

NAGY DÁNIEL

## *Saussure kontra Wagner?*

ARBITRALITÁS ÉS MOTIVÁCIÓ A NYELVBEN ÉS A POÉTIKÁBAN

### *1. Saussure: nyelv – jel – önkényesség*

Ma, csaknem száz évvel a megjelenése (1916) után minden kétség nélkül kijelenthető, hogy Ferdinand de Saussure *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (*Cours de linguistique générale*) című könyve mérföldkőnek tekinthető, nem csupán a nyelvtudomány, de tulajdonképpen valamennyi humántudományi diszciplína történetében. Saussure megközelítése egyrészt, a nyugati kultúrában legalábbis, radikálisan új megvilágításba helyezte a nyelvről való gondolkodást, másrészt kiterjesztette a nyelv határait, azáltal, hogy a nyelvhez hasonló felépítésűként, így potenciálisan nyelvként elemezhető jelenségként tekintett az emberi kultúra szinte valamennyi aspektusára. A svájci nyelvész munkássága nélkül olyan alapvető fontosságú tudományterületek és megközelítésmódok, mint a generatív grammatika, a strukturalizmus vagy a szemiotika (melyet ő szemiológiának nevezett) valószínűleg nem jöhettek volna létre. A fő művének megjelenése óta eltelt majdnem egy évszázad során az ún. humántudományokban a nyelv szerepének vizsgálata talán még a korábbiaknál is fontosabbá vált. A nyugati filozófiát például valóságos eluralta a nyelv szerepéről való elmélkedés, és az irodalomtudományban is alapvető jelentőségre tett szert az irodalmi műalkotások fő médiumának, az irodalmi nyelvnek az analízise.<sup>1</sup>

Saussure nyelvszemléletéről elmondható, hogy a maga korábban radikálisan szakított a 19. századi tradíciókra támaszkodó, a történeti-etimológiai megközelítést középpontba helyező nyelvtudomány számos alapvető tézisével, például szerinte a nyelv elsődlegesen nem diakronikus, hanem szinkronikus rendszerként vizsgálendő.<sup>2</sup> Továbbá „formaként és nem szubsztanciaként” tekint a nyelvre, vagyis olyan bonyolult, autonóm rendszerként írja le, amiben minden elem értékét a rendszerben elfoglalt pozíciója határozza meg.<sup>3</sup> Saussure számára tehát a nyelv mindenekelőtt „különbségek rendszere”, valamint (a nyelvfilozófia antikvitásban gyökerező hagyományainak megfelelően) jelekből álló rendszer.<sup>4</sup> Ennek megfelelően Saussure művének egyik legfontosabb és legnagyobb hatású része a nyelvi jel természetével foglalkozik. A svájci tudós itt mindenekelőtt szakít a bizonyos értelemben naiv felfogással, mely szerint a nyelv alapvetően nómenklatúra, „dolgoknak megfelelő nevek jegyzéke” volna.<sup>5</sup> Egyrészt, mert ez azt feltételezi, hogy léteznek kész, a nyelvhez képest preegzisztens fogalmak, másrészt nem tisztázza, hogy a neveket elsősorban hangzó vagy pszichikai entitásként kell-e felfognunk, végső soron pedig azért, mert a dolgokat és a neveket összekötő kapcsolatot egyszerűnek tételezi.<sup>6</sup> A „dolgok és a nevek” kapcsolata persze egyike a nyelvvel kapcsolatos legősibb filozófiai problémáknak – például Platón a *Kratülosz* című dialógust szentelte a kérdésnek, melyben Szókratész és vitapartnerei (Hermogenész és Kratülosz) arra a kérdésre keresik a választ, hogy a dolgok helyes elnevezése természettől fogva hozzájuk tartozik, avagy az emberek közti megegyezés

alapján jön létre.<sup>7</sup> A dialógus különös érdekessége, hogy bár Szókratész mindkét álláspont ellen hoz fel érveket, a végén mégsem kapunk megnyugtató választ az eredeti kérdésre, a vita abbamarad, de nem igazán zárul le, noha „tanulmányként” Szókratész leszögezi, hogy mivel a dolgokat meg lehet ismerni a nevek nélkül is, ezért a dolgokból kiinduló megismerés a jobb megismerés<sup>8</sup> – azaz a nevek természetéről talán felesleges is annyit elmélkedni, hiszen nem annyira fontosak.

Saussure ismerhette ugyan Platón dialógusát, ám a kérdést nagyon más szempontból közelíti meg, noha bizonyos szempontból ugyanúgy adós marad a válasszal. Ő ugyanis a nyelvi jelet (*signe linguistique*) úgy definiálja, hogy az nem egy név (*nom*) és egy dolog (*chose*), hanem egy fogalom (*concept*) és egy hangkép (*image acoustique*) összekapcsolásával jön létre<sup>9</sup> – mely kapcsolat elemei közül sem a *fogalom* nem egy fizikailag létező tárgy, sem a *hangkép* nem azonos magával a fizikailag megszólaló hangrezgéssel, csupán annak pszichikai lenyomata.<sup>10</sup> Vagyis Saussure a nyelvi jel mindkét alkotóelemét elméleti entitásnak tételezi – s ezzel elegánsan kitér Platón több mint kétezer éves kérdése elől. Természetesen Saussure könyvének nem is volt célja ennek a problémának a tisztázása, hiszen deklaráltan nyelvtudománnyal foglalkozik, nem pedig filozófiával, a nyelv belső működéséről óhajt számot adni, ehhez pedig az ő nézőpontjából nem szükséges a referencia jelenségéről elmélkednie, nyugodt szívvel minősítheti a *nyelvi jelek* és a *világ dolgai* közötti kapcsolatot „nyelven kívüli”, a nyelv határain túlra vezető problémának, ami nem tartozik a nyelvtudomány által vizsgálandó kérdések körébe.

