

508652

Maár Judit

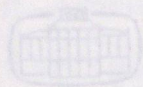
A DRÁMAI ÉS
AZ ELBESZÉLŐ
SZÖVEG
SZEMANTIKAI
VIZSGÁLATA

53.

Akadémiai Kiadó • Budapest

Maár Judit

A DRÁMAI ÉS AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SZEMANTIKAI VIZSGÁLATA



NTAK



Akadémiai Kiadó, Budapest

5831
Modern Filológiai Füzetek 53.

Szerkesztőbizottság

DOBOSSY LÁSZLÓ, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, †SÜPEK OTTÓ,
SZILI JÓZSEF

Szerkeszti

SARBU ALADÁR

Maár Judit

A DRÁMAI ÉS AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SZEMANTIKAI VIZSGÁLATA

szövegek összehasonlító vizsgálatahoz	9
1. Műfajelméleti tradíciók	9
A történet fogalma	12
Az idő fogalma	20
A közlés módja fogalma	25
2. Az elbeszélő szöveg szemantikai makrostrukturái	30
A narráció síkja mint szemantikai réteg	30
A történet síkja mint szemantikai réteg	32
A történeten kívüli narratív közlés síkja	33
3. A drámai szöveg szemantikai makrostrukturái	34
A történet síkja – a dialógusok síkja	35
4. A történetet meghatározó szemantikai rétegek	37
5. A történet esemény-sorozatának alkotóelemei	38
A szituáció fogalma	38
A reláció fogalma – a dialógusok	39
Esemény, tényállás	40



MTAK



0 00050 32300 5

Akadémiai Kiadó, Budapest

508652

ISBN 963 05 6862 4

Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest

Első kiadás: 1995

© Maár Judit, 1995

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Könyvteltár 3894/19 95. sz.

TARTALOM

Előszó	7
I. Bevezetés a drámai és az elbeszélő szövegek összehasonlító vizsgálatához	9
1. Műfajelméleti tradíciók	9
A történet fogalma	12
Az idő fogalma	20
A közlésmód fogalma	25
2. Az elbeszélő szöveg szemantikai makrostruktúrái	30
A narráció síkja mint szemantikai réteg	30
A történet síkja mint szemantikai réteg	32
A történeten kívüli narrátori közlések síkja	33
3. A drámai szöveg szemantikai makrostruktúrái	34
A történet síkja = a dialógusok síkja	35
4. A történetet meghatározó szemantikai rétegek	37
5. A történet eseménysorának alkotóelemei; definíciók	38
A szituáció fogalma	38
A reláció fogalma – relációtípusok	39
Esemény, tényállás	40
II. A drámai szöveg szemantikai struktúrájának sajátosságai	44
1. A drámai történet eseménysora	44
A szituáció tartalma	68

Az individuum attitűdje, viszonyulása a szituációhoz.....	70
A fordulat fogalma	79
2. A történet ideje és a történet közlésének ideje	83
3. A dialógus mint a drámai közlésmód speciális formája	89
 III. Az elbeszélő szöveg szemantikai struktúrájának sajátosságai.....	98
1. A narráció mint az elbeszélő szöveg speciális közlésmódja	98
2. Az elbeszélő történet ideje	122
3. Az elbeszélő szövegbeli történet eseménysora	132
Összegzés.....	148
Bibliográfia.....	152

ELŐSZÓ

Tanulmánykötetemben műfajelméleti kérdésekkel foglalkozom, a drámai és az elbeszélő szövegek szemantikai szempontból történő összehasonlítását tűztem ki célul.

Témaválasztásom indoklásaképpen előljáróban néhány gondolatot említenék. Látszólag ellene szól e választásnak az, hogy a műfajelmélet az irodalomtudományoknak olyan ága, amely évezredes tradíciókkal bír. Van-e még létjogosultsága újabb kutatásoknak ezen a területen; illetve, ha nem lehetséges radikálisan megújítani a műfajelméleti hagyományokat, milyen módon érdemes mégis ebben a kérdéskörben gondolkodni?

A tapasztalat azt mutatja, hogy a műfajelmélet klasszikusainak – pl. Arisztotelésznek, Hegelnek – a tételei ma is érvényesek, kiindulási alapot jelentenek újabb kutatások számára. Arra viszont mindig van lehetőség, ezt igazolja a műfajelmélet története is, hogy az irodalmi műfajokat érintő kérdéseket különböző szempontból vizsgáljuk. Vannak korszakok, amikor egy fenomenológiai-deszkriptív, máskor egy normatív, megint máskor egy biológiai-esszencialista tendencia az uralkodó elméleti alap, s ezzel még korántsem soroltam föl valamennyi lehetőséget. A mindig változó, bár önnön korábbi formáihoz gyakran visszatérő szemléleti bázis lehetővé teszi, hogy látszólag azonos kérdéseket újrafogalmazzunk, s egyúttal bővítsük a már meglévő ismeretek körét. Csak egyetlen példát említve: Jean-Marie Schaeffer francia kutató, részben ragaszkodva a hagyományokhoz, felhasználja Arisztotelész *Poétikáját* a *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* című,

újabbán megjelent tanulmánykötetében. Ugyanakkor sikeresen tereli olyan pragmatikai szempontok irányába vizsgálódásait, amelyekkel jelentős mértékben képes megújítani a korábbi álláspontokat.

Jelen munkában a drámai és az elbeszélő szövegek összehasonlítását a két szövegtípus szemantikai struktúráinak összevetésével végzem el. Azt vizsgálom, milyen alapvető hasonlóságok és eltérések fedhetők fel a két szövegtípus jelentésstruktúráiban. E célkitűzésnek megfelelően kötetem három fejezetből áll. Az első fejezetben általánosabb kérdések áttekintésére vállalkozom, néhány műfajelméleti tradíciót elevenítek fel, melyek a drámai és az elbeszélő szövegek összehasonlító vizsgálatának lehetőségére mutatnak rá. Ugyanitt tekintem át, az általánosság szintjén, a két szövegtípus szemantikai makrostruktúráit, és itt kerül sor azoknak az alapfogalmaknak a meghatározására, melyeket elemzéseimben használok. A második fejezet részletesen foglalkozik a drámai szöveg ismérveivel, a harmadik pedig a narratív szövegeket vizsgálja közelebbről.

Munkám szándékosan az irodalomtudomány deskriptív – elsősorban strukturalista-szemiotikai fogantatású – módszereit kívánja folytatni és alkalmazni. Bár manapság kevésbé közkedvelt ez az irányzat, meggyőződésem, hogy bizonyos területeken eredményesen felhasználható. Bármilyen módszerre vagy elméletre igaz ugyanis, hogy akkor válik önmaga ellenségévé, ha kizárólagosnak tekinti önmagát. Az irodalmat a maga komplexitásában akkor tudjuk sikeresen értelmezni, ha többféle módszerrel közelítjük meg, s ezek között továbbra is helye van azoknak a tendenciáknak, amelyek elsősorban az irodalmi szöveg immanens sajátosságainak leírására törekednek.

I. BEVEZETÉS A DRÁMAI ÉS AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEGEK ÖSSZEHAISONLÍTÓ VIZSGÁLATÁHOZ

1. MŰFAJELMÉLETI TRADÍCIÓK

Bármilyen kontrasztív vizsgálatnál alapvető kérdés, hogy mi a vizsgált jelenségekben a közös vagy hasonló tulajdonság, amely alapján egyáltalán lehetségessé válik az összehasonlítás; és melyek azok az eltérések, amelyek elkülönítik egymástól és egyben azonosítják az egyes jelenségeket. Mi a drámai és az elbeszélő szövegben a hasonlóság és az eltérés, amely indokolja összevetésüket? Gérard Genette az *Introduction à l'architexte* című munkájában megjegyzi, hogy a műfajok elhatárolásának alapja, kritériuma az antik szerzőknél (vö. Platón, Arisztotelész) részint a mű tematikus jegyei, részint pedig az ábrázolásmód sajátossága: „Platónnál is, Arisztotelésznél is, az alapvető felosztás pontosan meghatározott elv szerint: a szövegek közlésmódja alapján történik. Az alapvető műfajok a közlésmódok szerint különültek el egymástól, minthogy különféle közlési attitűdökből származnak. ... Ez az inkluzív kapcsolat azonban egyáltalán nem azt jelentette, hogy a genetikus és modális kritériumok ne lettek volna szintén fontosak ... minden műfajt alapvetően jellemzett valamely tartalmi sajátosság, amely teljesen független volt a műfajra jellemző közlésmódtól.”¹

Az összehasonlítás s egyben az elkülönítés alapja tehát az, hogy mit és hogyan ábrázol az adott drámai és elbeszélő szöveg. E két szempont megkülönböztetését Arisztotelész megfogalmazásában így olvashatjuk: „Világos, hogy az említett utánzások

¹ G. Genette: *Introduction à l'architexte*. 66.

mindegyikében megvannak ezek a különbségek, az eltérések abból fakadnak, hogy mást-mást ábrázolnak. ... A harmadik különbség abból fakad, hogy egy-egy költő miképpen ábrázol valamilyen tárgyat. Előfordul, hogy ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazt utánozzák, de az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat, a másik csak maga szólal meg ... a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek.”² Arisztotelész elméletében, a fentiekből következően, az ábrázolt tárgy és az ábrázolásmód különbözőségeinek révén a következő műfajokat különböztethetjük meg: tragédia, komédia, eposz és paródia, aszerint, hogy „magasabb rendű” vagy „alacsonyabb rendű” tárgyat az elbeszélés vagy a drámai dialógus eszközével ábrázol a költő.

