkal inkább idézett, kölcsönzött. 159.

hétköznapiságot képviseli, és mivel személyesen ismerte a romantikusokat, a jénai kört, ezért az ő véleménye kezdettől fogva igaz.⁴¹⁹ A hamis barátot is felismeri, mégpedig a mosolyáról, nem hisz a szavaknak. Akárcsak az *Eigensinn*-novellában, a sok szónak itt is kedvezőtlen mellékhatása van az olvasóra, mintha a szerző maga nem bízna a szavak erejében. Valóban ez a helyzet, de a szavak mellett egyéb kifejező eszközök látásának és olvasásának igenis van értelme. A nagybácsi tehát azért okosabb, mert ő valóban ismeri az igazi romantikát, nem a divatosat, és ő így áll két lábbal a valóságban. Igaz, Tieck maga, akit a beszéd megidézett, kissé elavult valakinek tűnik („verstaubte Altertümlichkeit”, mint Heinrich az ő saját álmában: *Des Lebens Überfluß*)

Helmfried a cselekmény kezdetén már csúfolódik a szón: a 'Waldeinsamkeit' szerinte elveszítette már a jelenben egykori költői és szokatlan jelentését, az ő jelenében ez a szó már csak elcsépelet közhely. (Ebben megnyilvánul a romantikusok létező nyelvi szkepszise: a gyakran használt szavak elveszítik eredeti értelmüket.) Nem véletlen, hogy épp a hamis barát mondja ki ezeket a szavakat. Tieck szava, amelyhez Wackenroder ellenében is ragaszkodott, se nem túl megszokott, ahogy a száraz ész-ember beállítja, se nem annyira romantikus, ahogy Ferdinand hiszi. Ez csak egy szó, amely kifejezi röviden egy költői világ lényegét: az áthatolhatatlanságát és a végtelenségét.⁴²⁰

Ferdinandnak sikerül az, amit Berthának hiába kínált fel az erdei magány: a kunyhó az ő számára is egyfajta klinika, ahol gyógyulni képes. Itt fedezi fel egy valóban romantikus élet mindennapi szépségeit. Ebben a világban az időtöltés itt is, mint bármely más Tieck-elbeszélésben, a befelé megtett utat jelenti, de ő, Berthával és Emmelinével ellentétben, megszabadul a korlátaitól és ismét szabad lesz. Nem a romantikával számol le Tieck, hanem annak hamis követőivel, rossz értelmezőivel és azzal a magatartásformával, ami oly sok hősére jellemző volt, ami miatt elveszítették céljukat: a mindennapok csodáival szemben vakok voltak.

Ferdinandnak tehát segít az erőszakkal ráruházott erdei magány: az elviselhetlent jó célra használta. A csönd segít neki emlékezni. Első emléke egy beszélgetés Sidonie-val, a szerelmével, aki ironizál kedvese tartamatlan elvágódása fölött: „Glauben Sie mir, mein Werther, aus den Fenstern des Marktes hier sieht man klarer und richtiger, als in jener

⁴¹⁹ Wessolek elemzi a két típust; az egyiket romantikus álmodónak, a másikat a hétköznapiak legyőzőjének nevezi: „Zwei gegensätzliche Haltungen werden hier exponiert, die eine beharrt auf ihrem poetischen Schlummer. Die andere sieht die Aufgabe des Lebens in der Bewältigung des Alltäglichen.“ Wessolek. 213. Brecht szerint viszont Ferdinand csak a mindennapokkal szemben érzett elégtelenség okán veszi föl – szavakkal – a romantikus magatartást, valójában ő csak egy szentimentális olvasó. V.ö.: Brecht. 139.

⁴²⁰ V.ö.: Brecht: 158. Wackenroder nem tartotta elég németesnek a szót, nem sokkal később Schlegel Tieck költői világának összefoglalójaként értelmezte.

Waldeinsamkeit, in welcher Sie immer Ihr Observatorium aufstellen wollen.“⁴²¹ Ezzel a mondatával a novella női szereplője az olvasót emlékezteti Emmeline alakjára: az irónia miatt, amit egy Werter-figurával szemben használ jogosan, a magatartás helytelenségének egészen világos megfogalmazása miatt, és önmaga, az ő rossz nevelése miatt is. Neki is apja volt az egyetlen nevelője, ő is képtelen érzéseit Ferdinand irányában kimutatni: az irónia is csak menedék a valódi beszéd helyett. Pedig jól megformált, vagyis lényegretörő szavakkal mindketten képesek az életről mondani valamit. Ferdinand ellenkezésében is rejlik igazság: „...der heitre Genuß des Lebens oft durch Umstände und Verhältnisse verkümmert würde, die der Mensch nicht immer beherrschen oder umgestalten könne.“⁴²² Sidonie ezt rögtön érti és véleménye árnyaltabbá tételére is képes:

Ich will das Lästern und Verleumden nicht verteidigen, das leider nur zu sehr in unsern Zirkeln vorwaltet [...] aber, mein poetischer Herr, das alltägliche Leben, das scheinbar geringe Wesen unsers Daseins und alle die Aufgaben [...] sind nicht so geringe zu schätzen. Stellt Euch, so hoch Ihr wollt, am Gewöhnlichen müßt Ihr Euch immer wieder zerstreuen und erholen, um zu Atem zu kommen und die Luft, die feine des Parnasses wieder ertragen zu können.⁴²³

Nem arról van tehát szó, hogy akár ő, akár a nagybácsi csak a hétköznapi életet dicsőítené, sokkal inkább az egyensúlyt szeretnék megmutatni Ferdinandnak, felhívni a figyelmét azokra a veszélyekre, amelyek a túlságosan egyoldalú magatartásforma miatt fenyegetik, mint például a nem igazi barátok felismerése. Ugyanakkor azonban ezek a mondatok az ő számára, a beszélőnek is utat mutathatnának, hisz amit szeretne kimondani, arról nem képes beszélni. Ferdinand távolléte Sidonie számára is magányt jelentett, amiben átgondolhatta saját érzéseit és szavait. Ezért lehetséges a viszontlátáskor egészen más kommunikáció: szavak nélkül, szabad útjára engedett érzés kifejezése, sírás és ölelés. Az utolsó novellában Tieck a jelek értésének mint áthidaló, közvetítő kommunikációnak nagyobb jelentőséget tulajdonít a szavakkal szemben. Sidonie tehát Emmeline alakjának variációja, más szinten ismételve őt és ebben is a szintézisre törekvést láthatjuk, nem ellentmondásokat. Benne csupán az a tulajdonság ölt testet, hogy némely ember gyakran ironizál azon, akit a leginkább szeret. Beszéde hasonlít Ferdinandéhoz: az olvasott ember idézései, nem saját nyelv. Amíg ezt el nem felejtik, addig nem fogják egymást érteni. Bizonyítja ezt beszélgetésük egyik fontos része, ahol, a többes szám első személy használata látszólag közös hibára utal, elismeri az olvasott irodalom esetenként nem egészen pozitív befolyását.⁴²⁴

⁴²¹ Schriften. Bd. 12. 864. v.ö.: jelen dolgozat 87. o. 'ablak'

⁴²² Uo. 863.