Saussure tehát élesen elkülöníti a nyelvi jelet bármiféle általa reprezentált dologtól, és kizárólag a nyelv mint autonóm rendszer elemeként foglalkozik vele. Talán ennek is köszönhetően a *nyelvi jel* két alkotóelemére az ebből a szempontból némileg zavaróan ható *hangkép* és *fogalom* szavak helyett rögtön bevezeti a *jelölő* (*signifiant*) és a *jelölt* (*signifié*) terminusokat.<sup>11</sup> Az ily módon definiált nyelvi jelnek Saussure két alapvető tulajdonságát írja le, melyek a mai napig alapvető fontossággal bírnak a nyelvtudomány (és a szemiotika) számára. A svájci tudós szerint a nyelvi jel mindenekelőtt *önkényes* (*arbitraire*) és *lineáris* (*linéaire*).<sup>12</sup> Önkényes azért, mert a *fogalom* és a *hangkép*, azaz a *jelölt* és a *jelölő* közti kötelék önkényes – az egyes ideáknak semmi közük a hangsorhoz, amivel jelöljük őket, vagyis tulajdonképpen bármilyen más hangsort is használhatnánk ugyanarra a fogalomra.<sup>13</sup> Saussure szerint ezt bizonyítja például, hogy az egyes nyelvek által használt jelek különböznek egymástól, például az *ökör* szót (amit a magyar az ö-k-ö-r hangsorral ír le) a francia *boeuf*-nek (b-ö-f) a német pedig *ochs*-nak (o-k-sz) nevezi.<sup>14</sup> Saussure érvelése tökéletesen világos, ám ha mindenáron bele akarunk kötni, azért felfedezhetünk benne egy kisebb csapdát. Ugyanis egészen pontosan azt állítja, hogy az *ökör* (*boeuf*) jelöltet az egyik nyelv ezzel, a másik amazzal a hangsorral fejezi ki. Csakhogy magától Saussure-től tudjuk, hogy a *jelöltként* szolgáló *fogalom* szintén a *nyelvi jel* (és ezáltal a *nyelvi rendszer*) részeként fogható fel. A példában a francia és a német vizont két *különböző* nyelvi rendszer (hiszen *különböző jelekből, különböző szabályok* szerint épül fel), vagyis a *boeuf* jelölthöz tartozó jelölő a b-ö-f hangsor, míg az *ochs* jelölthöz tartozó az o-k-sz. Tehát Saussure-nek ahhoz, hogy a *jelölő* és *jelölt* közti viszony arbitralitására vonatkozó érve, miszerint *egyan-zon jelölthöz* a különböző nyelvek *különböző jelölőket* társítanak, érvényes legyen,

posztulálnia kellene, hogy a különböző nyelvekben található *jelöltek* viszont *tökéletesen megegyeznek* egymással. Hiszen, ellenkező esetben, nem ugyanarra a jelöltre alkalmaznak több különböző jelölőt, vagyis az érvelés üressé válik. Ez azonban csak kétféleképpen lehetséges – egyrészt Saussure nyilván érvelhetne a két nyelvet beszélő közösség tagjainak azonos érzékszervi tapasztalatával (vagyis azzal, hogy mind a franciák, mind a németek láttak már ökröt) azonban ehhez muszáj lenne tárgyalnia a nyelvi jeleket a nyelven kívüli entitásokkal összekapcsoló *referencia* jelenségét, amit viszont nyilvánvalóan a nyelv (és a nyelvtudomány) területén kívüli problémaként fog fel. A nyelvi rendszeren belül maradvá csupán egyféleképpen lehetne Saussure érvét biztosan alátámasztani, ha feltételezzük, hogy két különböző nyelv fogalmi rendszere – valamiféle emberi, vagy akár isteni eredetű állandónak köszönhetően – tökéletesen megegyezik. Vagyis létezik a *jelöltek* egyfajta absztrakt, „tisztá nyelve” (valami olyasmi, mint a Walter Benjamin-féle *reine Sprache*),<sup>15</sup> egy olyan fogalmi mélystruktúra, ami mindkét nyelvben (vagy akár valamennyi emberi nyelvben) közös, és a különböző nyelvek *jelölői* csupán ennek a fogalmaira véletlenszerűen ráhúzott változatok. Bár erre vonatkozóan nem találtam explicit állásfoglalást Saussure-nél, annak fényében, amit *jelölő* és *jelölt* viszonyáról ír, kevésbé tartom valószínűnek, hogy így gondolta volna.

Annál is inkább, mivel Saussure szerint minden társadalom által használt kifejezőeszköz „kollektív szokáson”, vagyis *konvención* alapul.<sup>16</sup> A jelek használatára szabály (*règle*) kényszeríti az embert, nem pedig a jel belső értéke (*valeur intrinsèque*).<sup>17</sup> Saussure szemében tehát az *önkényesség* egyben *motiválatlanságot* jelent, bár az egyes beszélő nem változtathatja szabadon a nyelvi jelek használatát (például nem kezdheti el egyszerre a kutyát macskának nevezni és vice versa), ami a jelek értelem szerinti használatára kényszeríti, az valójában nem egy a nyelvi jelben inherensen benne rejlő tulajdonság, hanem egy hozzá képest külsődleges imperatívusz.<sup>18</sup> Bár Saussure kimondottan sehol sem állítja, hogy a szabály szerinti jelhasználatra vonatkozó konvenció a jelhez képest külsődleges volna, a *motiválatlanság* (*immotivité*) fogalmát ebben a kontextusban csakis úgy értelmezhetjük, hogy a *motiváció nem magában a jelben rejlik* (hiszen igenis van rá motivációnk, hogy egyes jeleket bizonyos módon használjunk – például annak a vágya, hogy megértsenek minket, vagy legalább ne utaljanak be a pszichiátriára), hanem egy külső tényezőben, ami nem más, mint a jelhasználatot szabályozó konvenció.