Az ábrázolt tárgy és az ábrázolásmód közti különbségtétel Platón elméletében is megtalálható (vö. az Állam, III. könyv). Az ábrázolásmódot illetően három változatot különít el: a mimézist mint tiszta imitációt, amely a drámai mű jellegzetes ábrázolásmódja; a diegézist mint tiszta narratív (dialógus nélküli) formát; és a kettő együttes, kevert előfordulását, amely az eposz sajátos ábrázolásmódja. A műfajok elkülönítéséhez szolgáló fenti két szempont kapcsán későbbi gondolkodóknál eltéréseket tapasztalunk aszerint, hogy ki melyiket ítéli fontosabbnak. A. W. Schlegel például dráma és elbeszélés kapcsán az ábrázolt tárgy azonosságát s az ábrázolásmód különbözőségét emeli ki, ezzel ez utóbbi fontosságát hangsúlyozván: „A dráma költője, az epikushoz hasonlóan szintén külső eseményeket állít ugyan elénk, de valóságosként és jelen idejűként.”³

Hegelnél dráma és eposz megkülönböztetésének alapja elsődlegesen az ábrázolt tárgy különbözősége: „... a dráma lényegi meghatározója a belső akarat, az, amit ez az akarat követel, ez az

² Arisztotelész: Poétika. 7–8.

³ F. és A. W. Schlegel: Válogatott esztétikai írások. 618.

örök alapja minden cselekvésnek. A tetteket a drámában láthatóan teljességgel a jellem és célja szabják meg ... Ezért, bár a drámában hatnak a külső körülmények is, mégis csupán azáltal jutnak érvényre, amivé a kedély és az akarat teszi őket ... Az eposzban viszont a körülmények és a külső véletlenek ugyanúgy érvényesülnek, mint a szubjektív akarat, s amit az ember véghez visz, az külső történetként megy végbe előttünk, olyannyira, hogy az emberi tetteket itt a körülmények határozzák meg és hozzák létre.”⁴

J. Petersen felfogásában az összehasonlítás mindkét szempontja egyaránt fontos: „Az eposz valamely cselekmény monologizált formában való elbeszélése, a dráma egy cselekmény dialogizált formában való megjelenítése, a líra pedig egy szituáció monologizált formában való megjelenítése. A köztük lévő relációkat egy háromszög segítségével lehet ábrázolni, melynek csúcsait egy-egy alapvető műfaj foglalja el a maga sajátos jellemzőivel, az oldalak pedig az egyes műfajokban meglévő közös vonásokat mutatják meg: líra és dráma között a reprezentáció, azaz a gondolatok vagy érzelmek direkt kifejezése vagy a költő, vagy a személyek által; líra és eposz között a monológ; eposz és dráma között a cselekmény.”⁵ G. Genette némiképp tartózkodással fogadja Petersen felosztását, mivel megkülönböztető jegyként a tematikus ismérvet is említi, holott Genette szerint a műfajok elkülönítésének alapját elsősorban az ábrázolásmód különbségeiben kell keresnünk. Ezért is írja Genette, igaz, a lírára való utalás nélkül, hogy tartalmi-tematikus jegy nem lehet az elhatárolás ismérve az egyes műfajok esetében: „Valójában nincsen narratív tartalom, cselekmény- vagy eseményláncolatok vannak, amelyek alkalmassak arra, hogy bármilyen módon kerüljenek ábrázolásra ... és

⁴ Hegel: Esztétika. 365.

⁵ Idézi: G. Genette: i. m. 56–57.

csak azért minősítjük őket »narratívának«, mert narratív ábrázolásban találkozunk velük.”⁶

Az eddigi gondolatokból az tűnik ki, hogy a műfajok elhatárolásának két alapvető szempontja lehetséges: mit és hogyan ábrázol az adott szövegtípus, továbbá, hogy a két szempont fontosságát illetően a vélemények megoszlanak.

A következőkben azt tekintjük át, hogyan határozza meg a műfajelmélet konkrétan az egyes műfajok által ábrázolt tárgy és az ábrázolásmód sajátosságait.

A történet fogalma

Részben már a fent idézett megállapításokból is kitűnik, hogy a drámában és az elbeszélésben közös vonás az, hogy mindkettő történetet ábrázol, egyben ez a sajátosság határolja el mindkettőt legélesebben a lírától.

Az ábrázolt történet fogalmának egy általánosabb, elméleti meghatározása a 20. századi narratológiai elméletekben úgy történik, hogy – figyelembe véve a klasszikus hagyományokon alapuló megkülönböztetést az ábrázolt tárgy és az ábrázolásmód között – megkülönböztetik az elbeszélt történetet az elbeszélés módjától; az orosz formalisták (Sklovszkij, Tomasevszkij) „fable–sujet” differenciálása az elbeszélt események és azok szövegbeli közlése közti különbségtételt mutatja, később Todorovnál ugyanezzel a fogalompárral találkozunk. Benveniste a „histoire–discours”, Bremond a „récit raconté–récit racontant” elnevezéseket használja, ugyanazon jelenség leírására. Genette egy harmadik fogalommal bővíti a történet és a történetelbeszélés mint két különböző aspektus együttesét: „... ma általánosan elfogadott, hogy megkülönböztetjük a *történetet* (az elbeszélt esemé-

⁶ G. Genette: Nouveau discours du récit. 12.

nyek együttesét), az *elbeszélést* (azt a szóbeli vagy írott szöveget, amely elbeszéli azt) és a *narrációt* (azt a valóságos vagy fiktív aktust, amely létrehozza a szöveget, tehát magát az elbeszélői tevékenységet) ... az igazi összefüggés [a fenti elemek között] vala-

hogyan így valósulna meg: narráció $\begin{matrix} \searrow & \text{történet} \\ \nearrow & \text{elbeszélés} \end{matrix}$; az elbeszélői

tevékenység *egyszerre* hozza létre az egymástól egyébként teljességgel elválaszthatatlan történetet és elbeszélést.”⁷ Bár a fenti terminusok az elbeszélő szöveg meghatározásának egyes, lényegileg hasonló változatait mutatják, a történet és annak közlés- vagy ábrázolásmódja nem csupán a narratív szövegek, hanem a drámai szövegek vizsgálatában is a szöveg két alapvető aspektusát jelenti.

A történetre magára vonatkozóan is számos megállapítást tehetünk és tettek is már korábban a műfajelméleti problémákkal foglalkozó gondolkodók. Közismert, hogy már Arisztotelész a dráma, pontosabban a tragédia legfőbb alkotóelemének a történetet tartotta. Megfogalmazásában: „Legfontosabb ... a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. ... A cselekedetek utánzása a történet, történetnek itt a cselekmények összekapcsolódását nevezem, jellemnek azt, aminek alapján meghatározzuk a cselekvők jellegét. ... A cselekedetek – vagyis a történet – a tragédia célja, a cél pedig minden közt a legfontosabb. Cselekmény nélkül nem is léteznék tragédia, de jellemek nélkül még lehetne.”⁸ Arisztotelész a történet funkcióját elsősorban a tragédia kapcsán hangsúlyozza. Schiller megállapítja, hogy mind a dráma, mind az epika cselekményt (történetet) ábrázol, csak más-más eszközökkel: „mind az epikus, mind a drámaíró bizonyos cselekményt ábrázol, csakhogy

⁷ I. m. 10–11.

⁸ Arisztotelész: i. m. 16.

az utóbbinak az maga célja, míg az előbbinek csak eszköze valamely abszolút esztétikai cél szolgálatában. Ebből az alapelvből teljesen megmagyarázható, hogy miért kell a tragikai költőnek gyorsabban és egyenesebben előrehaladnia, s miért találja meg jobban számítását az epikus, ha habozva halad.”⁹

A drámabeli és az epikai történet kapcsán Hegel fogalmi megkülönböztetéssel él, a dráma szerinte cselekményt ábrázol, az epika viszont eseményt, ez utóbbi a cselekmény epikai formában történő elbeszélése: „... különbséget teszünk a pusztá *történés* és az olyan meghatározott cselekmény között, amely epikailag elbeszélve *esemény*formát ölt. Pusztá történésnek nevezhetjük minden emberi ténykedés külső alakját és valóságát, amely nem feltétlenül rejtí magában egy különös cél megvalósítását.”¹⁰ A. W. Schlegel idekapcsolódó gondolataiban nagyon fontosnak látom a változás fogalmának használatát, amely szerinte a drámái történet alapvető mozzanata. „Ha a személyek egymással ellentétes gondolatoknak és érzéseknek adnak hangot, ámde anélkül, hogy ez változást okozna beszélgetőpartnerük meggyőződésében, ha végül mindketten ugyanabban a lelkiállapotban maradnak, mint a beszélgetés kezdetén, akkor a párbeszéd tartalmilag figyelemre méltó lehet ugyan, de nem kelti fel az érdeklődést, mint a dráma.”¹¹ A történet állandó összetevői az akció, s az azt végrehajtó személyek, e két összetevő fontosságának hangsúlyozása azonban eltérő a különböző elméletekben. Mint látjuk, Arisztotelésznél vagy Hegelnél döntő a cselekmény, Henry James például viszont az elbeszélő szövegben a jellemek dominanciáját emeli ki. Ahogyan Todorov magyarázza: „Két általános gondolat szűrhető le [James állításából]. Az első az elbeszélés alkotórészeinek: személyeknek és cselekménynek szoros összetartozására vonat-

⁹ Schiller 1797. április 25-i levele. In: Goethe és Schiller levelezése. 155.

¹⁰ Hegel: i. m. 374. Kiemelés tőlem. M. J.