⁴²³ Uo. 867.

⁴²⁴ V.ö.: Brecht. 160.

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

Wer kennt den Menschen ganz... Wer kann die Gelüste des verwöhnten Herzens ermessen? Ich weiß ja, daß Sie, Volltrefflichster, nur allzuoft von den wundersamsten Launen regiert werden, und dass ein geniereicher Mann auch wohl zwei Wesen, wegen ihrer ganz verschiedenen Eigenschaften, zu gleicher Zeit lieben könne, *haben wir ja mehr als in einem Roman gelesen.*⁴²⁵

A valódi kommunikációra képtelen szerelmesek sorának folytatói ők, de a korábbiakkal elentétben (Emil, Eckbert és Bertha) egyértelműen belátják, illetve csak az egyik a másikkal kapcsolatban, hogy a jelenségről – egy ember kétféle hangulattal – csak irodalmi ismereteik vannak. Közvetítenek ugyan nem nyelvi jeleket is egymásnak, amelyeknek azonban nem igazán mernek hinni.⁴²⁶ Vajon miért nem? Mivel a kényszerű elválás és magány után kezdenek mindketten tisztábban látni, és bátrabban értelmezni nem nyelvi jeleket, okunk van feltételezni, hogy a szerző szándéka szerint az az álláspont tükröződik a leírt eseményekben, hogy ezt is meg lehet tanulni, és csak a befelé forduló ember tanulhatja meg magabiztosan. Csak az értheti a lélek nyelvét, aki nem a külvilágnak szenteli magát egészen, nem csak a hétköznapok, hanem a mesék/álmok csodáit is ismeri, vagyis egyensúlyt teremt a kettő között. A kimondhatatlan romantikus toposza kap itt újszerű értelmezést, különösen ha Ferdinand megtett útjait vizsgáljuk.

A romantikus kellékek és az emlékezés-felejtés folyamatának összefonódását figyelhetjük meg a ‘Waldhorn’-motívum szövegbe való beléptetésén. A távolságba vonzó vágy zenei megtestesülése a vadászkiáltás hangja, melyhez titkok és mesék is fűződnek. (*Der Freischütz, Des Knaben Wunderhorn*)⁴²⁷

Ferdinandnak a fájó emlékezést jelenti, amikor először meghallja a távolból: emlékei a szabad életet idézik, nem a romantikus ‘Fernweh’-t. A hétköznapok után vágyódik a kényszerű erdei magányban. Ha csak ennyi lenne azonban a motívum szerepe, nem lenne különösebben érdekes, de az elbeszélés folyamán egyszer erre a pillanatra vissza kell emlékeznie: az újra megtalált nagybácsi meséli, hogy ők, akik a keresésére indultak, szólaltatták meg a kiáltást, hátha meghallja. Tehát, miután teljesen lehántotta a szerző szinte az

⁴²⁵ Schriften. Bd. 12. 862. (Kiemelve tőlem.)

⁴²⁶ Ferdinand legbelül tudja, hogy érzései viszonzásra lelnek: „[...]alles [...] lag in diesem ihrem himmlischen langen Blicke⁴²⁶...“, így szól önmagához az első hosszú beszélgetés után, de rögvest kételkedni is kezd megérzéseiben: „Aber diese Dämmerung, die, wie schwarze Gewitterwolken, meinen Geist so oft beschattet!“ Schriften. 12. Bd. 870.

⁴²⁷ A motívum a romantika egyik leggyakrabban használt, valóban elcsépelet kelléke. Egyetlen példa álljon csak itt: „Das Waldhorn ruft/Waldhorn ruft!/Jage durch den fernen Duft./Leichtes Grün/Stärkt den Sinn/Hebt dich zu der Liebsten hin./Frisch dahin! Frisch dahin!/Das Waldhorn schallt./Waldhorn schallt/Suche die Lieben im klingenden Wald.” Idézi: Eberhardt, Otto: *Eichendorffs Marmorbild, Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*. Königshausen & Neumann, 2006. 21.

összes romantikus tartalmat a híres kellékről, újabb, hétköznapi és mégis elragadó értelmet nyer: a szabadság és az igazi élet hangja, amely jól megfér az egyéb tartalmakra való emlékezéssel. Ferdinand maga foglalja össze ezt a komplex érzést: „O Himmel! In meinem grünen Käfig dort vernahm ich diese mir so nahen Töne und wäre in meiner Hilflosigkeit fast wahnsinnig geworden; so wechselte Freude, Rührung, Sehnsucht, Schmerz und Zorn in meinem Innern.“⁴²⁸ Ott rejtőzik ebben persze az a gondolat is, hogy a romantika helyes olvasata csak költészet segítségével lehetséges: a szabadság hívó szava valóban az, nem csupán utánczata egy képzelt szabadság-érzetnek.

A vadászkiáltások megszólalnak a novella legvégén még egyszer, ami szintén a romantika értékeinek igenlésére bizonyíték. Az erdei magányról szóló dalt játszik, a híres dalt a *Der blonde Eckbert*-ből. Az ismétlés mellett, ami újra csak a régi vállalása, az eltérés a megújulva ismétlődést hangsúlyozza. Míg az Eckbert-mesében a dal többször felhangzik, de a szükséges helyen módosított szöveggel, hisz Bertha nem akar emlékezni, addig itt a dal szövege változatlan. A hőst, aki megtalálta társát, a valódi csodát, nem zavarják az emlékek. Igaz, nem is követett el súlyos hibát, de önmaga ellen eleget vétkezett. A dalt „kindlich oder kindisch“⁴²⁹-nek nevezi, ismét az olvasónak hagyva a választás lehetőségét, vagy annak belátását, hogy valójában mindegy. ‚Kindlich‘, vagyis tiszta, ill. naiv, ‚kindisch‘, azaz gyermekként, még nem felnőve.

Amint kiszabadul az erdei kunyhóból, a hazafelé vezető úton máris használhatja újabb és alaposabb megfigyelő képességét. A szénégető kunyhója mellett visz útja, amelyről eszünkbe jut egy másik Tieck-mese, a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*, de ez csupán futó emlék, a kocsmá fontosabb állomás, mert a régi jelenségek mellett az újak a továbbvívők. A kocsmában ugyanis ismerősöket talál, akik valójában Helfried segítői voltak az ő elrablásakor. Mit sem sejtve indul velük ‘haza’, ami újra az erdei kunyhó lenne, de most felismer dolgokat a természetben, mert sokkal nagyobb figyelem él benne az apró jelek iránt. Ő maga jelnek nevez egy faágat a vízben, amiről rögtön rájön, hogy ez nem a hazavezető út, és útitársai voltak az elrablói, nem segíteni akarnak. Mesebeli hősként állja meg a próbát. Nem csupán a természet jeleit érti jobban, de az emberi magatartásformák jeleit is, a mimikát, a hanghordozást, a hazugságot. Ezzel Tieck korábbi nézeteit emeli magasabb szintre: korai regényében - a *Franz Sternbalds Wanderungen*-ről van szó - foglalkozott már a saját nyelv

⁴²⁸ Schriften. Bd. 12. 931.