Saussure a *jel* ellentétpárjaként a *szimbólum* fogalmát hozza fel – ugyanis ez utóbbi esetében szerinte természetes a kapcsolat jelölő és jelölt között, a *szimbólum* tehát sosem lehet teljesen önkényes (*n'être jamais tout à fait arbitraire*) és nem is üres (*vide*).<sup>19</sup> Ez persze felveti a kérdést, hogy ezek szerint a *nyelvi jel*, ami viszont önkényes, vajon Saussure szerint üres lenne-e – erre vonatkozóan azonban a szöveg nem szolgál további támpontokkal. A *nyelvi jel* azért *önkényes*, mert az egy bizonyos jelölthöz tartozó jelölőt nyugodtan helyettesíthetnénk bármi mással, csupán a társadalmi konvenciót kellene megváltoztatnunk (vagyis lényegében elég, ha sok embert meggyőzünk, hogy egy bizonyos hangsor helyett egy másikat használjon ugyanarra a fogalomra). A *szimbólum* viszont éppen azért *nem önkényes*, mert a jelölő és jelölt közti tartami kapcsolat miatt jelöltje nem helyettesíthető tetszőlegesen bármi mással.<sup>20</sup> A *szimbólum* és a *jel* között tehát ebből a néző-

pontból az a különbség, hogy míg előbbinek a kiválasztása sosem teljesen önkényes, így nem is változtatható meg tetszőlegesen, addig az utóbbi használatát kizárólag a konvenció szabályozza, ennek keretein belül elvileg bármilyen formát ölthet. Ez ellen persze fel lehetne hozni, hogy a szimbólumok használata, ha nem is olyan mértékben, mint például a nyelvi jeleké, szintén erősen eltérhet a különböző kultúrákban, vagyis végső soron a szimbólum alapjául szolgáló „természetes kapcsolat” szintén igen jelentős részben függ az adott kultúrára/kultúrkörre jellemző konvencióktól (például a gyász színe Európában mindenütt a fekete, a hagyományos kínai kultúrában viszont a fehér).

A distinkció csak úgy tartható fenn, hogy saussure-i értelemben akkor tekinthető *jelnek* valami, ha a *jelölő* és *jelölt* közötti tartalom teljes mértékben önkényes, egyébként az adott kifejezőeszköz *szimbólumnak*, vagy valami másnak kell, hogy minősüljön. Ez viszont felveti a kérdést, hogy ezek szerint nem csak a *jel* áll jelölőből és jelöltből, hanem például a *szimbólum* is. Vagyis a *jel* jelölő és jelölt *arbitráris* kapcsolatán alapuló entitás, míg a jelölő és jelölt *valamilyen részben motivált* kapcsolatán alapuló entitást nevezhetjük *szimbólumnak*. Avagy a teljes önkényesség csak a *nyelvi jelre* lenne igaz? Ez esetben nehéz lenne elkülöníteni a *nem-nyelvi jelet* a szimbólumtól. A másik kérdés, hogy ha van *nem-nyelvi jel*, létezik-e *nyelvi szimbólum*? Ez utóbbi felvetés azt a kérdést is implicálja, hogy válhat-e egy nyelvi jel adott kontextusban szimbólummá, vagyis létrejöhet-e bizonyos mértékű természetes kapcsolat jelölő és jelölt között egy eredetileg teljesen önkényes nyelvi jel esetében? Az utóbbi probléma nyilvánvalóan a művészet, különösen a verbális, illetve a nyelvet médiumként használó művészet formájában jelenik meg legmarkánsabban, így a továbbiakban egy művészetből vett példán vizsgálom az önkényesség, illetve motiváltság problémáját.<sup>21</sup>

## 2. Önkényesség – motiváció – irodalmi nyelv

Mindenkinek, aki e tanulmány szerzőjéhez hasonlóan művészetekkel, azon belül is (többek között) irodalommal foglalkozik, talán éppen ez jelenti a legnagyobb kihívást Saussure korszakalkotó munkásságában – vajon hogyan és miként vonatkoznak megállapításai a művészi nyelvhasználatra. Persze amennyiben érvényesek rá egyáltalán. Hiszen még az ismételten felbukkanó ellenérvek dacára is hajlamosak vagyunk elfogadni, hogy a hétköznapi nyelvben használt nyelvi jelek valóban önkényesek, és használatuk, jelentésük csupán az adott nyelvet használók közössége által hallgatólagosan elfogadott konvención alapszik.<sup>22</sup> Ám amilyen vonatkozó vagyunk csupán hajlandók ennek ellenkezőjét számításba venni a hétköznapi nyelv esetében, éppolyan nehezünkre esik teljes mértékben arbitrárisnak tekinteni a jeleket a művészi nyelvhasználatban. Hiszen az irodalom mégiscsak azért izgatja a fantáziánkat, mert úgy véljük, valamilyen (titokzatos vagy kevésbé titokzatos) módon olyan igazságokat fogalmaz meg, amelyek másképp kimondhatatlanok volnának – egy mesterművet és egy általunk középszerűnek tartott alkotást általában nem az alapján különböztetünk meg, hogy *miről* szólnak, hanem hogy *milyen formában*, mennyire szuggesztíven fejezik ki akár ugyanazt a tartalmat. Ebből viszont az következik, hogy bármilyen nyelvi jelekkel operáló műalkotás esetében

mégiscsak különös jelentőséget kell tulajdonítanunk a konkrét szavaknak, amelyekkel egy bizonyos szöveg éppen az adott hatást váltja ki belőlünk. Vagyis, bizonyos értelemben, mégis *motiváltak* érezzük a művészi szöveg nyelvhasználatát, hiszen nyilvánvalóan oka van annak, hogy a szerző *éppen azt* a szót használja egy adott helyen és nem egy másikat, ezáltal viszont úgy tűnik, a művészi invenció valamilyen módon képes *motiválttá* változtatni az általa használt nyelvi jelek *jelölője* és *jelöltje* között eredetileg fennálló *önkényes* viszonyt.<sup>23</sup>