¹¹ F. és A. W. Schlegel: i. m. 603.

kozik. Nincs személy cselekményen kívül, sem személytől független cselekmény. De meglepő módon föltűnik egy második gondolat is...: bár a kettő egymástól elválaszthatatlan, az egyik mégis fontosabb, mint a másik: a személy. ... Minden elbeszélés karakterek leírása.”¹² Ismét egy pillantást vetve a 20. századi narratológiai elméletekre, a cselekmény és az azt végrehajtó személy kapcsolatát, valamint ezen alapvető fontosságú narratív elemek meghatározását illetően, elsőként a már klasszikussá vált proppi felfogást említhetjük, amely szerint az elbeszélte történetben legfontosabb a funkció, amelyet adott esemény (cselekmény) a történetben betölt. Propp felfogásában a funkció független a személytől, ez utóbbinak Propp nem is tulajdonít különösebb jelentőséget. Bremond viszont például az ún. „szerepek” fontosságát hangsúlyozza, ezeket tartja elsődlegesnek az eseményekhez viszonyítva: „... az elbeszélés struktúráját nem cselekvésszekvencia, hanem a szerepek elrendeződése határozza meg”.¹³ Greimas a narratív szövegekben immanens szintnek nevezi azt a mélystruktúrát, amely az egész elbeszélő szöveg felépítését döntően meghatározza. Ezt a szintet vizsgálva, a történet szerkezetét illetően olyan, ún. „konstitucionális modellt” állít fel, amely absztrakt logikai természetű, s amely minden történet alapvető modelljéül szolgálhat, amennyiben alapvető logikai relációk segítségével határoz meg változástípusokat. A személy vonatkozásában Greimas szintén elvonatkoztat a konkrét, antropomorf személyiségfogalomtól, s ehelyett aktánsokról, illetve aktánsmodellről beszél, az aktánsmodell elemeit aszerint határozva meg, hogy a történetben az egyes aktánsok milyen funkciókat töltenek be.

Eddig a történet kapcsán a történetet alkotó eseménysor és az azt végrehajtó személyek néhány meghatározását tekintettük át, s azt mondhatjuk, hogy a fenti megállapítások java részét (bár egyesek a

¹² Tz. Todorov: *Poétique de la prose*. 33.

¹³ Cl. Bremond: *Logique du récit*. 133.

dráma kapcsán, mások az elbeszélő szöveg kapcsán fogalmazódtak meg) mindkét történetet ábrázoló szövegtípusra érvényesnek tekinthetjük, hiszen mint hangsúlyoztuk, mindkettő eseménysorokat és személyeket is ábrázol.

Milyen ismertetőjegyei vannak a történetnek, mennyiben tér el a drámában ábrázolt történet az elbeszélő szövegétől? Ezzel a kérdéssel kapcsolatban is számos igen fontos megállapítást találunk a már idézett klasszikus szerzőknél. Ezt a problémát felvetni már csak azért is lényeges, mivel több, már szintén említett kortárs szerző felfogásában (pl. Genette, Ricoeur) a két szövegtípus különbsége elsősorban az ábrázolásmód eltéréseiben rejlik, nem pedig az ábrázolt tárgy eltéréseiben, jelen tanulmány pedig a későbbiekben pontosan azt szeretné alátámasztani, hogy a drámai és az elbeszélő szöveg különbségét nem csupán az ábrázolásmódban, hanem az ábrázolt tárgy vonatkozásában is kereshetjük.

Arisztotelészt idézzük újra: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása ... a szereplők cselekedeteivel. ... Megállapíthatjuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzata, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme.”¹⁴ A teljesség kritériuma: a kezdet, a közép és a vég megléte. Arisztotelész megállapításai elsősorban a történet struktúrájára vonatkoznak, de fontos a meghatározott és nem meghatározott terjedelem szembeállítása is a tragédia, illetve az epika vonatkozásában. Mit jelent a korlátozott terjedelem? „A tragédia keretében ugyanis nem fér el több egyszerre történő cselekmény utánzása, csak az az egy, amelyet a színpadon a színészek előadnak, az eposzban viszont – mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre véghezvinni.”¹⁵ A cselekmény szerkezetével kapcsolatban írja még Arisztotelész:

¹⁴ Arisztotelész: i. m. 16. és 19.

¹⁵ I. m. 57.

„Ennek azonban [a felismerésnek és a fordulatnak] magából a cselekmény szerkezetéből kell létrejönnie úgy, hogy az előzményekből a szükségszerűségnek vagy valószínűségnek megfelelően következzen be. Nagy különbség ugyanis, hogy valamilyen esemény valaminek a következtében vagy egyszerűen valami után történik.”¹⁶ Az idézett gondolatok a tragédia cselekményének logikai strukturáltságára mutatnak rá. Kiemelkedően fontosnak tartom az utolsó megállapítást, és saját elemzéseimben szintén szeretném megvizsgálni az egyes szövegtípusokban a történet logikai megszerkesztettségét, erre ad mintegy „felhatalmazást” már Arisztotelész is.

Szintén a drámai cselekmény, történet logikai megszerkesztettségére világít rá Hegel, hangsúlyozván, hogy a drámában a cselekmény egyes részei között szorosabb összefüggés van, mint az epikában, ahol is sokkal nagyobb az egyes részek önállósága: „A drámai történet, szemben az eposszal, szigorúbb belső összefogottságot igényel. Jellemük [a drámai személyeké], céljuk ellentéte olyan szorosan egymáshoz láncolják őket, hogy éppen ez az egyéni vonatkozás lesz drámai létezésük alapjává. Ebből az egész mű szigorúbb zárttságának szükségszerűsége is következik.”¹⁷ Hasonló gondolatot találunk A. W. Schlegelnél is: „Azáltal, hogy mindent leválaszt, ami nem a dolog lényegéhez tartozik, mindent, ami a valóságban a lényeges cselekvések előrehaladásának útjában álló napi szükséglet és kicsinyes tevés-vevés – a költő művésze sok olyan dolgot össze tud sűríteni, ami figyelmet és vára-kozást kelt. Ily módon a költő az élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát.”¹⁸

¹⁶ I. m. 25.

¹⁷ Hegel: i. m. 391.

¹⁸ F. és A. W. Schlegel: i. m. 604.

A drámai cselekmény logikailag szigorúan megszerkesztett cselekmény, erre kivétel nélkül minden idézett klasszikus szerző rámutat (legfeljebb szóhasználati eltéréssel, egyesek megállapításait a tragédia, mások általában a dráma kapcsán teszik). Szinte valamennyiükönél közös az a gondolat is, hogy miben látják a logikailag strukturált cselekménynek a motivációját: Arisztotelész is, Hegel is, Lessing is beszél a drámai cselekmény célirányosságáról, nevezetesen: a drámabeli személyek cselekvéseinek meghatározott végcélja van, ami egyfelől a cselekmény szigorúbb strukturáltságához, másfelől a kollízió, az összeütközés tényének kialakulásához vezet. Ezzel szemben az epikában a történet, a cselekmény szerkezete más, lazább, nagyobb szerep jut a részek önállóságának, nem érhető tetten az a fajta célirányosság, mint a drámai cselekményben. „... az epikai költemény egyik fő jellemvonása részeinek önállósága”¹⁹ – írja Schiller Goethe-nek szóló levelében. S Goethe válasza: „Az epikusnak meg sem engedném az expozíciót, legalábbis olyan értelemben nem, mint a drámaírónak. Mivel nem terel bennünket annyira a végkifejlődés felé, mint emez, a kezdet és a vég rangjában és jelentőségében sokkal inkább megközelíti egymást, az expozíciónak pedig nem azért kell érdeklődést keltenie, mert valamire vezet, hanem mert önmagában is valami. Úgy vélem, a drámai költővel e tekintetben elnézőnek kell lennünk. ... Ő az okság, az epikus pedig az önállóság kategóriája alá rendelt: amíg ott megállhat valami más, valaminek az okaként, emitt mindennek önmagáért kell érvényre jutnia.”²⁰

Hegel véleménye az epikai történetről: „Totális és mégis teljesen egyénien összefogott világ ez, nyugodtan kell előrehaladnia a maga költői megformálása során, nem kell – miként ez a gyakorlati életben és a drámában történik – célok és eredmények felé

¹⁹ Schiller 1797. április 21-i levele. In: Goethe és Schiller levelezése, 151.

²⁰ Goethe 1797. április 26-i levele. I. m. 157–158.

törnie, elmélyedhetünk tehát az eseménysor képeiben, élvezhetjük részletességüket. ... Az epikai költemény terjengős, a részek viszonylagosan önállóak, a szövedék egésze laza...’’²¹

A klasszikus szerzőktől vett idézetek azt szeretnék volna ilusztrálni, hogy valamennyien hangsúlyozták azt a különbséget, amely a drámai és az elbeszélő szöveg között a történet szerkezete és e megszerkesztettség motiváltsága vonatkozásában fennáll. A kauzalitás mint motiváló tényező, logikai rendezőelv eszerint elsősorban a dráma cselekményét jellemzi, kétségtelen viszont, hogy az elbeszélő szöveg történetstruktúráját motiváló tényezőkről már kevesebbet mondanak. A mai kutatók viszont az elbeszélő szövegek története, cselekménye kapcsán is a logikai rendezőelv szerepét hangsúlyozzák. Lényegében ezt láthattuk Greimas említett narratív modelljében, hasonlót fogalmaz meg Todorov is: „Az elbeszélés előrehaladásának olyan felfogásából kellene kiindulni..., amikor az [elbeszélés] az oksági összefüggés törvényének engedelmeskedik. Ebben az esetben az elbeszélés minden pillanatát egy egyszerű mondattal ábrázolhatnánk, amely következményes vagy következésszerű kapcsolatban áll a megelőző, illetve utána következő mondatokkal.’’²² Erre a kérdésföltevésre is, miként az előzőekre, a további fejezetekben szeretnék válaszolni.

A történetre vonatkozó megállapítások áttekintésének befejezésként még egy jellemző eltérést említenék drámai és elbeszélő szöveg között, ez pedig a történet egyszerűségének, illetve bonyolultságának kérdése. Ez a kérdés szorosan kapcsolódik a történet logikai konstrukciójának problémájához: az a történettípus, amely logikailag a szükségszerűség, ok-okozatiság meghatározó elvére épül, nem tűri az epizódokkal való zsúfoltságot, ebben az értelemben egyszerű. Ilyennek kell lennie a tragédiabeli történet-

²¹ Hegel: i. m. 353.