⁴²⁹ Schriften. Bd. 12. 931.

előállításának lehetőségeivel, egy olyan nyelvvel, amelynek nagyobb a kifejező ereje.⁴³⁰ Akkor más művészetek nyelvét érezte ebben segítő társnak (festészet, zene). Az utolsó novellában azonban egyértelműen állást foglal a kifejezés lehetősége mellett nyelvi és nem nyelvi jelek segítségével.

Egy apró, de fontos jel kapcsán azt is be lehet mutatni, milyen sokoldalúan használ fel Tieck a jobb kifejezés érdekében egy jelentéktelennek tűnő motívumot: a bor, vagyis a részegség, amely a jelen vizsgálódás témája – felejtés, emlékezés, ismétlés – szempontjából is lényeges mozzanatokkal járul hozzá a mű cselekményéhez.

A bonyodalmak kezdetén az ivócimborák társaságában, akik Ferdinand számára az élet laposságát jelentik, megpróbálja elfelejteni saját kudarcát a kifejezésre képtelenség miatt. Itt találkozik későbbi elrablóival, sőt az egyik közülük épp lényeges kijelentést tesz: „Denn das Bewußtsein ist der Erb- und Erzfeind unserer menschlichen, höhern Intuition.“⁴³¹ Ily módon biztatja Ferdinándot további ivásra, amíg el nem veszíti teljesen az öntudatát, csak így lehet könnyen szállítani az erdei kunyhóba. Viszont így feltűnőbb is, mert egy szemtanú a nagybácsinak továbbítja az információt. Vagyis, mint minden jelenségnek, az öntudatlanságnak is lehetnek negatív és pozitív oldalai, amellet, hogy a poétikus állapotot – intuición – is elősegítheti. Nem feltétlenül a lerészegedés útján, de a tudattalan állapot, így láttuk más Tieck-művekben is, segít jobban érteni a valós dolgokat. (*Des Lebens Überfluß*: Heinrich álma.)

Ferdinand az erdei kunyhóban is kap bort. Ez azonban már nem részegeskedés, hanem nemes tokaji, ezzel meg is kínálja az öreg és néma őrzőt, és tudatosan cselekszik, hogy elérje az őrző öntudatlan állapotát, és így a szabadságot. Miután már bátrabban érti az arcok és a hangok jelét, marad az alkohol, de csak mint hasonlat. Elrablóit az alkoholos hangjukról ismeri fel: az egyiknek ‚Bierbaß’-ja van, a másikonak: ‚heisere Branntweinstimme, die eine unsägliche Gemeinheit ausdrückte.“⁴³² Kis dolgok ezek, de tudatos nyelvi megformálásra és alaposágra bizonyítékok. A régről megismert, és sokak által ellentmondásnak nevezett módszer ez: a nyelv jelei lehetnek kettős vagy több értelműek egy művön belül is, attól függően, hogy épp mit akar kifejezni az elbeszélő.

Ferdinand voltaképpen mindig ismerte ezt a nyelvet, de nem figyelt rá, míg nagybátyja kezdettől fogva átlátott a rossz baráton, például a ‚hamis mosolya’ miatt. A főhős azért nem

⁴³⁰ Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*: „Alle Kunst ist allegorisch.“ .257. „[...] das Wort bezeichnet nichts anders als die wahrhafte Poesie, die das hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann.“ 258.

⁴³¹ Schriften. 12. 875. Egyébként ez sem teljesen egyedülálló jelenség: A *Die Gemälde* c. novellában a főhős szintén egy részeg/öntudatlan duhajkodás közben talál rá az elveszettek hitt festményekre, ami életének megváltozását is jelenti. V. ö.: jelen dolgozat Die Gemälde c. fejezete.

⁴³² Uo. 927.

tud figyelmesebb lenni az élet lényeges jelenségei iránt, mert túl sokat olvasott a romantikáról, túlságosan beleéli magát a romantikus szenvelgő szerepébe. Pontosabban szólva, amit a romantikáról olvasott, az tükröződik a nézeteiben. Az olvasás és a könyv ismét előtérbe kerülnek. Nem hiányozhatnak innen, hisz ez egy önreflexióra épülő novella, ráadásul ennek a gyakori témának is lehetséges a szintézise. Ferdinand a kényszerű magányban unatkozik és keresgél, miután első reakcióját a ‚mese’ szó használatával fejezte ki: csak nem egy bizarr és csodás mese főhőse lett most épp ő?⁴³³ Mint már az előző példák is bizonyították, nem egyszerű meteforikus használatról van szó, ugyanis a keresés eredményeként egy gyermeki emlékeket idéző könyvre bukkan, amely amolyan mesekönyv volt számára valaha. Az emlékezés fontosságát hivatott erősíteni az elavult útleírás egyrészt, másrészt azonban még ezzel is a ‚mese’ szónál tartunk. Ferdinand ugyanis, a mese struktúrájának megfelelően, nem foglalkozik különösebben azzal a ténnyel, hogyan is került ő ide, a megfoghatatlant nem érti, de nem is csodálkozik, vagy ahogy Brecht fogalmaz: olvasóként éli meg az esetet.⁴³⁴ Nem tartozik ugyan a súlyos dolgokat elfelejtő hősök közé (Bertha a jótévő erdőt és az anyókat kutyástul, Emmeline régi félrelépéseit és gyermekét igyekszik elfelejteni), de a gyerekkor elfelejtése szintén hiba. A régi útleírás felidézi az emlékeit, erősíti az irodalom és az olvasás iránti elkötelezettségét. Még ha voltak is a könyvvel kapcsolatban negatív árnyalatai a tiecki véleménynek, az olvasásnak és a mesének mindig fontos helyet akart biztosítani. Ferdinand hozzáállása révén ismerhetjük meg ennek a témának a szintézisét: nem szabad mindent tagadni, csak azért, mert éppen nem divatos, de más műveket is meg kell ismerni. A valódi olvasóról kapunk ideális képet: érti a régit és értékeli, de nyitott az újra. Így talán a folyamatosságát is felfedezi. Nem a felejtés, hanem az emlékezés fontosabb a novella szövege szerint. A hős szívesen emlékezik a gyerekkorra, a kedvesére, a nagybácsira, a szabad életre. Igaz, ezt rabságban teszi, de erre azért van szüksége, hogy mindezt felismerje, és hogy a Bertha-szerű hősök sora vele véget érjen.