A kérdés élességét jól jelzi, hogy az elmúlt száz év irodalomtudományi vizsgálódásainak nem elhanyagolható százaléka foglalkozik a művészi nyelvhasználat alapvető jellemzőinek felderítésével, valamint az irodalmi és a hétköznapi nyelv közötti esszenciális különbség meghatározásával. A sor talán 1910-es években felépő orosz formalistáktól indítható, akiknek a híres tézise szerint az irodalom nyelvének feladata és egyben legfontosabb jellemzője az „érzékelés automatizmusának feloldása”, a „különössé tétel” (*osztranyenyije*) – annak elérése, hogy a befogadó képes legyen másként tekinteni az általa érzékelt valóságra, és ezáltal új ismeretekre tehessen szert –, melyet a hétköznapi nyelven történő „szervezett erőszak-tel” útján valósít meg.<sup>24</sup> Vagyis a „gyakorlati nyelvvel” szemben, amelynek elemei a közlés *eszközei* – léteznek más nyelvi rendszerek (amelyek közé az irodalom is tartozik) melyekben a „nyelvi képzetek” önértékre tesznek szert,<sup>25</sup> vagyis jelentésük motiválttá válik. A kérdés azonban a formalisták munkássága után sem hagyta nyugodni az irodalomtudományt, az amerikai *New Criticism* ismét elővette a kérdést, az iskola egyik kulcsfigurája, W. K. Wimsatt szerint a nyelv hang és jelentés viszonyában bizonyos analógiák szabályszerűségeit követi – a „poétikus szituációban” pedig a nyelvi jel rendszerszerű tulajdonságai a dolgok (valós vagy nagy valószínűséggel feltételezhető) tulajdonságaira utalnak.<sup>26</sup> Tehát a nyelv „nyitott totalitásában” a verbális minták és valós jelentésük közti viszony az *ikonicitás* fogalmával írható le.<sup>27</sup> Jurij Lotman és az ún. *Tartui-iskola* elmélete szerint az irodalmi nyelv a természetes nyelvre mint elsődleges modelláló rendszerre épülő *másodlagos modelláló rendszer*, mely minden esetében a szöveg egész struktúrájával hordoz információt (még hozzá minden potenciális befogadó számára különbözőt), vagyis az irodalmi műalkotás nyelvének valamennyi eleme szemantikailag motiváltak tekinthető.<sup>28</sup> Sőt Martin Heidegger nézőpontja felől úgy is megközelíthető a kérdés, hogy a nyelv egzisztenciális alapja a *jelenlét (Dasein)* leleplezettségében gyökerezik.<sup>29</sup> Tehát a költői nyelv sem más Heidegger szerint, mint „az igazság történésének” (*Geschehen der Wahrheit*) helye, vagyis a poétikai nyelv csak az emberi létezés és a diskurzus ontologiko-egzisztenciális egészének analízisének keresztül írható le adekvát módon.<sup>30</sup> Az amerikai filozófus és szemiotikus, Charles Sanders Peirce terminológiájával kifejezve az irodalmi nyelv és a létezés között fennálló *kauzális* kapcsolat miatt az irodalmi nyelv jelei *indexikusak*, vagyis a köztük és a létezés között fennálló ok-okozati kapcsolat teszi őket motiválttá.<sup>31</sup>

Bármelyik legyen is szimpatikus számunkra a fent (a teljesség igénye nélkül) felsorolt elméletek közül, annyi biztos, hogy a műalkotások nyelvhasználatára ilyen vagy olyan formában mindenképpen a nyelvi jel önkényességének megszüntetésére törekszik, vagy valamilyen módon eleve magában foglalja jelölői és az általuk jelölt tartalmak közötti szoros, motivált kapcsolatot.<sup>32</sup> Ennek a ténynek számos al-

kotó, gyakorló művész már Saussure híres tételének megfogalmazása előtt is tudatában volt, Richard Wagner például több mint fél évszázaddal a svájci tudós munkásságát megelőzően legfontosabb művészetelméleti munkájában, az *Opera és drámában* egy valóságos nyelvelméletet dolgoz ki a zenedrámák szövegének verseselése kapcsán, melyet aztán jórészt meg is valósít főművében, *A Nibelung gyűrűje (Der Ring des Nibelungen)* tetralógiában. Tanulmányom utolsó részében ennek az elméletnek az értelmezésére, illetve a műalkotás gyakorlatában való megvalósulásának bemutatására teszek kísérletet.

### 3. Wagner: szöveg – zene – jelentés – motiváció

Az *Opera és dráma (Oper und Drama)* megírása mindenképpen kulcsfontosságú momentumnak számít Wagner művészi pályáján, hiszen ebben a nagyszabású elméleti munkában fogalmazza meg azokat a kompozíciós és esztétikai elveket, melyekre érett korszakának „zenedrámái” alapulnak. Wagner utolsó romantikus operája, a *Lohengrin* után, 1850-ben (a mű terve a források szerint először 1848 őszén merült fel benne) kezdett bele újabb nagyszabású műbe, a *Siegfried halála (Siegfrieds Tod)* kidolgozásába – azonban a kompozíciós munka hamar elakadt.<sup>33</sup> Egyrészt mert a komponista felismerte, hogy a dráma érthetőségének érdekében elkerülhetetlen, hogy Siegfried történetének előzményeit is színre vigye (így bővült a *Siegfried halála* végül a négy estés *Ring*-tetralógiává), másrészt mert szükségesnek érezte, hogy a „jövő műalkotásának” létrehozása előtt átgondolja és rendszerezze annak elméleti alapjait.<sup>34</sup> Végül tehát egy könyv terjedelmű esszében dolgozta ki a művészetével kapcsolatban máig emlegetett alapelvek túlnyomó többségét, bár megjegyzendő, hogy ezek leginkább csak a *Ringre* (sőt bizonyos elemek szinte kizárólag a tetralógia előestéjére, *A Rajna kincsére*) érvényesek, néhányat későbbi elméleti írásaiban nyíltan revideált, másokhoz a kompozíciós gyakorlatban nem mindig ragaszkodott.<sup>35</sup>

Wagner munkássága kapcsán az egyik leggyakrabban emlegetett fogalom minden bizonnyal az „összművészeti alkotás” (*Gesamtkunstwerk*) terminus. Kétségtelen tény, hogy Wagner már alkotói pályája kezdetén is azzal az ambiciózus igény-nel lépett fel, hogy egy személyben (természetesen önmagában) egyesítse a *drámaíró* és a *zeneszerző* szerepét (sőt karmesterként akár még az *előadásból* is kivegy-e a részét). Azonban csak a *Lohengrin* megírása (1848) utánra érlelődött meg benne végleg egy olyan átfogó művészeti reform gondolata, mely az antik görög dráma mintájára egyetlen monumentális műalkotásban egyesítené az európai kultúrában mesterségesen szétválasztott művészeti ágakat, elsősorban persze a költészetet és a zenét. Erre vonatkozó gondolatait Wagner előbb *A jövő műalkotása (Das Kunstwerk der Zukunft)* majd a *Opera és dráma* lapjain összegezte – röviden összefoglalva, Wagner szerint a jövő műalkotása magában egyesíti mind a prózai színház, mind a Beethoven korára autonóm művészeti ággá vált szimfonikus muzsika valamennyi erényét, és ezáltal mintegy „megszüntette megőrzi” a két műfajt.<sup>36</sup> Természetesen ebben az új „összművészeti alkotásban” minden művészeti ágnak, ma úgy mondanánk médiumnak, megvan a maga jól körülhatárolható szerepe – mindegyiknek ugyanazon drámai/költői idea kifejezését kell szolgálnia.<sup>37</sup>