²² Tz. Todorov: i. m. 34.

nek is, mondja Arisztotelész: „Az egyszerű történetek és cselekmények közt legrosszabbak azok, amelyek epizódokkal vannak zsúfolva. Epizódokkal zsúfoltnak nevezem azt a történetet, amelyben az egymás utáni epizódok nem a valószínűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be.”²³ Az epikus szöveg sajátja viszont pontosan a bonyolultság, amely részint az epizódok sokaságából, részint a többszálú cselekményből fakad. Ezért is óv Arisztotelész attól, hogy az egyes szövegtípusokra jellemző történettípusokat az író összekeverje: „Arról sem szabad elfeledkezni, hogy epikus alkotást nem szabad tragédiának feldolgozni, epikusnak itt a többszörös cselekményt nevezem.”²⁴

Az idő fogalma

Az időnek a drámai és az elbeszélő szövegben betöltött szerepét illetően érdemes idézni Tomasevszkij rendkívül fontos gondolatát, amely igen frappánsan világítja meg azt az aspektust, amelyből megközelíthetjük az idő problémáját a kérdéses szövegtípusokban: „... hangsúlyozni kell, hogy a fabula [történet] nemcsak az idő, hanem a kauzalitás jelzését is megkívánja. ... Minél gyöngébb az ok-okozati összefüggés, annál nagyobb fontosságot kap az időbeli összefüggés.”²⁵ Tomasevszkij gondolata azt mutatja meg, hogy az elbeszélő történet szerkezetét két alapvető motiváló tényező határozza meg, az egyik a logikai összefüggés, melyről az előzőekben már szó esett, a másik pedig az idő. Ez természetes, hiszen a történet, amelyről korábban azt állapítottuk meg, hogy olyan cselekmény, eseménysor, amelyet adott

²³ Arisztotelész: i. m. 24.

²⁴ I. m. 42.

²⁵ M. Sternberg: What is Exposition? In: Halperin: The Theory of the Novel.
39. Sternberg idézi Tomasevszkijt.

személyek hajtanak végre vagy azokkal történik, időben és térben meghatározott. E két tényező közül kétségtelenül az idő az, amelynek sokkal nagyobb érdeklődést szenteltek és szentelnek ma is a kutatók, nyilván, mert ez a meghatározóbb. Szegedy-Maszák Mihály írja idő-tér kérdése kapcsán: „Bizonyos fenntartásokkal azt állíthatjuk, hogy az irodalmi elbeszélés időben lejátszódó művészi forma, az ilyen szövegen belüli és kívüli idő között szorosabb az összefüggés, mint a szövegen belüli és kívüli tér között. Beszélhetünk ugyan az íráskép, az olvasás, a történet és az elbeszélés teréről, de mindegyikük az idő függvénye.”²⁶ Az elbeszélés és idő problémája kapcsán szeretnék utalni P. Ricoeur kiemelkedő munkásságára, aki általánosabb szinten közelíti meg a kérdést, filozófiai és irodalomelméleti szempontból egyaránt.

Irodalmi műveket vizsgálva az idő kérdését három szempontból célszerű fölvetni: különbséget téve az ábrázolt vagy elbeszélt idő, az ábrázoló vagy elbeszélő idő és a mű befogadásához szükséges idő között. A második szempont már az ábrázolásmód kérdéséhez kapcsolódik, amellyel önálló gondolatként szeretnék foglalkozni, mivel az eddigiekben, a történet fogalmának tárgyalásától kezdve csupán az egyes szövegtípusokban ábrázolt tárgy kérdését érintettem. Így, még mindig ehhez a témakörhöz kapcsolódva, tekintsük most át az ábrázolt idő néhány sajátosságát. Szinte műfajelméleti tradícióvá vált, hogy a három fő műnemhez a három alapvető idősíkot kapcsoljuk: lírához a jelent, drámához a jövőt, epikához a múltat.²⁷ Hogy ez mennyire helytálló, erősen vitathatjuk, de kétségtelenül fölhívja a figyelmet

²⁶ Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő szöveg rétegei. *Studia Poetica*, 1980. 343.

²⁷ G. Genette az *Introduction à l'architexte* c. munkájában felmérést készít ezzel kapcsolatban; a fenti állítást táblázatban rögzítve elemzi, olyan neves kutatókat említve, mint Schelling, Hegel, Staiger, Jakobson, Humboldt stb.

arra, hogy az ábrázolt idő problémája milyen fontos műfajelméleti szempontból is. Bevezetőképpen két nagyon szemléletes állásfoglalást idézek. Ricoeur szerint „... az időbeliség nem fejezhető ki közvetlenül fenomenológiai szövegben, hanem az indirekt narratív szöveg közvetítését igényli ... az elbeszélést az idő megőrzőjének tekintjük, amennyiben elgondolt idő nem létezik, csak elbeszélte.”²⁸ Arisztotelész állásfoglalása indirekt a fentihez képest: *Poétikájában* egyetlen részletesen kifejtett gondolatot sem találunk az időre vonatkozóan. A tragédia kapcsán alig néhányszor említi az idő fogalmát, az elbeszélő szöveggel kapcsolatosan is csak két esetben, de akkor is inkább csak utalás-szerűen: az elbeszélőnek nem kell egy egész korszakot ábrázolnia, mint a történetíró teszi, s a cselekmény elemei között nem annyira az időbeli folytonosság, mint inkább a közös cél teremti meg az összefüggést, az egységet. Az idő kérdésével Arisztotelész a *Fizikában* foglalkozik behatóan, s bizonyos megjegyzések, melyeket ott tett, feltétlenül lényegesek az irodalmi művekre való vonatkoztathatóság szempontjából is. Ezek szerint Arisztotelész az idő és mozgás fogalmait egymástól elválaszthatatlannak tartja: „Teljes egységben érzékeljük a mozgást és az időt. ... Amikor észrevevesszük, hogy eltelt egy bizonyos idő, azt is észrevevesszük, hogy azzal együtt bizonyos mozgás is lejátszódott. ... Mivel pontosan ez az idő: egymás után következő mozgások sora.”²⁹ Arisztotelész ezt a megállapítást nem az irodalmi szövegben ábrázolt idő kapcsán teszi, hanem – Ricoeur szóhasználatával – az objektív idő kapcsán, amely mintegy az embertől függetlenül létezik. Úgy gondolom azonban, hogy a fenti gondolat érvényes lehet az irodalmi szövegben ábrázolt időre is, hiszen azok a szövegtípusok, amelyek történetet ábrázolnak, szükségszerűen ábrázolják az időt is, mivel a történet, az eseménysor mindig magába

²⁸ P. Ricoeur: Temps et récit III. 349.

²⁹ I. m. 23. Ricoeur idézi Arisztotelész Fizikáját.

foglalja a mozgást, változást is. Mármost kérdés, hogy mennyiben azonos vagy eltérő az elbeszélő szövegben és a drámában ábrázolt idő. Érdekes, hogy Ricoeur elméletében ilyenfajta különbségtétellel nem találkozunk, ez azzal is magyarázható, hogy nála – mint korábban utaltunk rá – a dráma csak egy változata az elbeszélésnek, így ő elsősorban nem az eltéréseket kutatja, hanem azokat az általános érvényű jellegzetességeket, amelyek általában az elbeszélő szövegre érvényesek. Így Ricoeur, mint előző idézett gondolatában is láthattuk, mindenfajta elbeszélő szöveg (beleértve a drámát is) kapcsán az időbeliség, az időábrázolás tényét mint alapvető fontosságút említi meg. „Bármely elbeszélő műben ábrázolt világ mindig időben létező világ. ... Az idő annyiban válik emberi idővé, amennyiben az elbeszélés módszerével jut kifejezésre, ugyanakkor az elbeszélés is annyiban lesz jelentéssel, amennyiben az időre vonatkozó tapasztalat jellemzőit mutatja meg.”³⁰

Az elbeszélt idő kapcsán két lényeges mozzanatot említ Ricoeur. Az egyik az ábrázolt időre mint fiktív időre vonatkozik. „Az irreális személyek az időt irreálisan élik meg. Irreálisan abban az értelemben, hogy ennek a tapasztalatnak az időjegyei nem kívánják meg, hogy a kronológiai idő által megszabott egyetlen tér-idő hálóban legyenek összekapcsolva. Ily módon, az eposztól a regényig, a klasszikus és modern tragédián, valamint a komédián át, a fiktív elbeszélés ideje felszabadul az egyetemes időre való vonatkoztatás kényszere alól.”³¹ Az ábrázolt idő akronologikus jellege elsősorban a 20. századi elbeszélő irodalomban szembetűnő.

Ricoeur második megállapítása az ábrázolt idővel kapcsolatosan összefügg azzal, amit szövegtípusok és idősíkok összekapcsolásáról mondtunk. Ő is azt vallja, hogy az elbeszélő szövegben

³⁰ P. Ricoeur: i. m. I. 18.

³¹ P. Ricoeur: i. m. III. 185.