A könyv gyermeki emlékeket ébreszt benne: apja kényszerítette ennek olvasására, és épp ezért nem szerette. Most viszont felfedezi a könyv vonzóbb oldalait, vagyis emlékezik, de meg is változtatja kellemetlen emlékeit. Az emlékezés és elbeszélés folyamatának egy nagyon lényeges mozzanatát emeli ki ez a részlet: emlékezni úgy helyes, ha az emlékező szembesül az emlék kellemetlen voltával és azután képes beintegrálni az egészet a jelen életébe, amitől az egész kicsit másmilyennek tűnik. Ferdinand számára így lesz a könyv vigaszt nyújtó olvasmányélmény, és ez magyarázza a szerzői témaválasztást is: emlékezni a kezdetekre és

⁴³³ Schriften. Bd. 12. 880.

⁴³⁴ Brecht. 161.

vállalni azokat a jelenben is, ismételve tovább életben hagyni a mesét és a csodást, a gyerekkort, amelynek lényegét a felnőtt is szégyen nélkül vállalhatja.

Egy másik könyv, az új irányba mutató, viszont az elbeszélői hivatást reflektálja, miközben a romantikus természet-imádatot variálja. Ferdinand nyilván a kissé elferdített és hamis természet-rajongás híve, neve is egy tipikus romantikus természet-kellékre utal (Linden, Zaubерlinde: *Das alte Buch...*), épp ezért olvassa meghökkenve a másik, számára ismeretlen szerzőtől való kéziratot, amely mindenféle fura és szokatlan bölcselkedések tárháza. A szerzőt ő maga „verrück’t”-nek nevezi, aki mellesleg a romantikus vándornak egy ironikus változata. Tieck műveiben alapvetően ritkán találkozzunk a romantika vándorfigurájával. (Hősei annyiban vándorok, mint a népmesei hős, ahogy ezt korábban kifejtettem. Ugyanakkor ez utóbbiaktól is eltér a kezdőképben gyakran látható, szemlélődő-töprengő testhelyzete miatt. Novalis Heinrichje romantikus vándor vagy Chamisso árnyékát vesztett hőse szintén, de a Tieck-hősök ilyen értelemben nem vándorok, egyedül Athelstant, a *Das alte Buch* mesenovella fő figuráját azonosíthatnánk vele.) Amikor Ferdinand először olvassa a szöveget, mélyen elgondolkodik, majd megakad a szeme egy mindennapi jelenségen, amely saját állapotának tükörképeként értelmet nyer a számára: megpillant egy darazsat, amint hiába igyekszik a levegőnek hitt ablaküvegen át a szabadba törni, így végül önmagán kezd el töprengeni:

Geht es uns denn im Denken anders? Die Schranken um uns her lassen sich nicht durchbrechen, wenn wir über Gott und Geist, Ewigkeit, die Rätsel des Daseins etwas erfahren wollen. Der kühne Geist fliegt dreist weit und weiter, er sieht die Freiheit, die ihm täuschend winkt, er glaubt schon draußen in dem weiten, lichten, unendlichen Raum sich ergehen zu können und wird jedes Mal ebenso von jener durchsichtigen Schranke in sein Verhältnis zurückgeschleudert.⁴³⁵

Ferdinand megérti, hogy teljesen korlátok nélkül nem élhet egy ember sem, de ismerni kell ezeket, és esetleg legyőzni, ha lehetséges. Ehhez a nézethez akkor jut, amikor tovább olvassa a könyvet. Felismervén saját korlátaikat, és egyben legyőzvé azokat, amikor lassan ráébred, ki is a valódi ellensége, és miért is van itt ő, konkrét értelemben is képes lesz a szabdságra: a „börtön” vaskorlátai nyújtanak neki kapaszkodót a kiszabaduláshoz. Felismeri azt is, hogy előző olvasmányából hibás magatartásformákat tanult, a rabságban talált szövegek viszont igazi útmutatók. Az első megkérdőjelezte eddigi magatartását a hétköznappal szemben, a második is egyfajta útbeszámoló, de annak paródiája is, tehát gondolkodtató módon a helyes út felismerésére ösztönöz mindkettő.

⁴³⁵Schriften. 896.

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

Ferdinand is kereső, de az útrakerülés, vagy az út folytatása előtt átgondolja a helyzetét. Szemlélődő, nyugtalan, célját vesztett ember, aki gyakran a problémák elől menekül, mint a ‚bolond’ könyv szerzője, tehát nem igazi vándor, de rokon vele, mert honvágy és messzeségvágy között ingadozik.⁴³⁶

A másik jellemző jegy, ami miatt nem igazán azonos a tiecki vándor a romantikus vándorral, az az ok, ami miatt elindulnak. Tieck kisebb prózai műveinek hősei között alig van olyan, akinek kedve volna a vándorláshoz. (Athelstan kivétel ismét, de ő a cselekmény szerkezetében a mese egyik fő ismervének, a próbát kiálló hősnek a funkcióját tölti be.) Többnyire valamilyen kényszerérzet készíti őket az útra, néha nem is tudják megnevezni az okot. Ezért érthető a *Waldeinsamkeit* futó-vándorának ironikus, önreflexiós képe, akivel Ferdinand a hazafelé menekülés során személyesen is találkozik.

Mivel nem tud nyugodtan egy helyben se ülni, se sétálni, futnia kell szinte állandóan. Számára ez egyben gyógy mód. Figurája a szerző saját hivatásának képe: arról ír, amire őt a benső vezére kényszeríti, és ez sokak számára ostobaság.⁴³⁷ Ferdinand számára is teljesen új, amiket a bolond tollából olvas, és valószínűleg a korabeli olvasó számára is az. A természet megközelítésének egy egészen eredeti és nem éppen ‚költői’ módja áll az olvasó előtt. Előbb csak a fiktív olvasó reakcióját ismerjük meg; nagyon ellentétes érzések kerítik hatalmukba: „Lachen und Grauen wechseln“⁴³⁸.

Első reakciója azért zavaros, mert ellentmondásosak az olvasott műben tükröződő érzések:

[...] er erschrak, so viel Vernunft, Torheit und Weisheit in einem und demselben Menschen gepaart zu finden. Aber unser Aller Wesen, sagte er zu sich, besteht wohl aus ebenso herben Widersprüchen, die unser gewöhnlicher Verstand niemals zu fassen oder aufzulösen vermag.⁴³⁹

Ez voltaképpen az első válasz az ellentmondások kérdésére: miért is léteznek, vetődik fel minden Tieck-műben. Létezésüket az emberi lét indokolja: mindenkiben vannak, ilyen az emberi természet, nem szükséges megmagyarázni ezeket, el kell fogadni, akkor talán sikerül feloldani némelyiket. A kézirat szerzője csak a túl poétikusan gondolkodó ember szempontjából nevezhető bolondnak, műve valójában sok igazságot tartalmaz, amelyekről azonban nem szokás írni. Maga Tieck is érzi ezt, ezért nevezi bolondnak és állítja be beteg,

⁴³⁶ Themen: ‚Wanderer’ 338-339.

⁴³⁷ Ez a motívum sem egyedülálló, és nem véletlen, hogy a szintézisre törekvőkor is megjelenik. A *Der junge Tischlermeister* c. novellában szintén egy ‚bolond’ az igaz beszéd megteremtője. Schriften. Bd. 11. 336.

⁴³⁸ Schriften. Bd. 12. 918.