Ennek megvalósításában Wagner kulcsfontosságú kérdésnek látja a vershangsúly és a dallamritmus összeegyeztetését a kifejezés érdekében.<sup>38</sup> Az ideálnak tekintett antik görög metrikában Wagner leginkább „a táncmozdulat és az énekelt szöveg elválaszthatatlan, élő együttműködését” csodálja – és megállapítja, hogy az ebből eredő valamennyi versforma, ami annak a nyelvnek a függvénye, a másként fejlődött német nyelvben fel sem fogható.<sup>39</sup> Így aztán az antik versmértékek, melyek a görögben Wagner szerint megteremtették a költői szöveg és az énekelt dal ideális egységét, a németben erőltetetten hatnak.<sup>40</sup> A „latin népeknél” ezzel szemben Wagner szerint a vers elengedhetetlen feltétele a sorvégi rím lett, melyben a „keresztény dallam nyelvi maradványai” fedezhetők fel.<sup>41</sup> Azonban Wagner szerint ez a fajta verselés is elsősorban a „latin nyelvek” karakterének felel meg, a zenében pedig az lett a következménye, hogy az egyetlen fennmaradó kapocs szöveg és dallam között a beszédhangsúly lett, ezáltal viszont a komponistának meg kellett szüntetnie a vers jellegét, ezáltal a verset és a dallamot is egyfajta prózában oldva fel.<sup>42</sup> Wagner tehát úgy véli, a „mindennapi beszédünk prózájából olyan emelkedett kifejezési formát kell nyernünk, melyben a költői szándék ellenállhatatlanul elevenedik meg az érzelm számára”.<sup>43</sup> A modern hétköznapi nyelv azonban abban különbözik a régebbi költői nyelvtől, hogy az érthetőség kedvéért több szóra és tagoltabb mondatokra van szüksége: „Nyelvünk segítségével mindennapi életünkben ma olyan dolgokról beszélünk, amiknek a szavak eredeti gyökereihez, eredeti értelméhez már jóformán nincs is közük, ezért a mai nyelvnek a legkülönbözőbb bonyolult tekervénnyel és fordulattal kell élnie, hogy körülírja az eredeti vagy más nyelvből átvett szótövek újfajta társadalmi viszonyaink és nézeteink miatt megváltoztatott, összehangolatlan vagy átértelmezett, de mindenesetre érzésünktől idegen jelentéseit, és így konvencionális megértésüket lehetővé tegye.”<sup>44</sup>

Tehát Wagner itt nyíltan kimondja, úgy véli a szavak eredeti gyökeréhez, eredeti értelméhez kell visszanyúlni, melytől a *konvencionális megértés*en alapuló modern nyelv eltávolodott. A „jövő műalkotásában” alkalmazott költői nyelvnek olyannak kell lennie, aminek a kifejezései nem konvenciókon alapulnak, hanem a befogadó számára közvetlenül és plasztikusan teszik megragadhatóvá a költői szándékot, tehát a *jelölő* valamilyen módon motiváltan kapcsolódik bennük a *jelölt*hez. Ehhez elsősorban az szükséges, hogy a költő a nyelvből a „hangsúlyos kifejezéseket” tartsa meg – hiszen tárgyát nem csupán az *értelemmel* (*Verstand*), de közvetlenül az *érzelemmel* (*Gefühl*) is próbálja közölni.<sup>45</sup> Így a költői szándék által kidolgozott mondatoknak a hangsúlyai viszont már csak olyan mondatrészekre eshetnek, „amelyben a tisztán emberi, az érzelmet megragadó tartalom a leghatározottabban fejeződik ki; mindig olyan jelentős szótövekre fognak ezáltal esni, melyekben eredetileg nemcsak az érzelm számára megragadható tárgyat fejeztünk ki, hanem azt az érzést is, amelyet ez a tárgy keltett bennünk.”<sup>46</sup> A költészetnek a szavak gyökerei révén kell az érzéki tartalmat megragadhatóvá tennie – a költőt tehát Wagner szerint az *ézés*, amit közölni akar, megtanítja a kifejezésre, melyet használnia kell, az *értelme* pedig megmutatja a kifejezés szükségességét.<sup>47</sup> Vagyis lényegében a költő, amikor a kényszerítő erőt kutatja, ami miatt egy bizonyos kifejezést kell használnia, nem pedig egy másikat, „akkor a szó gyökerében

ismeri fel ezt a kényszerítő akaratot, abban a gyökérben, melyet az ember őseredeti érzéskényszere kitalált vagy megtalált.<sup>48</sup>

A német mester tehát úgy véli, a szógyökerek hangzó valósága által keltett érzés, illetve az az érzés, ami az általuk jelölt dolgok érzéki tapasztalásából ered, fundamentálisan hasonló egymáshoz. A *gyökerek rokonsága* tehát, amit Wagner elmélete szerint a modern nyelv eltorzít, valójában a bennük testet öltött érzetek, s így közvetve *az általuk kifejezett dolgok rokonságára utal*.<sup>49</sup> A költői beszédmód ezeket a modern, hétköznapi nyelv által eltorzított, elrejtett kapcsolatokat az *alliteráció* révén képes kifejezésre juttatni.<sup>50</sup> Az alliterációra épülő hagyományos verselési mód pedig nem más, mint az ógermán költészetben gyakran alkalmazott *törím* (*Stabreim*) technikája.