ábrázolt idő mindenképpen múlt idő, mivel az ábrázolt események korábban történtek ahhoz a pillanathoz képest, amikor a narrátor azokat elbeszéli. „E szerint a feltevés szerint, az elbeszélő szövegben elmondott események múltbeli tények az elbeszélő számára, akit jelen esetben azonosíthatunk a feltételezett szerzővel, tehát a valóságos szerző fiktív, átváltoztatott személyével.”³² Az elbeszélt, múlt idejű események minőségüket tekintve „quasi-múlt” értékűek, ebben különböznek a valóságos múlt idejű eseményektől. „Az elbeszélő quasi-múlt ideje tehát teljességgel különbözik a történelmi tudat múlt idejétől. Ez a quasi-múlt el- lenkezőleg, a lehetséggel azonos, abban az értelemben, hogy olyasmit foglal magába, ami megtörténhetne.”³³

Visszakanyarodva azokhoz az állásfoglalásokhoz, amelyek élesebben tesznek különbséget drámai és elbeszélő szöveg között, azt látjuk, hogy az időábrázolás tényét elsősorban az elbeszélő szöveg (eposz, regény stb.) vonatkozásában hangsúlyozzák, míg a dráma kapcsán – kötődve az arisztotelészi hagyományokhoz – ez a kérdés egészen másfajta megvilágítást kap. Ungvári Tamás interpretációjában idézzük Forster megállapításait a regényidővel kapcsolatosan: „A regény időfolyamban elrendezett események elbeszélése... A regényíró számára lehetetlen, hogy regényének szerkezetében megtagadja az időt, hiszen bármily lazán is, de bele kell kapcsolódnia cselekményének szálába.”³⁴ Szintén Ungvári – Hegel és Schiller idekapcsolódó gondolatait összegez- vén – írja: „A részletek önállósága azt jelenti, hogy az elbeszélés cselekményében diszkrét tartam jut az epizódoknak – s e tartam révén tartalom is. Az epizódoknak önálló idejük van. ... Az epi- kában a tragédiával szemben megszületik a részletek önálló tere – a színhely változatossága, valamint az egyes cselekményrészek

³² I. m. 276.

³³ I. m. 278.

³⁴ Ungvári Tamás: A regény és az idő. 117.

»saját« ideje.”³⁵ Első közelítésre ezekből a megjegyzésekből az tűnik ki, hogy az elbeszélő szövegben az idő ábrázolásának kérdése hangsúlyosabb, az ábrázolt idő struktúrája összetettebb, alkalmasint többsikú, tartamában is jelentékeny, szemben a drámával. Lessing írja: „... azért jóformán nem tehettek mást [a drámaírók], mint hogy a színhelyet egy és ugyanazon helyre és az időt egy és ugyanazon napra korlátozzák ... ez a kényszer alkalmat adott nekik magának a cselekménynek egyszerűsítésére, minden fölösleges elem gondos leválasztására, hogy így a cselekmény, visszavezetve leglényegesebb alkatrészeire, eszményi cselekmény lett, és abban a formában alakult ki a legszerencsebben, amely a tér és az idő körülményeinek legkisebb hozzáátelét követelte meg.”³⁶ Ungvári Tamás, Arisztotelészt magyarázván, hasonlóan fogalmaz: „A gyakran félreértelmezett hely-, idő- és cselekményegység lényegében azt jelentette, hogy nincs külön kiszabott tere az időnek és nincs külön ideje a térnek a tragédiában.”³⁷ Itt kell emlékeztetnünk Tomasevskij idézett gondolatára, aki a történetben a kauzalitás és az idő funkciója között fordított arányt látott. Jelen gondolatmenetet zárjuk azzal az észrevétellel, hogy az ábrázolt idő a drámai szövegben sokkal korlátozottabb, mint az elbeszélő szövegben, az idő folyamatának ábrázolása az első szövegtípusban lényegesen redukáltabb, mint a másodikonban.

A közlés mód fogalma

Az idővel kapcsolatos kérdések másik aspektusa az elbeszélő vagy ábrázoló időé. Ezzel a problémával egyben elértünk a

³⁵ I. m. 86–87.

³⁶ Lessing: Laokoón. Hamburgi dramaturgia. 385. Kiemelés tőlem. M. J.

³⁷ Ungvári Tamás: i. m. 87.

közlésmód gondolatköréhez, ezért a továbbiakban, s egyben e fejezet rész befejezése képpen, ezt a kérdést tekintjük át.

Az elbeszélő vagy ábrázoló idő elemzése értelemszerűen mindig az ábrázolt idővel való kapcsolatában nyer jogosultságot, s az idő eme két aspektusa közti összefüggés ismét fölveti számunkra szövegtípusok közti hasonlóságokat és eltéréseket. Mielőtt ezt a kérdést közelebbről érintenénk, szükséges – az idő problémájától függetlenül is – fölvetni néhány szempontot a drámai és az elbeszélő szövegbeli közlésmódok különbségét illetően. Erre vonatkozóan fejezetünk elején tettünk már megjegyzéseket annak kapcsán, hogy a szövegtípusok elkülönítésének egyik alapja az ábrázolásmódbeli különbségekben rejlik.

Az ábrázolásmód fogalma alatt legáltalánosabban azt értjük, hogy a szövegben foglaltak – drámai és elbeszélő szöveg esetében elsősorban a történet – hogyan, milyen eszközökkel jutnak kifejezésre, másképpen fogalmazva, a szöveg alkotója milyen módon ábrázol egy adott történetet. Első pillantásra is ebből a szempontból a legkézenfekvőbb az eltérés a drámai és az elbeszélő szöveg között, hiszen ez utóbbiban szükségszerűen mindig jelen van a narrátor, az előbbiben viszont a szereplők vagy személyek dialógusai révén, azokon keresztül jut kifejezésre a történet. Nyilvánvaló, hogy e lényegi eltérés eredetét történeti szempontból bizonyos műfaji szabályokban, követelményekben, még pontosabban a szöveg rendeltetésében, céljában, funkciójában kell keresnünk. Világosan kitűnik ebben a problémafölvetésben az irodalmi szöveg kommunikatív funkciója; az, hogy milyen befogadó közeg számára, milyen üzenetközvetítés céljára jön létre egy irodalmi szöveg – olyan „teremtő elv”, amely egészében meghatározza a szöveget magát.

Nagyon egyértelműen fogalmazza meg ezt a jelenséget A. W. Schlegel a drámai ábrázolásmóddal kapcsolatban: „A feladat az, hogy egy összegyűlt tömegre hassunk, érdeklődését, részvétét felkeltsük. A költő feladata tehát részben megegyezik a népszó-

nokéval. Mivel éri el ugyanis ez utóbbi célját? Világos, gyors és nyomatékos beszéddel. Mindent gondosan kerülnie kell, ami meghaladja a türelem és a felfogóképesség szokásos mértékét. ... Nyilvánvaló, hogy a drámai költészet formájában, vagyis abban, hogy egy cselekményt párbeszédes formában képzelünk el, minden elbeszélés nélkül, benne rejlik a színház követelménye mint ennek szükségszerű kiegészítése.”³⁸

Korábban már említettük Platón hármas felosztását az ábrázolásmód változatait illetően: mimézis (dráma), diegézis (tisztá narráció), valamint a kettő keveredése. Genette ezt a platóni felosztást alapul véve írja az általa két alapvetőnek tartott ábrázolásmódról: „... a mimetikus és a diegetikus ellentétét a következő formulával lehetne jelölni: *információ + informátor = C* [konstans], ami azt implikálja, hogy az információ mennyisége és az informátor jelenléte fordított arányban állnak egymással; a mimézist az információ maximuma és az informátor minimuma jellemzi, a diegézist pedig pont a fordítottja.”³⁹ Genette azt is hangsúlyozza, hogy valódi imitációnak csak a dráma tekinthető, az elbeszélő szöveg csak az „imitáció illúziója”, mivel ebben a nyelv az egyetlen jelrendszer. „... ellentétben a drámai megjelenítéssel, semmilyen elbeszélés nem tudja »megmutatni« vagy »imitálni« azt a történetet, amelyet elbeszél. Csupán részletező, pontos, »élő« módon tudja elbeszélni a történetet, s ezáltal többé-kevésbé a mimézis illúzióját kelteni, s ez az illúzió lehet az egyetlen narratív mimézis, annál az egyetlen és alapvető oknál fogva, hogy az elbeszélés, akár szóbeli, akár írásbeli, nyelvi tény, és a nyelv *jelent*, imitálás nélkül.”⁴⁰ Ezzel az idézettel csak utalni szerettem volna arra a szintén közismert tényre, hogy az előadott dráma a jelrendszerek szempontjából polifón, összetett mű, hi-

³⁸ F. és A. W. Schlegel: i. m. 612., 605.

³⁹ G. Genette: Figures III. 187.

⁴⁰ I. m. 185.

szen a nyelven kívül egy sor nem nyelvi jelrendszer is szerepet kap benne: a gesztusok, a tárgyak, különböző látvány- és hangeffektusok, s ezek mind önálló jelrendszert alkotnak. A nem nyelvi jelrendszerbe tartozó jelek jelzési mechanizmusa is más, mint a nyelv, mivel ez utóbbi jelei nagyrészt szimbólumok, míg az előzőek lehetnek szimbólumok, ikonikus jelek vagy indexjelek is. Mindazonáltal, a nyelven kívüli tényezőkkel, a nem nyelvi jelrendszerekkel nem kívánok behatóbban foglalkozni, mivel vizsgálataimban csak szövegtípusok elemzésére vállalkozom.