⁴³⁹ Uo. 902. Ugyanez a gondolat megjelent már a Phantasia beszélgetéseiben ott „doppelt Streben”-nek nevezvén ugyanezt. v. ö. : jelen dolgozat: Tieck mesekonceptiója

6. A csodás szerepe az emlékezés folyamatában.

futó vándornak, a romantika torzképének a fiktív szerzőt.⁴⁴⁰ Távolságtartásnak lehetne értelmezni, vagy éppen mások csúfolásának, vagy nagyon is újító szándéknak, ami még nem terjedhet el. De mint kivezető út a romantikából úgy, hogy annak maradandó értékeit megőrzi, igenis lehetséges. Egyelőre ott tart a költészet, hogy az „Universalverdauung”⁴⁴¹ nem lehet témája az irodalomnak, mint ahogy egy csók részletes leírása sem, amivel Heinrich próbálkozik (*Des Lebens Überfluß*) és amit Clara undorítónak nevez. Szellem és lélek mellett tehát megjelenik a harmadik emberi lényeg: a test, a nyers anyag. Ez új momentum az előző két elemzett műhöz képest, de az összműben nem új. A mögöttest mutatja meg, amiről az ember nem beszél vagy újra és újra elfelejti, mert kellemetlen:

...wo ist denn hier die Grenze? – Ist es denn etwa besser, wenn wir mit Delice im Spargel, Ananas und andern Genüssen und Früchten das mit genießen, was der Abgang der Tiere, der Dünger, so geistig und treibend in den Weinbeeren und feinem Obst [...] hinein abgesetzt hat, um uns zu nähren und unsern Gaumen zu kitzeln?⁴⁴²

Ferdinand először olvas olyasmit, ami nem az ő eddigi szerepjátásának a tükre, nem az ő gondolatainak megerősítése. Talán épp ez ihleti őt, hogy tollat ragadjon, és beleírjon a könyvbe, amely gondolatok szintén nem az eddigi gondolatainak folytatásai; a továbbírás számára sem egyszerű ismétlés többé. Ebben is a szöveg önreflexív volta nyilvánul meg: valamit úgy folytat a szerző, hogy ismétel, mert emlékszik a korábbiakra, de újabb tapasztalatai is helyet kapnak az ismétlés során. A körülmények, az erdei magány és az olvasmányok együtt teszik világossá a főhős számára, mi is történt valójában: „Warum war ich denn bisher so betäubt, wie in einen Traum gewiegt? – Fort muß ich – aber wie?”⁴⁴³

Ferdinand mozdulata, amellyel öntudatlanul zsebrevágja a kéziratot, amikor elmenekül az erdei magányból, szintén árulkodó: a „bolond” szó csak reagálás a szokatlanra, de nem tagadható a újdonság igaza és varázsa. Ez egyben az ő gyógyulásának utolsó lépcsőfoka: leszámolás a hamis irányba juttatott erdei magánnyal és a hétköznapi romantikájának a felfedezése, amelyhez hozzátartozik a nem nyelvi jelek értése is.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ V. ö. de Man, Paul: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei 1.*: Pécs: Jelenkor. 1996.46-47. A schlegeli irónia-fogalomból kiindulva állítja, hogy az irónia a téboly öntudata, és ezt nevezi ő abszolút iróniának, amely ugyanakkor minden tudatos végét is jelenti.

⁴⁴¹ Schriften Bd. 12. 923.

⁴⁴² Uo. 903.

⁴⁴³ Uo. 909.

⁴⁴⁴ Ahogy a *Der junge Tischlermeister* bolondnak nevezett figurájának írásában olvasható: „Man kann nicht immer schweigen, wie es doch vielleicht geschehen sollte, weil das Wort, wenn es aus dem Gewahrsam des Innern springt, oft, wie ein ungezogenes Kindlein, Schaden stiftet [...] so hasardierte ich dennoch die gefährliche Rede, und zwar nicht um zu sprechen (denn was sollen Worte, was können sie, wo Stummsein alles Unaussprechliche sagt?) sondern um zu lallen, zu seufzen, zu weinen, und die Rede soll nur in Geberdung andeuten, weshalb sie denn in Ohnmacht fällt.“ Schriften. Bd. 11. 336.

A novellában leírt utolsó útja ismét az erdei magányba vezet. Az erdőből kikerülni meseszerű volt, ez azonban, a kedvessel együtt visszatérni oda, egyáltalán nem meseszerű és nem is hasonló a rokon elbeszélésekhez, de azok szintézise. Ez a vég népmeseien boldog, de a visszatérés oka nem a műmesétől megszokott, hisz nem kényszerből történik, hanem önként. Ráadásul nem azért térnek vissza a hősök, hogy végre megértsék, mit rontottak el és hogy bűnhődjenek, hanem hogy együtt élvezzék az erdő nyújtotta szépségeket, vagyis együtt emlékezzenek. Ez igazából a legszebb szabadság az ember/a szerző/az elbeszélő számára.⁴⁴⁵ Világossá válik, mi is az, ami a romantikából maradandó Tieck számára: a mese egyes műfaji jellemzői és mint kimeríthetetlen képi eszközök és bölcsességek tárháza. Nincs jelen a népmesei csoda, de nem is jelenti ez azt, hogy a hétköznapiok győzedelmeskednek egyedül. Ez a visszatérés egyben a valódi tiecki kezdetekhez való ragaszkodást, azaz a folytonosság igénylését is jelenti: a *Die Freunde* című korai elbeszélés volt a *Waldeinsamkeit* előtt az egyetlen, amelyben a hős úgy távozik a mese/gyerekkor világába, hogy onnan gyógyultán tér vissza, és a látottakat feldolgozva, nem megtagadva éli tovább köznapi életét.

Összegezve elmondható, hogy Tieck megteremtette a szintézist, amely a romantikusok törekvése is volt. Legnevezetesebb meséjének a *Der blonde Eckbert*-nek híres dalcímét adta utolsó novellája címéül, amivel a mese és a romantika lényege mellett áll ki. A romantikus kellékek másféle és egyben megismételt használata a bizonyíték erre. A vándor felléptetése, aki kényszeres futó, illetve a rabságból menekülő főhős útjának leírása, inkább ironikus ábrázolásnak nevezhető, a vadászkürt, a dal és a hárs, vagy épp az erdei kunyhó néhol ironikus, önreflexív emlékként jelenik meg. Más mesék és saját korábbi műveinek az idézése – szénégető kunyhó, Genoveva-kép – az összegezés és az önértékelés részeit képezik.

A novellák témái, amelyek persze soha nem térnek el élesen a mesék témáitól, és ezt a mesei csodás hétköznapivá tételével éri el, vagyis narratív eszközként használja, szintén új értelmet nyernek ebben az utolsó műben. A könyv és az olvasás egyértelműen segítő elemekként lépnek föl a főhős életének alakulásában, a könyv az, ami mindig kimond és jelez valamit, ha valamiféle elmúlt dolgot, annak is hasznos szerepe lehet egy kérdés megválaszolásában.