A *törím* „ragozó nyelvekben a szavak nyelvtani tövének összecsengésén alapuló rím. Leggyakrabban a tövek a hangzót nem záródásuk, hanem kezdetük alapján kapcsolják össze, ily módon az alliteráció több hangra kiterjedő eseteit is ide soroljuk.”<sup>51</sup> Több nyelvben is előfordul, legismertebb példája azonban minden bizonnyal az ógermán *Stabreim*, melyet Wagner is ismert, és *A Nibelung gyűrűjéről* kezdődően több művében is alkalmazott. Az ógermán költészetben általában a szavak első szótagja hangsúlyos, így a kezdőhangzók rímelnek.<sup>52</sup> Az ősi germán epikus költészetben sokszor félsorokat (*An-* és *Abvers*) köt össze egy-egy *Stabreim-pár* például: „Blut gab mit dem Schwerte / sie dem Bett zu trinken.”<sup>53</sup> Wagnernél ebből esetenként valósággal túlburjánzó alliterációhalmozás lesz (amit kritikusan nem is mulasztottak el gúny tárgyává tenni), mint például Siegmund jól ismert *Tavaszi dalában* (*Lenzlied*) *A walkür* első felvonásából: „Winterstürme wichen dem Wonnemond, – in mildem Lichte leuchtet der Lenz / auf linden Lüften leicht und lieblich, Wunder weben der sich wiegt”<sup>54</sup>

Több kutató felvetette azt is, hogy ez az igen ősi költészet eredetileg nagyon szoros kapcsolatot ápolhatott más élettevékenységekkel, például bizonyos szertartásos keretek között a zenével és a tánccal – sőt a verselési mód maga is bírhatott kultikus-mágikus jelentőséggel.<sup>55</sup> Wagnernél a *Stabreim* használatának mintája minden bizonnyal Etmüller 1837-ben Zürichben megjelent *Edda*-fordítása volt (amelyből saját példánnyal is rendelkezett), bár mind a fogalmat, mind a verselési módot egyáltalán nem autentikus értelemben, ráadásul meglehetősen önkényesen használta.<sup>56</sup> Wagner számára a *Stabreim* ugyanis a *Ring*-ben több volt, mint egy verselési mód, amelyet a korábbi rimes technika helyett használt a „zenedramák” szövegeinek megírásánál, elsősorban azért, mert a mitikus témához jobban illett ez az archaikusabb hangzó versforma. Éppen ellenkezőleg – a *Stabreim* nagyon szorosan kapcsolódik a zenei és drámai összefüggéseket megjelenítő *vezérmotívum* (*Leitmotiv*) technikához,<sup>57</sup> sőt bizonyos értelemben akár azt is mondhatnánk, ez a világhírűvé vált technika a *Stabreim* ideájából ered. Az *Opera és drámában* Wagner maga is összekapcsolja a beszédhangok és a zenei hangnemek ősrökonságának (*Urverwandschaft*) kérdését, ami *A Nibelung gyűrűjében* egészen egyedülálló és zseniális kompozíciós technika alapja lesz.<sup>58</sup> A *vezérmotívum-technika* voltaképpen pontosan ugyanazon az elven működik, mint a *Stabreim* – valaminek a hangzása, mint pusztán érzéki tapasztalat, szorosan összekapcsolódik egy személy, tárgy vagy cselekvés ideájával, melyet egyrészt annak távollétében is képes felidézni, másrészt az érzékek számára hozzáférhető formában fedi fel a szereplők,



tárgyak vagy cselekményes szituációk közötti rejtett viszonyokat. Ezek a szemé-  
lyek, dolgok és cselekvések közötti kapcsolatok (hasonlóságok és ellentétek) vé-  
gül egész hálózatba rendeződnek, és a monumentális *Ring*-tetralógia teljes szem-  
antikai univerzumát ezek támasztják alá, más szóval *a műalkotás kifejezőességé-  
nek valamennyi elemét tartalmilag motiválttá teszik*.<sup>59</sup>

Természetesen le kell szögezni, hogy Wagner nem tudós volt, aki a nyelv mű-  
ködésének törvényszerűségeit igyekezett feltárni (mint Saussure) és nem is az  
ógermán epikus költészetben található versformákat kutató filológus. Wagner *mű-  
vész* volt, így mindent, amit mondott, vagy írt, az általa létrehozott műalkotások fé-  
nyében célszerű értelmezni. A tőrímig mint ideális költészeti formáig eljutó teljes  
nyelvelmélete – amelyben a hangzók és szótövek ősrökonságának kérdését fejte-  
geti, nem tudományos teória, hanem olyan, némileg miszticizmusba hajló ideoló-  
gia, amellyel saját alkotói gyakorlatának próbált egyfajta metafizikai megalapozást  
biztosítani. Az *Opera és dráma* lapjain megfogalmazott elméleti fejtegetései tehát  
kizárólag a saját műveire nézve relevánsak, és azok közül is leginkább csak a  
*Ring*-tetralógiára (a későbbi művek szövegében például helyenként teljesen szakít a  
*Stabreim*mal is).<sup>60</sup> Wagner teóriái tehát közvetlenül nem állíthatók szembe Saussure,  
vagy akár más nyelvészek, filozófusok tudományos megalapozottságú elméletei-  
vel, arra viszont remek példával szolgálnak, hogy az alkotó művészek legtöbbször  
nem csupán felismerik a hétköznapi nyelv jeleinek arbitrális és konvenciók által  
meghatározott jellegét, hanem műveikben egyszersmind ennek meghaladására is  
törekcsenek. Talán a művészi nyelvhasználat egyik legfontosabb jellemzője, hogy  
célul tűzi ki a *jelölők* és *jelöltek* között a közmegegyezésen alapuló *önkényesség*  
helyett valamilyen értelemben *motivált* kapcsolatok kialakítását, ezáltal el- vagy  
visszavezetve a nyelvet egy olyan állapotba, melyben az alkalmassá válik a dolgok  
„valódi lényegének” felfedésére.

## JEGYZETEK

1. Igaz, ezt valójában már az orosz formalista iskola megkezdte, Saussure munkásságával csaknem  
párhuzamosan.

2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye  
avec la collaboration de Albert Riedlinger. Éditions critique préparée par Tullio de Mauro, Éditions  
Payot & Rivages, Paris, 1995, 117.

3. *Uo.*, 157., ill. 166.

4. *Uo.*, „dans la langue il n'y a que des différences”

5. „Pour certaines personnes la langue, ramenée á son principe essentiel, est un nomenclature,  
c'est-á-dire une liste de terms correspondant á autant de chausures.” Saussure, 97.

6. *Uo.*

7. Platón, *Kratülosz*, ford. Böröczki Tamás, Atlantisz, Budapest, 2008, 11–12, 383a.

8. *Uo.*, 438e–439b.

9. Saussure, 98.

10. *Uo.*

11. *Uo.*, 99.

12. *Uo.*, 100–103.

13. *Uo.*, 100. Saussure példája a francia soeur (nővér) szó, amelyben szerinte a nőnemű testvér fog-  
galma és az öt jelölő sz-ö-r hangsor között semmilyen „belső kapcsolat” (*rapport intérieure*) nem  
tétélezhető fel.