Az ábrázolásmód kérdésével kapcsolatban kell tárgyalnunk az elbeszélő vagy ábrázoló idő kérdését is, így most kis kitérő után visszakanyarodunk az idő fogalmához, most már összekapcsolva az elbeszélő és az elbeszélő idő két különböző aspektusát, utalva, ahol szükséges, a harmadik aspektusra, a befogadói időre is. Genette idézi Jean Ricardou megfogalmazását a dráma kapcsán: „... egy drámai (dialógusos) jelenetben egyfajta azonosság van a narratív szekvencia és a fiktív szekvencia között”.⁴¹ E szerint a megállapítás szerint a drámában az ábrázolt idő és az ábrázoló idő (s tegyük hozzá, a befogadói idő) azonos, vagy legalábbis nincsen köztük jelentős eltérés. Ez annyit jelent, hogy körülbelül azonos időre van szükség adott cselekmény végrehajtásához, ábrázolásához és ezen ábrázolás befogadásához. Ezt a megállapítást Genette némiképp módosítja, s ő nem a két idősíki azonosságáról vagy különbözőségéről, hanem az elbeszélő események és az elbeszélés ritmusbeli azonosságáról és eltéréséről beszél, a következő lehetőségeket említve: „Az első az ellipszis, ahol az elbeszélés nulla szegmentuma felel meg valamely történetdarabnak, a második a leíró szünet, amelyben a narratív szöveg valamely szegmentuma nulla diegetikus tartamnak felel meg. ... A négy alapvető narratív mozgás (a továbbiakban így nevezem őket) a két szélsőséges

⁴¹ I. m. 122.

eset, amelyről az imént beszéltem (az ellipszis és a leíró szünet), továbbá két köztes eset: a *jelenet*, mely leggyakrabban dialógus formájú, s amelynek kapcsán már megjegyeztük, hogy hagyományosan fogalmazva az elbeszélés és a történet idejének azonossága jellemzi, ... valamint a *rövid elbeszélés*, amelyet a mozgás változatossága jellemez, ... s amely meglehetősen tág teret felölve magába foglalja az ellipszis és a jelenet közti átmeneti lehetőségeket.”⁴²

Összegzőképpen azt állapíthatjuk meg, hogy míg a drámai szövegben az ábrázoló idő korlátozott, mivel korlátozott a befogadáshoz szükséges idő is, addig az elbeszélő szövegben az elbeszélő idő s vele együtt a befogadói idő is sokkal szabadabb, kevésbé korlátozott. Ebből eredően, a drámai szövegben sokkal kisebb lehetőség nyílik ábrázolt-ábrázoló-befogadói idő aszinkroniájára, míg ugyanez az elbeszélő szövegben végső soron határtalan lehet.

Ezzel a rövid áttekintéssel néhány kulcskérdést szerettem volna fölvetni a drámai és az elbeszélő szövegek összehasonlító vizsgálatával kapcsolatban. A műfajelméleti kérdésekkel foglalkozó irodalomból szintén csak alapvetően fontos gondolatokat igyekeztem kiragadni. Ezek felidézése is segített elemzésem irányának meghatározásában. Egyértelműen tisztázódott számomra, hogy a két szövegtípus összehasonlító vizsgálatában a különbségek és azonosságok keresését feltétlenül két vonatkozásban: az ábrázolt tárgy és az ábrázolásmód vonatkozásában kell megvalósítanom.

⁴² I. m. 129.

2. AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SZEMANTIKAI MAKROSTRUKTÚRÁI

A narráció síkja mint szemantikai réteg

Az elbeszélő szöveg első szemantikai rétegét a narráció síkja alkotja. A narrációt olyan közlésnek tarthatjuk, melynek középontjában valamilyen történet elbeszélése áll; a narráció elsődleges célja a történetelbeszélés, amelyet adott narrátor hajt végre. A narrátort beszélő vagy közlő alanyként értelmezhetjük, akinek közlései két szempont szerint csoportosíthatók: a közlemények nagy része a történetet alkotja, más részük pedig azokat a narratori reflexiókat, emóciókat, hangulatokat, amelyek részint vonatkozhatnak a történetre, de lehetnek attól függetlenek is.

Felmerülhet a kérdés, hogy jogos-e a narráció síkját az elbeszélő szöveg egyik szemantikai makroegységének, szemantikai rétegnek tekinteni. Először is azt kell kiemelnünk, hogy az irodalmi elbeszélő szövegben a narrátor és tevékenysége, a narráció is a szöveg egyik rétege, nem a szövegen kívüli valóság elemei. Az irodalmi szöveg narrátora nem azonos az íróval – aki a szövegen kívüli valóság része –, hanem csakis mint a szöveg egyik eleme értelmezhető. Genette szerint az író és a narrátor összekeverése irodalmi szöveg esetén tévedés: „Történelmi elbeszélés vagy valóságos önéletrajz esetében talán jogos a narrátor és az író azonosítása, de fiktív elbeszélés esetében nem, mivel ebben a narrátor maga is fiktív szerep, amelyet magára vesz az író, a feltételezett narratív szituáció egészen más is lehet, mint az írás aktusa.”⁴³

Egyfelől tehát a narrátor és tevékenysége, a narráció ugyanolyan fikció az irodalmi elbeszélő szövegben, mint pl. a történetben részt vevő személyek és azok cselekedetei. Másfelől a narráció síkja éppen úgy a szöveg egyik szemantikai egysége,

⁴³ I. m. 226.

mint a történet. Ugyanis, bármely nyelvi közlés esetében (így az elbeszélő szöveg esetében is) érvényes az, hogy a közlemény jelentésébe nem csupán az tartozik bele, amit a közléssel állítunk, hanem az is, hogy mindezt X feladó mondja, véli, tudja stb. Így pl. egy novellában szereplő valamennyi mondat jelentésébe nemcsak az tartozik bele, amit a mondat állít, hanem az is, hogy ezt adott narrátor állítja, közli – s ez a megállapítás éppúgy igaz a szöveg egészére nézve, mint a szöveget felépítő egyes mondatokra nézve. Ahogyan Lyons fogalmazza meg a kérdést: „Természetesen figyelembe kell tehát vennünk annak lehetőségét, hogy minden mondatot olyan mélystruktúrából lehet deriválni, amely tartalmaz egy odaérthető, első személyű alannal rendelkező főmondatot.”⁴⁴ Jelen kérdés szempontjából vitathatónak tűnik K. Hamburger állásfoglalása, aki a 3. személyű elbeszélés, illetve narrátor kapcsán a következőket írja: „Nincs olyan fiktív narrátor [a 3. személyű elbeszélésben], amelyet az író teremtene meg. ... Csak az író van és az író elbeszélései.”⁴⁵ Az író szövegen kívüli valóságos személye és az irodalmi elbeszélés narrátora még akkor sem azonosítható, ha a narrátor szövegbeli, fiktív személyéből minden konkretizáltság hiányzik, vagyis a narrátor mint adott személy nem is azonosítható. Genette állapítja meg – egyébként teljesen egybehangzóan Lyons idézett gondolatával –, hogy helytelen a narrátor 1. személyű és 3. személyű formában való tipologizálása is (s ez utóbbinak az író személyével való azonosítása). Genette hangsúlyozza, hogy a narrátor mindig csak 1. személyű lehet, legfeljebb soha nem nyilatkozik meg 1. személyben, a „saját nevében”, pl. Maupassant *Az esernyő*, *Ékszer* című novelláiban vagy Flaubert az *Érzelmek iskolájában* (ez Genette példája). Viszont a narrátornak bármikor lehetősége nyílhat arra az elbeszélés során, hogy megnyilatkozzék 1. személyben – aho-

⁴⁴ J. Lyons: *Sémantique linguistique*. 397.

⁴⁵ K. Hamburger: *Logique des genres littéraires*. 128.

gyan pl. Balzac regényeiben ezt oly gyakran láthatjuk. „... [az 1. személyű, illetve 2. személyű narrátor elnevezések] változónak tételezik fel a narratív szituációnak egy tulajdonképpen változatlan elemét, nevezetesen a narrátor implicit vagy explicit jelenlétét, aki az elbeszélésben – mint minden közlő alany önnön közleményében – csakis első személyű lehet”.⁴⁶

A narrátor, illetve a narrációtípusok meghatározását illetően továbbra is Genette felosztásához kapcsolódnék, aki két alapvető narrátortípust különböztet meg: 1. a narrátor nem részese az elbeszélte történetnek, 2. a narrátor maga is a történet egyik szereplője. Az elsőt Genette heterodiegetikus narrációnak, a másodikat homodiegetikus narrációnak nevezi, ez utóbbin belül megkülönbözteti azokat az eseteket, amikor a narrátor a történet főszereplője (autodiegetikus narráció), illetve amikor csak mellékszereplő.⁴⁷ Pl. heterodiegetikus a narráció a már említett Maupassant-elbeszélésekben, az *Érzelmek iskolájában*, a *Pármai kolostorban* az autodiegetikus narrációra példa a *Gil Blas* vagy Proust regényfolyama. A narráció olyan tevékenység, amelynek saját ideje van (és tere is, bár ez utóbbi nem döntően fontos tényező), s ezen idő és tér sajátosan viszonyul az elbeszélte történet idejéhez és teréhez. A narráció ideje és tere irodalmi szöveg esetében éppen úgy fiktív, mint pl. a közölt történet ideje és tere.

A történet síkja mint szemantikai réteg

A narrátor közleményeinek egy része a történetet alkotja. A történet síkja az irodalmi elbeszélő szöveg következő szemantikai egysége, rétege. Ez a réteg további összetevőkre osztható. A

⁴⁶ G. Genette: i. m. 252.

⁴⁷ Vö. i. m.

történet építőelemei az elbeszélő szöveg újabb, a történet egészéhez képest kisebb nagyságrendű szemantikai egységeit képezik. Az első az *eseménysor*: a történet eseményeinek az együttese. A történetet alkotó eseménysort mindig meghatározza az elbeszélő szöveg újabb szemantikai egysége, az az *idő és tér*, amelyben az események lejátszódnak. A cselekvéseket mindig *személyek* hajtják végre, vagy pedig velük történnek bizonyos események. A személy úgy válik aktív részesévé az eseménysornak, hogy cselekszik, továbbá reflexiók, emóciók, hangulatok, akarat, szándék és más személyekhez való relációk jellemzik.