A sok beszéd itt véglegesen mint nem a problémát megoldó tényező szerepel, ami egyébként az előző, rokon művekre is jellemző volt, függetlenül a műfajtól. Az Eckbert-mesében beteges ismétlés volt a kényszer-elbeszélés azért, hogy a végére járjon a beszélő a

⁴⁴⁵ Manfred Frank erről mint Tieck stílusának egyik fontos jellemzőjéről ír: „Ist Freiheit das Wesen des Menschen, dann ist das Menschensein eben das, was Tieck das Sich-über sich- Hinwegsetzen nennt [...] ist die Freiheit als ein Sein-in-Möglichkeiten Stil geworden.” In: Frank: *Ästhetik*. 378

titoknak. Nem volt valódi, a *Phantasmus*-ban leírt élvezetes beszélgetéshez nem volt egy kicsit sem hasonló. Az *Eigensinn*-novella beszélgetései is csak lepleztek valamit: a hamis természetrajongást, a valódi szerelmet, az önmegismerés lehetőségét. A *Waldeinsamkeit*ban, bár az olvasó szempontjából élvezetes beszélgetések zajlanak, a szavak mögötti tartalmakról csak a kommunikáció másik szintjén - jelek, mimika - szerezhethet tudomást a figura és az olvasó. Ezen a téren alig történik változás, de mégis úgy tűnik, a romantika fő vonalától eltérően, Tieck a kifejezésbe vetett hitét itt fogalmazza meg a legmeggyőzőbben. Igazi novella a romantika mesei vagy csodás motívumainak felvonultatása mellett. Egyetérthetünk más értelmezőkkel:

„ Die Interpreten, die einen Abschied von der Romantik in diesem Werk sehen, beachten nur einen Teil des Werkes, Ferdinand muss beides verstehen, nur dann kann er sich befreien.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ v. ö. Wessolek. 226.

7.

„...das größte Geheimnis ist der Mensch sich selbst.“(Novalis)⁴⁴⁷

„Insofern die Kunst, glücklich zu sein, die Kunst ist, zu leben, insofern besitzen wir diese Kunst.“
(Tieck)⁴⁴⁸

Összefoglalva az eddigieket, megállapítható, hogy a vizsgált művek uralkodó tematikáját – a határélményt - a kijelölt cél értelmében, sikerült némileg körüljárni, és bizonyítani azt, hogy ez, a mesei műfaj változásai révén, Tieck kisebb prózai műveiben mindenütt fellelhető.

A dolgozat egyik alapkérdése volt: van-e a határ a műfajok között? A válasz: létezik határ. Bár a lehetőségek szinte határtalanok, mégsem lehet azt állítani, még a szerző ironikus megjegyzései ellenére sem, hogy a mese műfaja keveredne a novelláéval. A műfaji határok tágítására azért volt szükség, hogy a többi, határélménnyel kapcsolatos ellentmondásos jelenségre a megfelelő módon legyen képes reflektálni a szerző: hol a határ fikció és valóság között, hallgatás és beszéd, vagy az ezzel együtt megjelenő felejtés és emlékezet között? Mi történik az emberrel, aki átlépi a határt? Erre a választ a mesei műfaj adja meg először. A Tieck-mese a következő sémát állítja fel: a valóság világának hőse elindul, célja nem mindig ismert, csupán keres valamit, találkozik más emberekkel, lényekkel, titkokkal, végül a küszöbhez érkezik (erdő, hegy, barlang), ahol a csodás élményében részesül. Vagy átlépi a határt és ottmarad egy ideig, vagy az élmény ijesztő volta miatt visszatér. A visszatérő ember boldogtalan lesz a valós életben, ezért végleg átlépi a határt, vagyis a mesei világban ragad, önmaga foglyaként. Egy végleges visszatérő létezik, aki megtapasztalja a meseit és hátat fordít neki, de az onnan hozott tapasztalattal tovább él boldogabban: Ludwig Wandel ő, a *Die Freunde* hőse. A név nem véletlen: mivel ez az első ilyen témájú meséje, kezdetektől fogva tudatos magatartással állunk szemben. Ludwig Tieck az, aki képes a változásra, ami látszólagos; ez a változás a különböző típusú embereknek a határjelenségre adott helytelen, sajnálatraméltó vagy éppen elvetendő reagálásainak ábrázolását jelenti. A problematika lényege tehát, hogy összeegyeztethető-e az emberi hétköznapi, megszokott világa az emberi fantáziával, a szokatlannal. A válasz már az első mesében: igen. A mesék ezután következő sora azt a negatív lehetőséget variálja, amikor a tévelygő nem képes erre. Ez nem igazán a novalisi ‘Weg ins Innere’, de erősen hasonlít rá, hisz ugyanúgy ön- és megismerésre ösztönöz. A problémakör tehát a lényeg, nem a műfaj, ami a legalkalmasabb keretet nyújtja ehhez, mert

⁴⁴⁷ Novalis-Schriften. 313.

⁴⁴⁸ Tieck : *William Lovell*. Stuttgart: Reclam. 1999. 602.

a mese képi ábrázolásmódja a variációk végtelen árnyalatát teszi lehetővé, így azután alig vehető észre az ismétlés, ezért tűnik Tieck folyton változónak.

Ha ezt bizonyítottnak látjuk, akkor érthető lesz a mese átcúsúzása a novellába, különösen ha ezt a szándékot a tiecki novellaelmélet is alátámasztja. A novella rendkívüli eseménye a mesei csodás funkciójában lép fel, a séma szinte ugyanaz: az elégedetlen hős nyugtalan köröket tesz nem ismert vagy homályos célokkal, vagy csak beszél egy útról, amit majd megtesz, miközben bezárkózik egy szobába, önmagába, majd találkozik valakivel, aki segít vagy tévutakra viszi, vagy a hős nem ismeri fel az ő célját sem, átéli a csodaszerű eseményt, néha többször is, a határon a fő kérdés néha az, hallgasson-e vagy beszéljen tovább, felejtse el az egészet, vagy tartson meg mindent jól emlékezetében. Ritka kivételtől eltekintve boldog a vég, mert a határok megimerése hasznos a novellai hős számára, és jól használja az élményt a köznapi életben. A novellában soha nincsenek mesei csodák, miközben egyes motívumok, figurák, a narratív szerkezet, maga a problémakör a speciális árnyalataival nagyon is emlékeztet a mese eszközeire. Így kezeli Tieck a műfajok közötti határt: az oda nem illőt nem veszi át szó szerint, ahogy azt Goethe is sugallja a négy király figurájával a *Das Märchen*ben. A kérdésre, hogy eljutunk-e valamiféle ön-és megismeréshez a határélmény megtapasztalása után, a novellákban sem mindig egyértelmű a válasz: talán igen. A lényeg ugyanis maga a keresés: igaz érzések, igaz beszéd, igaz társak, olvasmányok után. Néha mindez csak a határátlépésben található meg.