14. *Uo.* Természetesen a hangsorok leírásai csupán illusztrációk, a valóságban a különböző európai nyelvek nem pontosan azonos fonémákat ejtenek a latin ábécé egyes betűire, tehát a magyar fonetikájú átírás nem pontosan adja vissza az eredeti német és francia szavak hangzását, ám Saussure érvelése szempontjából csupán a különbség megléte lényeges.

15. Ld. Walter Benjamin, *A műfordító feladata = Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Balassi, Budapest, 2007, 193.

16. Saussure, *i. m.*, 100–101. „En effet tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention.”

17. *Uo.*, 101.

18. *Uo.*

19. *Uo.*

20. Saussure példája szerint az igazság szimbóluma nem lehetne például a mérleg helyett egy kocs, ld. 101.

21. Saussure maga is a nyelvtudomány tárgyát képező problémák közé sorolja az írott és beszélt nyelv viszonyát, igaz hozzáteszi, hogy az irodalmi nyelv egy idő után szükségszerűen elválik a beszélt nyelvtől. Ld. *Saussure*, 41.

22. A fent felhozott ellenvetések sem *cáfolják* Saussure tételét, csupán arra világítanak rá, hogy az azt alátámasztó érvelés logikái szempontból korántsem támadhatatlan.

23. Vö. Charles Eric Reeves, „*Conveniency to Nature*”. *Literary Art and Arbitrariness*, PMLA Vol. 101 No. 5 (Oct 1986), 798–810. Reeves szerint az irodalmi szövegek minden része okkal szerepel ott, ahol, és okkal néz ki úgy, ahogy – a *szöveg egésze* tehát teljes mértékben motivált, még ha az eredeti alkotóelemei arbitrálisak is. (799.) Hans-Georg Gadamer pedig minden megértés előfeltételének tartja annak feltételezését, hogy a megérteni kívánt dolog tökéletes jelentéssel bíró egységet alkot, ezt a német filozófus „a tökéletesség előfeltételezésének” (*Vorgriff der Vollkommenheit*) nevezi. Ld. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993, 61–62.

24. Borisz Eichenbaum, *A „formális módszer” elmélete = Uő., Az irodalmi elemzés*, Gondolat, Budapest, 1974, 17.

25. *Uo.*, 12. Eichenbaum itt Jakubinszkij elméletére is hivatkozik.

26. W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, University Press of Kentucky, Lexington, 1954, 214–216. Wimsatt szerint a „költészet” olyan komplex verbális konstrukció, amely képes a valósággal szimbolikus vagy analogikus kapcsolatba álló „extra dimenzió” létrehozására (241.). A szövegből úgy tűnik, Wimsatt, a legtöbb modern irodalomelméleti fejtegetéssel ellenétben, nem tulajdonít különösebb jelentőséget a *jelentés és referencia* közötti distinkciónak.

27. *Uo.*, ld. még Donald G. Marshall, *The Ontology of the Literary Sign. Notes Toward a Heideggerian Revision of Semiology*, boundary 2 Vol. 4 No. 2 *Martin Heidegger and Literature* (Winter 1976), 618. Az *ikonicitás* fogalmát mind Wimsatt, mind Marshall peirce-i értelemben használja – vagyis az *ikon* olyan jel, amelynek saját tárgyához fűződő kapcsolata valamilyen formában *izomorfizmuson* alapul. Ld. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers. Volume 2 Elements of Logic*, ed. Charles Hartshorne – Paul Weiss, Thoemess Press, Bristol, 1998, 2.247. Amellett is meggyőző érvek szólnak, hogy az *ikonicitás* a nyelv esetében általában a hang és jel konvencionális viszonyára mintegy ráakadó jelenség. Ld. Linda R. Waugh, *Against Arbitrariness. Imitation and Motivation Revived with Consequences for Textual Meaning*. *Diacritics* Vol. 23 No. 2. (Summer 1993), 72. Peirce az *ikonok* három fajtáját különbözteti meg: *kép, diagram és metafora* (Peirce, 2.277). Míg a *kép* (*image*) érzéki kvalitásaiban hasonlít a tárgyához (pl. a nyelv esetében hangutánzó szavak), addig a *diagram* saját részeinek viszonya hasonló a tárgy részeinek egymáshoz való viszonyához, Waugh szerint ez nevezhető a nyelvben *motivációnak*. Ld. Waugh, 73.

28. Jurij Lotman, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 17–19.

29. Martin Heidegger, *Lét és idő*, második, javított kiadás, ford. Vajda Mihály – Angyalosi Gergely – Bacsó Béla – Kardos András – Orosz István, Osiris, Budapest, 2001, 191.

30. Marshall, 627.

31. *Uo.* Marshall szerint Heidegger elmélete a költő nyelvről peirce-iánus fogalmakkal leginkább a rématikus index-jellegű törvényjel (*rhematic indexical legisign*) kategóriájával írható körül. Vagyis olyan általános törvény, aminek valamennyi esetére ténylegesen hatást kell gyakorolnia a tárgyának oly módon, hogy erre a tárgyra irányítsa a figyelmet. (Peirce maga nem említi az irodalmat, ellenben

nyelvből vett példával él, a mutató névmásokat hozza fel a rématikus index-jellegű törvényjel tipikus eseteként). „A Rhematic Indexical Legisign [e.g. a demonstrative pronoun] is any general type or law, however established, which requires each instance of it to be really affected by its Object in such a manner as merely to draw attention to that Object.” Peirce, 2.259

32. Tehát az irodalmi/művészi nyelvhasználat saussure-i értelemben szimbolikusnak tekinthető.

33. Barry Millington, *Richard Wagner. Bayreuth varázslója*, ford. Garai Attila, Rózsavölgyi és tsa, 2013, 81.

34. Kroó György, *Bevezető* = Richard Wagner, *Költészet és zene a jövő drámájában. Opera és dráma III rész*, ford. Fischer Sándor, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 6.

35. *Uo.*, 29.

36. John Deathridge – Carl Dahlhaus, *Wagner*, ford. Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1984, 73–74. Wagner tehát a jövő műalkotását a szimfónia és a dráma (illetve az opera) hegeli értelemben vett szintéziseként fogta fel.