A történet és annak részelemei az elbeszélő szövegben kivétel nélkül a narrátor közlései által jelennek meg. Még a szereplők dialógusai is a narrátor közlései, nem lehet ezeket a dialógusokat úgy értelmezni, hogy a narrátor mintegy „átadja” a szót a történet szereplőinek. Ahogyan Genette írja: „Az elbeszélés »legmimetikusabb« formája természetesen az, amit Platón elutasított, amikor is a narrátor úgy tesz, mintha ténylegesen átadná a szót hősének.”⁴⁸ Ha az elbeszélő szövegnek ezt a fajta homogenitását, amely az egyetlen közlő alany jelenlétét feltételezi, nem hangsúlyozzuk, akkor a drámai és az elbeszélő szöveg jelentésstruktúrája közti különbségből is szem előtt tévesztünk egy lényeges mozzanatot.

A történeten kívüli narrátori közlések síkja

Az elbeszélő szöveg következő szemantikai rétegét alkotják azok a narrátori reflexiók, érzelmek, hangulatok, amelyek nem részei a történetnek, tehát nem a történetbeli személyek reflexiói, érzelmei, hangulatai. Az ilyen közlések vonatkozhatnak a történetre, lehetnek magyarázatok, megjegyzések a történetről, pl.: „A

⁴⁸ I. m. 128.

szomorú tréfák közt, melyeket a Forradalomnak ezek a gyermekei mondtak egy újság születésekor meg a felköszöntők közt, melyeket a vidám vedelők harsogtak Gargantua születésére, ott tántorgott egész mélységében a szakadék, mely a XIX. századot a XVI.-tól elválasztja. Az utóbbi kacagva készítette elő a rombolást, a miénk romok közt hevert.”⁴⁹ Vonatkozhatnak a narrátori közlések a szöveg szerkesztésére, fölépítésére, pl.: „Hagyjuk most Máriási ezredesné gondjaiban a nekitüzesedő agarász urakat... Nézzük, hol volt ezalatt Sziromi Ilona kisasszony.”⁵⁰ Irányulhat a narrátori közlés a címzetthez, a vele való kapcsolat fenntartására, pl.: „Belevetették már magukat valaha is idő és tér végtelenségébe, Cuvier geológiai munkáit olvasva?”⁵¹ Természetesen a narrátori közlés tárgyát képezhetik magának a narrátor-nak az elbeszélte történettől független gondolatai, érzései stb. is, pl.: „Vajon nem Cuvier-e századunk legnagyobb költője? Byron jól visszaadta szavakkal bensőnk lelki törvényeit, ám halhatatlan természettudósunk fehér csontokból világokat varázsolt elénk...”⁵²

3. A DRÁMAI SZÖVEG SZEMANTIKAI MAKROSTRUKTÚRÁI

Elöljáróban azt mondhatjuk, hogy az első jelentős eltérés a narratív szöveg és a drámai szöveg között az, hogy a drámai szöveg a beszélő vagy közlő alany aspektusából heterogén szöveg, több beszélő alany közleményeinek együttese. A másik, hogy a drámai szövegben minden jelentéselem a történet síkjába

⁴⁹ Balzac: Szamárkör. Bp. 1983. 57.

⁵⁰ Krúdy Gyula: A kékszalag hőse. In: Őszi utazások a vörös postakocsin II. Bp. 1977. 166.

⁵¹ Balzac: i. m. 28.

⁵² I. m. 28.

tartozik, nem különíthető el a történet síkja és a közlés síkja úgy, mint a narratív szövegben.

A történet síkja = a dialógusok síkja

A drámai szöveg története ugyanazokra az alkotóelemekre bontható, mint az elbeszélő szöveg története: az eseménysor, a szereplők, az események ideje és tere. A történet síkja azonban nem választható el a közlések, a dialógusok síkjától, hanem azzal egybeesik, pontosabban azzal azonos. Az elbeszélő szövegben viszont a narráció mint speciális közlés önálló szemantikai réteget alkot, a történet síkjától különbözött. Ebből következik, hogy a drámai szövegben a dialógusok kezdete mindig azonos a történet valamely pontjának, valamely tényállásának vagy eseményének az ábrázolásával. Az elbeszélő szövegben ez egyáltalán nincs szükségszerűen így; kezdődhet a történet rögtön a narrátor első közlésével, pl.: „1840 őszén, szeptember 15-én reggel, a Ville-de Montereau nevű hajó hatalmas füstfelhőket hányt, útra készen a Saint-Bernard rakodópart előtt.”⁵³ De kezdődhet így is: „Ezt a történetet egy evezős mondta el. Bizony furcsa dolgokat és furcsa lányokat láttam, még akkoriban, amikor evezni jártam. Nemegyszer gondoltam rá, hogy megírom azt a gondtalan férfioletet, a jókedvet és a szegénységet, a vaskos és zajos mulatozásokat, ahogyan húsz és harminc között éltem.”⁵⁴ A történet csak ez után a még röviden folytatódó narrátori bevezető után kezdődik. Az elbeszélő szövegben lehetőség van arra, hogy a narrátor bárhol megszakítsa a történetelbeszélést, akár hosszabb kitérőt tegyen, a drámában viszont minden dialógusrész, minden közlemény a történeten belül hangzik el, tehát a történet része. Ezért amikor a

⁵³ *Flaubert: Érzelmek iskolája.* Bp. 1965. 5.

⁵⁴ *Maupassant: Bogár.* In: *Ékszeres.* Bp. 1973. 232.

továbbiakban a drámai szöveg dialógussíkjáról beszélünk, egyben a történet síkjáról is beszélünk. A dialógus több beszélő alany egymáshoz intézett közleménye. Egészen másfajta közlői attitűdöt érvényesít, mint a narráció, és ez a különbség mind az elbeszélő, mind a drámai szöveg egészére nézve meghatározó. A narráció is kommunikáció: a narrátor is valamely címzetthez intézi közleményeit, beszél el a történetet, ám ebben a kommunikációban csak a narrátor mint beszélő alany tölt be aktív funkciót, a címzett a kommunikációnak csak passzív eleme. A narrációban a hangsúly az elbeszélt történeten, a közleményen van és nem a narrátor–címzett kommunikatív viszonyán. A dialógusban viszont elsődleges a beszélő alanyok kommunikatív kapcsolata s az, hogy a dialogizálásban minden résztvevő aktív: a feladó és a címzett állandóan változik, adott személy egyik pillanatban feladó, a másikkban címzett. A drámai szöveg dialógusainak ezen túlmenően van egy olyan speciális jellemzője, amely lényegileg különbözteti meg a drámai szöveget a nem drámai dialógustól, az, hogy a dialogizálás történetalkotó vagy eseménylétrehozó funkcióval bír. (Lásd erről részletesebben a II. fejezetet.) Míg tehát az elbeszélő szövegben megkülönböztethető két alapvető szemantikai réteg, a narráció és a történet síkja, addig a drámai szövegben ez a két szint nem különböztethető meg. Az extradiegetikus szint mint önálló szemantikai réteg a drámai szövegben nem létezik, minden szemantikai elem a történet síkjába, azaz a diegetikus szintbe tartozik. A későbbiekben még vissza fogok térni olyan partikulárisabb jelenségre, mint pl. a drámai szövegben előforduló narráció kérdése. Meg kell azonban már most jegyezni, hogy a drámai szövegben megjelenő narráció mint valamely drámai személy – vagy személycsoport, pl. a kórus – elbeszélése, általában intradiegetikus narráció, tehát a történeten belüli és nem azon kívüli elbeszélés. Ha előfordul is extradiegetikus narrátor, annak közlései csak a történet egyes részeit alkothatják, de soha nem az egész történetet magát. Egy másik,

sajátos részkérdés a drámai szövegben a szerzői utasítások kérdése. Ennek problematikájával jelen munka nem foglalkozik. Az utasítások nem alkotják szerves részét a drámai szövegnek, ezért amikor a drámai szövegre általában teszek megjegyzéseket, mindig a dialógusokra vonatkozóan teszem azt.

4. A TÖRTÉNETET MEGHATÁROZÓ SZEMANTIKAI RÉTEGEK

Ahhoz, hogy teljessé tegyük a drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai struktúráinak leírását, szükséges egy más szempontú megközelítés is, mivel eddig csak a közölt történet síkja és a közlésmód szempontjából vizsgáltuk a szövegeket. Minden olyan irodalmi szövegben, amelyik történetet közöl, akár drámai, akár narratív szöveg legyen, értelemszerűen a közölt történet a szöveg egyik szemantikai rétege. A történet viszont, ha irodalmi szövegbeli történetről van szó, mindig kiegészül egy másik szemantikai réteggel, amelyet a szöveg reflexív-emocionális rétegének nevezhetünk. Ez a történetközlő irodalmi szövegekben mindig meghatározza a történetet mint a szöveg másik szemantikai rétegét. Hogy csak néhány példát említsünk erre vonatkozóan: nem véletlen, hogy Arisztotelész olyan körültekintően határozza meg a tragikus hős jellemvonásait, mint ahogyan az sem, hogy Platón igen szigorú követelmények alapján értékeli, hogy milyen események, milyen személyek szerepelhetnek az általa ideálisnak tartott irodalmi szövegekben. Mindkét esetben arról van szó, hogy a szövegben közölt történetnek (illetve a történet alkotóelemeinek, a személynek és cselekvéseinek) alkalmasnak kell lennie bizonyos reflexiók, emóciók kifejezésére és a befogadóból való kiváltására. Vagy egy másik példa: a népmesékben, népballadákban közölt történet példázat jellege sok esetben szinte kézenfekvő.