Nem gondolom véletlennek a Tieck által használt ‘mesenovella’ megnevezést két elbeszéléssel kapcsolatban. Csak ebben a kettőben, amelyek nem mesék, található meg ugyanis a mesei csoda (tündérek, átváltozások), de teljesen elválasztható a hétköznapiétől, még akkor is, ha a csoda hatására lesz valamiből élőlény (madárijesztő), aki akarata ellenére lépte át a határt, de ott marad, ahová való: ridegsége miatt nem is lehetne a mesék része. Ugyanennek a mesének a tündérfigurája szintén kényszerből, a ‘legendák’ miatt, lesz átmenetileg emberi alakban látható. Ez némi iróniát jelent a mesékkal szemben, de ezt a határátlépést is meg lehet szüntetni, amint megoldás adódik: minden figura a neki való helyen lesz ismét. Ami persze nem azt jelenti, hogy a kettő közti határt ne ismerhetné meg más is, erről szól a *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*. Itt teljesen elkülönül a két világ, de mindkettőben reflektálnak a másikra, mert a válasz a kérdésre, - hol a határ mese és valóság között a mesén belül – épp ebben az eljárásban rejlik: mindenki megismerhet fantasztikus jelenségeket, ha van helyes látása, ha van érzéke a költészet iránt.

Hol a határ fikció és valóság között? Erre a kérdésre adható talán a legnehezebben egyértelmű válasz, mert a válaszban szerepe van a mindenkori fiktív olvasónak. Minden

irodalmi szöveg valamilyen formában önreflexió, ugyanakkor fikció is, mert irodalmi szöveg. Irodalom és valóság elkülöníthetők, ha, úgy, mint a fenti kérdés megválaszolásakor, helyesen olvassuk az irodalmi szöveget, azaz azért olvasunk, hogy jobban érzékeljük a valóságot, de nem azért, hogy vele pótoljuk a valóságot. Lehet azonosulni az olvasott világgal, ha nem szó szerint olvassuk, ha a hatását beépítjük saját világunkba mint új tapasztalatot. (*Zauberschloß*)

Tieck kisebb elbeszéléseinek olvasása azért hasznos, mert mindig valami mást tár fel az olvasónak, ez pedig a jó irodalom egyik ismérve. Keresése nem juttat minket biztos pontokra, de éppen ebben rejlik vonzereje. Semmit nem jelent ki végérvényesen igaznak, és ez a magatartásforma egy folyton változó, mindent a lehető leggyorsabban megmagyarázó világban nagyon is követendőnek tűnik: „(Es ist auch so) mit der Liebe zur Natur und zu Gegenden wie mit jeder Liebe, sie hat etwas Unerklärliches, dergleichen kann und soll auch nie begriffen werden, denn *im Geheimnis liegt ein höheres Verständnis*.“⁴⁴⁹

A magasabb értés az, amire Ludwig Tieck a mesékkel törekedett, és, talán ennek a műfajnak köszönhetően, optimizmusát az olvasó értésével kapcsolatban, meg tudta őrizni, jobban, mint korának más romantikusai, hisz még a félreértést is hasznosnak tartotta:

„Auch Mißverständnis dient am Ende dem Verständnis, und mögen zuweilen Larven und gespenstige Wunder unten im Nebel des Musenberges schwärmen und tanzen, so bleibt Apollo in lichten Regionen doch stets der heitre Gott.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Schriften. Bd. 11. 86.(kiemelve tőlem)

⁴⁵⁰ Schriften Bd. 11. Előszó a *Gesammelte Novellen*hez. 1093.

Bibliográfia

1.

- Goethe, Johann Wolfgang: Novellen. Berlin :Verlag der Nationen, é.n.
- Goethe, J. W.: Sprüche. Betrachtungen im Sinne der Wanderer. In: Vermischte Schriften. VI. Bd. (Hrsg. E. Staiger) Frankfurt: Insel Taschenbuch, 1993.
- Herder, Johann Gottlieb: Werke in fünf Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978.
- Novalis: Schriften. München : Verlag C. H. Beck. 1969.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Schiller, Friedrich: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. (Hrsg. Claus Träger) Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1975.
- Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Schlegel, Friedrich: Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag,1980.
- Tieck, Ludwig: Der Aufruhr in den Cevennen. Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Tieck, Ludwig: Der Alte vom Berge. Breslau, 1828.
- Tieck, L.: Der blonde Eckbert und andere Novellen. Ausgewählte Werke 2. München: Wilhelm Goldmann Verlag, é.n.
- Tieck, L.: Der gestiefelte Kater. Hrsg. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Philipp Reclam, 2001.
- Tieck, L.: Franz Sternbalds Wanderungen. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996.
- Tieck, L.: Märchen. (Ausgewählt von Hermann Hesse.) Frankfurt: Insel Taschenbuch, 1988.
- Tieck, L.: Die Schildbürger. Märchen. Kehl: Swan Buch, , 1994.
- Tieck, L.: Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6., 11., 12. (Hrsg. M. Frank, P. G. Klusmann u.a.) Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Tieck. L. : William Lovell. (Hrsg. Walter Münz) Stuttgart: Philipp Reclam 1999.
- Tieck, L.: Werke in zwei Bänden.Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1985.
- Tieck, L. : Das Zauberschloß und andere Erzählungen. Berlin: Das Neue Berlin. 1958.

2.

- Apel, Friedmar: Zaubergärten der Phantasie. Heidelberg, 1978.

- Arendt, Dieter: Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Bd. II. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1972,
- Arisztotelész: Poétika. (Ford. Ritoók Zsigmond) Szeged: Pannonklett, 1977.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch (übersetzt von Manfred Fuhrmann) Stuttgart: Reclam, 1994.
- Arntzen, Helmut: Tiecks Märchenerzählungen oder die Ambiguität der romantischen Poesie. MLN (Mitteilungen für Literatur) Baltimor, MD, 1988 Spring, 103:3,
- Barótiné Gaál Márta: Párhuzamok Ludwig Tieck és Hamvas Béla Antikrisztus-felfogásában. Protestáns Szemle 2./2002. 95-102..
- Bär, Jochen A.: Sprachreflexion der deutschen Frühromantik: Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus: mit lexikographischem Anhang. Walter de Gruyter, 1999.
- Bernáth Árpád: Építőkövek a lehetséges világok poétikájához. Ictus, Szeged, 1998..
- Bernáth Árpád: Sprachliche Kuntwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Szeged: Grimm, 2004.
- Beyer, Hans Georg: Ludwig Tiecks Theatrsatire „Der gestiefelte Kater“ un ihre Stellung in der Literatur-und Theatergeschichte. Diss. München. 1960.
- Bombitz, Attila: A határátlépés poétikája: Peter Handke. In: Jelenkor, 1999. okt. 1002-1016.
- Bormann, Alexander von: Romantik und zeitgenössische Naturerfahrung/Naturdichtung. in: Deutschunterricht 1./1986/ 90-110.
- Bosch, Eva: Dichtung über Kunst bei Ludwig Tieck, Diss. Stuttgart, 1962.
- Brackert, Helmut – Stückrath, Jörn: Literaturwissenschaft.: Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt., 1995. Bausinger, Hermann: Märchen. In: Literaturwissenschaft. Hrsg. Brackert, Helmut – Stückrath, Jörn. Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt., 1995. 173-183.
- Brecht, Christoph: Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1993.
- Daemmrich, Horst: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke, 1987.
- Dichter über ihre Dichtungen. (Hrsg. Uwe Schweikert) I-II. Bd. München, 1971.
- Dick, Manfred: Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis. Bonn: Bouvier Verlag, 1967.