37. Az esszé első részében Wagner kifejti, hogy az operaműfaj szerinte éppen azért jutott zsákutcába, mert a kifejezés eszközéből (zene) célt, céljából (dráma) pedig eszközt csináltak. Richard Wagner, *Oper und Drama*, zweite, durchgesehene Auflage, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig, 1869, 9. „[...] der Irrtum in der Kunstgenre Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]” A Wagner saját szövegéből vett idézeteket eredeti helyesírás szerint közlöm. Másképp fogalmazva, Wagner a költészetet tartja a férfi (nemző), míg a zenét női (befogadó) princípiumnak. Ebből egyenesen következik, hogy Wagner szerint a költői ideának kell „megtermékenyítenie” a zenei kifejezést is. „Die Musik ist ein Weib. Die Natur der Weib ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende, und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende.” *Uo.*, 102.

38. *Ld. Kroó*, 7.

39. Wagner, *Oper und Drama*, 220, *ld. még Költészet és zene*, 32.

40. Wagner, *Oper und Drama*, 221–222, *ld. még Költészet és zene*, 34–35.

41. Wagner, *Oper und Drama*, 223–224, *ld. még Költészet és zene*, 38–39. Wagner „latin népek” (*romanischen Völker*) alatt elsősorban a franciákra gondol – a rímnek és a „keresztény dallamnak” ezt a sorvégek felé való irányultságát pedig az „istenfélelem és halálvágy” érzéséből vezeti le.

42. Wagner, *Oper und Drama*, 229, *ld. még Költészet és zene*, 45–46.

43. Wagner, *Oper und Drama*, 233, *ld. még Költészet és zene*, 51. „Wir haben [...] aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll.”

44. Wagner, *Oper und Drama*, 233–234, *ld. még Költészet és zene*, 51–52. „Unsere Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verständigen, die – wie sie von der Natur überhaupt fernab liegen – von der Bedeutung unserer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat sich der mannigfaltigsten, verwickeltesten Windungen und Wendungen zu bedienen, um die, mit Bezug auf unsere gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen abgeänderten, umgestimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unserem Gefühle entfremdeten Bedeutungen ursprünglichen oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umschreiben, und ihr conventionelles Verständnis zu ermöglichen.” (kiemelés tőlem N. D.)

45. Wagner, *Oper und Drama*, 235–236, *ld. még Költészet és zene*, 54–56.

46. Wagner, *Oper und Drama*, 243, *ld. még Költészet és zene*, 65. „Die Accente der so bestimmten Phrase können nur nicht anders als auf Sprachbestandtheile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am Entschiedensten sich ausdrückt; sie werden daher stets auf diejenigen bedeutsamen Sprachwurzelsylben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde.”

47. Wagner, *Oper und Drama*, 244, *ld. még Költészet és zene*, 67. „das Gefühl, das er dem Mitgefühle kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, dessen er sich bedienen muß: sein Verstand aber zeigt ihm die Nothwendigkeit dieses Ausdruckes.”

48. Wagner, *Oper und Drama*, 245, *ld. még Költészet és zene*, 67–68. „so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes, die aus der Nothwendigkeit des ursprünglichen Empfindungszwanges des Menschen erfunden oder gefunden ward.”

49. Ld. Wagner, *Oper und Drama*, 247, ld. még *Költészet és zene*, 72. Természetesen Wagner azt sem állja meg, hogy egy későbbi ponton meg ne jegyezze, a zenei dráma fejlődésében tevékenyen részt vevő nemzetek közül (olasz, francia, német) csak a németeknek van olyan nyelve, mely még közvetlenül és felismerhetően összefügg a gyökereivel. *Oper und Drama*, 331, ld. még *Költészet és zene*, 189.

50. Ld. Wagner, *Oper und Drama*, 248, ld. még *Költészet és zene*, 73.

51. Voigt Vilmos, *Törím = Világirodalmi Lexikon 15.*, szerk. Király István – Szerdahelyi István, Akadémiai, Budapest 1993, 674.

52. Ewald Erb, *Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erster Halbband – von den Anfängen bis 1160*, hrsg. Klaus von Gysi – Kurt Böttcher – Günther Albrecht – Paul Günter Krohn, Volk und Wissen Volkseigener Vlg, Berlin, 1963, 58.

53. *Uo.*, 59. A példában szereplő idézet az *Atilla-énekből (Altes Attilied)* származik.

54. <http://www.rwagner.net/libretti/walkure/e-walk-a1s3.html> (utolsó letöltés: 2016. 02. 18.)

55. *Uo.*, 59–60. „Die Reimung verlieh den Zauberformeln und der Kultsprache eine geheimnisvoll konzentrierte Kraft und steigerte so die Wirkung des Rituals und der Feierlichkeit”

56. Stanley R. Hauer, *Wagner and the „Völospá”*, 19th Century Music Vol. 15, No. 1 (Summer 1991)

54. Ld. még J. P. E Harper-Scott, *Medieval Romance and Wagner's Musical Narrative in the Ring*, 19th Century Music Vol. 32, No. 3 (Spring 2009), 213.

57. *Stabreim* = Martin Gregor-Dellin – Michael von Soden, *Richard Wagner. Leben – Werk – Wirkung*, Hermes Handlexikon, ECON Taschenbuch Verlag, Düsseldorf, 1983, 217.

58. *Uo.*, 218. Ld. Wagner, *Oper und Drama*, 268, ld. még *Költészet és zene*, 87–88.

59. Például *A Rajna kincse* elején gyakorlatilag a szemünk előtt/a fülünk hallatára alakul át a gyűrű-motívum a *Walhalla*-motívumává, vagyis a két objektum valamilyen módon hasonló funkciót tölt be a drámában (aminek egyik lehetséges interpretációja, hogy Alberich és Wotan ugyanazt a hübriszt követik el, erőszakot tesznek a természetben a hatalom megszerzése érdekében, az arany elrablása és a gyűrű megkovácsolása, illetve a vár felépítése által). Természetesen egy ilyen szerteágazó műalkotás esetében minden konkrét interpretáció vitatható, abban viszont valamennyi *Ring*-értelmezés megegyezik, hogy valamiféle szemantikai értéket tulajdonítanak a motívumok közötti szisztematikus hasonlóságoknak és különbségeknek.

60. Kroó, 29.