- Dippel, Gisela: Das Novellenmärchen der Romantik im Verhältnis zum Volksmärchen. Diss. Frankfurt a.M., o. J.
- Eifler, Margaret: Die subjektivische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel Rilke, Benn und Handke. Tübingen: Max Niemayer. 1985.
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch Bd. 8. (Hrsg. R. W. Brednick) Berlin, 1996.
- Fesler, Mario: Die Verwendung der Gattungen in Ludwig Tiecks „Der blonde Eckbert“ Berlin: Grin, 2007
- Frank, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Frank, M.: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Frank, M.: A stílus filozófiája. (ford. Weiss János) Budapest: Osiris, 2001.
- Freund, Winfried: Deutsche Märchen. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- Freund, W.: Ein Versuch über die Novelle. In: Freund: Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Fink. 1993.
- Günzel, Klaus: König der Romantik. Das Leben des Dichters Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin/Ost, 1981.
- Greiner, Bernhard: Pathologie des Erzählens: Tiecks Entwurf der Dichtung im „Blonden Eckbert“. Deutschunterricht, 1987 (39) 111-123.
- Haberle, Brigitte: Die deutsche Schicksalsnovelle des 19. Jahrhunderts. Diss. Wien, 1956.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Wien: Ullstein, 1980.
- Heger, Christian: Der Wald – eine mythische Zone – Zur Motivgeschichte des Waldes in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Grin. 2004.
- Hoffmeister, Werner: Die deutsche Novelle und die amerikanische ‚Tale‘. Ansätze zu einem gattungstypologischen Vergleich. In: German Quarterly 63.1. (1980)
- Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Honti János: A mese világa. Budapest: Magvető, 1962.
- Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György: Jelképtár. Helikon, 1990.
- Hölter, Achim: Frühe Romantik – frühe Komparastik: gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck. Frankfurt; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wie: Lang. 2001.
- Ito, Shuici: Eine eigene Sprache? Ludwig Tiecks Konzeption des poetischen Ausdrucks. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Berlin, 1991, 110:4, 530-550.
- Jolles, Andre: Einfache Formen. Halle: Max Niemayer Verlag. 1956.

- Jung, Carl Gustav: Der Mensch und seine Symbole. Olten und Freiburg in Breisgau: Walter Verlag, 1968. (13. Auflage, 1981.)
- Killy, Walter: Literaturlexikon. Begriff, Realien, Methoden. 13. Bd. München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993.
- Klussmann, Gerhard: Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen novellen. (1964) in: Ludwig Tieck: Wege der Forschung .(Hrsg. Wulf Segebrecht) Darmstadt, 1976. 352-464.
- Kreuzer, Ingrid: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790-1811. Göttingen: Vandenhock und Ruprecht, 1983.
- Kunz, Josef (Hrsg.): Novelle. In: Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1973.
- Leuenberger, Gabriele: Wenn sich der Erzähler über die eigene Schulter schaut. In: Schreiben und Übersetzen. Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft. (Hrsg. Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender) Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1994.
- Lukas, Wolfgang: Abschied von der Romantik. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner. In: Recherches Germaniques, 31 /2001. 49-84.
- Lüthi, Max: Märchen. Stuttgart: Metzler. 1990.
- Lüthi, M.: Das Volksmärchen als Dichtung. Göttingen: Vanderhock und Ruprecht. 1990.
- Mahoney, Denis: Der Roman der Goethezeit. Stuttgart: Metzler. 1988.
- Man, de Paul: A temporalitás retorikája. In.: Az irodalom elméletei. (szerk.: Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor, 1996.
- Man, de Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Meyer, Hermann: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung. 1961.
- Minder, Robert: Das gewandelte Tieck-Bild. In: Festschrift für Karl Ziegler. Tübingen: Max Niemayer Verlag. 1968.
- Müller, Joachim: Tiecks Novelle Der Alte vom Berge. Ein Beitrag zum Problem der Gattung. In: Ludwig Tieck: Wege der Forschung. (hgg. von Wulf Segebrecht) Darmstadt, 1976. 303-321.
- Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala.“ Naráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat. 2003.
- Ortega y Gasset, J. Regény, színház, zene. Esszék a művészetről. (Ford. Csejtei Dezső, Juhász Anikó és Scholz László) Budapest: Nagyvilág, 2005.

- Paulin, Roger: Tiecks Empfindungen vor Caspar David Friedrichs Landschaft. In: Aurora 43, 1983, 151-159.
- Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. /1934/ In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. (Hrsg. Alexander Ritter) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. 36-45.
- Pfothenhauser, Helmut - Schneider, Sabine: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum: Halbschlafbilder in der Literatur. Königshausen & Neumann, 2006.
- Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität am Beispiel Tiecks, Hoffmanns und Eichendorffs. Frankfurt, 1979.
- Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München: C.H: Beck, 1992.
- Propp, Vlagymir: A mese morfológiája. Budapest: Gondolat, 1975.
- Propp, Wladimir: Morphologie des Märchens. (Übersetzt von Gisela Wendt) 1972.
- Rath, Wolfgang: Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk. Paderborn, München, Zürich, Schöning. 1996.
- Romantika, világkép, művészet, irodalom. (Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály, Hajdu Péter) Budapest: Osiris. 2001.
- Schanze, Helmut: Romantik. Handbuch. Stuttgart: Kröner. 1994.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Max Niemayer. 1997.
- Schläfer, Ute: Das Gespräch in der Erzählkunst Ludwig Tiecks. Diss. München, 1969.
- Schunicht, Manfred: Die deutsche Novelle im Überblick. In: Winfried Freund: Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag. 1993.
- Staiger, Emil: Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik /1960/ in: Ludwig Tieck: Wege der Forschung. (Hrsg. Wulf Seebrecht) Darmstadt, 1976.
- Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der Deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1975. 194 - 201.
- Stamm, Ralf: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1973.
- Thalman, Marianne: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. W. Kohlhammer Verlag Stuttgart, 1961.
- Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Szabadka: Forum. 1980.
- Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler. 1983
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München, 1972.

- Wellek, René – Warren, Austin: Az irodalom elmélete. (ford. Szili József) Budapest: Osiris. 2002.
- Wessolek, Peter: L. Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern. Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1984.
- Wetzels, Walther: Klingsohrs Märchen als Sci-fi. in: MDU 65 /1973/ S. 167-175.
- Wiese, Benno von: Novelle. Stuttgart: Metzler. 1982
- Wühr, Paul Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Heidelberg: Quelle und Meyer. 1984.