5. A TÖRTÉNET ESEMÉNYSORÁNAK ALKOTÓELEMEI; DEFINÍCIÓK

A történet az elbeszélő és a drámai szöveg egyik alapvető szemantikai rétege, mely az eseményekből, az események idejéből és teréből, valamint az eseményeket végrehajtó vagy elszenvedő személyekből áll. Másképpen fogalmazva: a történet azonos valamely eseménysorral, amelynek adott személyek a résztvevői, és amelynek adott ideje, tere van. A továbbiakban néhány, az eseménysor struktúrájával kapcsolatos kérdést vizsgállok meg, majd a kérdéskörhöz tartozó fogalmakat definiálom. Mostani szempontjaim általános szempontok, és nem pusztán az irodalmi szövegben található történetre érvényesek, sőt kifejezetten az a szándékom, hogy olyan meghatározásokat találjak, amelyek mindenfajta történetre és annak alkotóegységeire igazak. Egy ilyen általános érvényű fogalomkészlet azután igen hasznos lehet az irodalmi szövegek történeteinek elemzésében. Az egyes fogalmak meghatározásakor az egyszerűség kedvéért saját köznyelvi példáimat fogom használni.

A szituáció fogalma

Kiindulásként fogadjuk el azt a feltételezést, hogy minden történet strukturális alapegysége a szituáció. A szituáció meghatározásában J. Barwise és J. Perry szemantikai koncepciójára hivatkozom, s az ő definíciójukat alkalmazom.⁵⁵ Eszerint a szituáció olyan egység, amely adott tulajdonságú individuumokból, azok relációiból, továbbá a tér és idő locusból áll, melyben ezen individuumok relációi érvényesek. Ezenkívül Barwise-ék az individuum attitűdjét is megnevezik adott szituációban. Ha a szituáció valamennyi eleme helyén egy konkrét érték van, akkor a szituá-

⁵⁵ L. J. Barwise-nak és J. Perrynek a Bibliográfiában feltüntetett műveit.

ciót Barwise-ék konkrét szituációnak nevezik. Szituációtípusról akkor beszélhetünk, amikor eltekintünk a konkrét tér és idő locusoktól s csak az individuumokat és a relációkat vesszük figyelembe.⁵⁶

A reláció fogalma – relációtípusok

A reláció a szituációban részt vevő individuumok közti kapcsolat. Ha a szituációtípus fogalmának meghatározásakor, az absztrakció első fokának azt tekintjük, hogy nem vesszük figyelembe a konkrét tér- és időelemeket, s csak az individuumok és a reláció a döntő, akkor az absztrakció következő foka, hogy az individuumok konkrétságától is eltekintve, csak a relációt vesszük figyelembe. A konkrét individuumok kiiktatásával ilyen szituációtípusokhoz jutunk, mint pl. X. varr, X., Y. beszélgetnek stb. Itt szeretném megjegyezni, hogy amikor a szituációbeli individuumokról beszélünk, akkor nem feltétlenül csak személyekre gondolunk, hanem tárgyat, dolgot is individuumnak nevezünk, így lesz reláció az „X. varr” példában X. és a ruhanemű között.

A továbbiakban a különböző relációtípusokat elemzem. Hasonlítsuk össze az alábbi példákat: 1. Péter levelet ír, 2. Péter elveszítette az állását, 3. Péter szerelmes Ágiba. Mindhárom szituációtípusban valamilyen reláció van két individuum között, mindhárom relációfajta különböző. Az elsőt cselekvésrelációnak nevezhetjük, a másodikat történésrelációnak. A cselekvést a történéstől az különbözteti meg, hogy a cselekvést az alany tudatosan, célirányosan végzi, míg a történést nem az alany irányítja, hanem egy másik individuum, vagy pedig valamely objektív,

⁵⁶ A szituációtípus fogalmának meghatározásakor Barwise-ék az említett tényezőkön túl az igazságértéket is figyelembe veszik.

biológiai, társadalmi stb. törvényszerűség. A példában a történes feltételezi a másik individuumot is, aki Pétert elbocsátotta, Péter csak passzív elszenvedője a szituációnak. A harmadik példában a két individuum közti reláció állapotot határoz meg. Az állapot abban különbözik legszembetűnőbben a cselekvéstől és a történéstől, hogy nem tartalmaz akciót. A reláció három típusa tehát: a cselekvésreláció, a történesreláció, az állapotreláció, vagy röviden: cselekvés, történes, állapot. Vannak természetesen olyan szituációk is, amelyek csak egyetlen individuumot tartalmaznak, ilyenkor a reláció értéke 0. Azonban az ilyen szituációk is éppúgy tartalmaznak cselekvést, történést vagy állapotot, mint azok, amelyekben több individuum és relációik szerepelnek. (Pl. Péter sír, Péter elesik, Péter beteg.) Megjegyezhetjük még, hogy a cselekvésnek, történesnek és állapotnak különféle változatai lehetnek, pl. beszélhetünk fizikai állapotról, mentális állapotról stb.

Esemény, tényállás

A cselekvés, történes, állapot fogalmak segítségével most már meghatározhatjuk az esemény és a tényállás fogalmait. Mindezelőtt néhány gondolat erejéig az aspektus kérdésével kell foglalkoznunk. A cselekvésnek, történesnek, állapotnak különböző aspektusai vannak. A cselekvés lehet folyamatos és befejezett aspektusú (Péter levelet ír, Péter megírta a levelet). A történes szintén lehet folyamatos és befejezett aspektusú (Pétert elüti az autó, Pétert elütötte az autó). Az állapot ezzel szemben csak folyamatos aspektusú lehet (Péter beteg, Péter szerelmes volt, de: Péter szerelmes lett – már nem állapot, hanem történes). A folyamatos aspektus azt fejezi ki, hogy egy cselekvés, történes vagy állapot adott időpontban tart, folyamatban van, nem következik be benne változás. A befejezett aspektus azt jelenti, hogy egy cselekvés, történes lezáródott, valamilyen változás történt. A

továbbiakban az aspektus szerinti megkülönböztetés értelmében *tényállásnak* nevezem a folyamatos cselekvést, történést és az állapotot. *Eseménynek* nevezem a befejezett cselekvést és a befejezett történést.

Most azt vizsgálom meg, milyen struktúra szerint épül fel egy esemény és egy tényállás, hogyan lehet tovább bontani őket, s hogyan alkalmazhatjuk rájuk a szituáció mint a történet eseménysora minimális alkotóeleme fogalmát.

A Péter megírta a levelet mondatban az esemény alapvetően két tényállásból áll: A) nincs levél, B) van levél. A két tényállás közti különbség egy változást határoz meg, azt, melyet úgy írhatunk le, hogy 'levél keletkezett'. Ez a változás a levél keletkezésének ténye, de nem fedi teljes mértékben a 'Péter megírta a levelet' eseményt. Ezért, hogy egészen pontosan írjuk le az adott eseményt, a két alapvető tényállás mellett meg kell jelölnünk a harmadikat: C) Péter levelet ír – amely mintegy konkrétta teszi, pontosítja az alaptényállások által jelölt változás körülményeit, módját stb. Ha az eseményt alkotó három tényállás kapcsolatát nézzük, akkor: A tényállás (nincs levél) és B tényállás (van levél) kapcsolata az ellentét. C tényállás (Péter levelet ír) B lehetséges következménye:⁵⁷ annak a ténynek, hogy Péter levelet ír, lehet következménye a megírt levél, de nem biztos, hogy Péter minden esetben befejezi a levelet, elképzelhető az is, hogy a levél nem készül el. Az esemény struktúráját tehát két ellentétes tényállás által leírt változás fogalmával azonosíthatjuk; amely változás valamely cselekvés vagy történes eredményeképpen jön létre.

A tényállás struktúrájára lássuk az alábbi példát: A) Péter beteg. Ez a tényállás magában foglal két eseményt: B) Péter megbetegedett és C) Péter nem gyógyult meg. A tényállás, B és C események relációi a következők: B esemény A tényállást implikál.

⁵⁷ Vö. pl. Greimas elméletében a jelentés szerkezetét ábrázoló konstitutív modellekapsán az implikáció fogalmának értelmezésével: A. J. Greimas, 1966.

ja; B esemény és C esemény kapcsolata azonosság. A példa azt mutatja, hogy a tényállást két eseményből lehet levezetni.

Az esemény és a tényállás struktúrája közti különbség tehát így határozható meg: míg az eseményben a döntő logikai reláció az *ellentét*, s azt mondtuk, hogy ez az ellentét valamilyen *változást* határoz meg, addig a tényállásban a döntő logikai reláció az *azonosság* (láttuk, hogy a tényállás strukturális elemei között van egy tényleges azonosság, továbbá implikáció, vagyis előfeltétel, következményes kapcsolat, amely a két elem közt megint csak az azonosság és nem az ellentét mozzanatát jelzi), amely nem valamilyen változást, hanem *folytonosságot* határoz meg. Az esemény azonos két tényállás ellentétes relációjával. A tényállás viszont azonos két esemény azonosságával. Ebből következően azt mondhatjuk, hogy az esemény *összetett struktúra*, mivel az ellentétes reláció mindig két elemet feltételez. A tényállás viszont *egyszerű struktúra*, mivel azonosságon, ugyanazon lényegi elemnek a meglétéén alapul. Rendkívül fontos az esemény és a tényállás szerkezete közti különbség tisztázása a szituáció vonatkozásában is. Ha a szituációt úgy határoztuk meg mint a történet minimális oszthatatlan elemét, akkor a szituációval csak a tényállást azonosíthatjuk, mivel csak a tényállás számít fentiek alapján olyan egyszerű struktúrának, amelyet ugyan formálisan részekre bontottunk, de a részek azonossága a struktúra homogén voltát jelentette. Ezzel szemben az esemény nem nevezhető szituációnak, hanem már szituációk kapcsolatának, mivel láttuk, hogy minimálisan két tényállás, két szituáció kell ahhoz, hogy esemény jöjjön létre.

Az eddigi fogalmakat rendszerezve, azt mondhatjuk, hogy a szituáció mint a történet minimális alkotóeleme mindig valamely tényállás, amelynek három változata lehetséges: állapot, folyamatos cselekvés és folyamatos történés. Az esemény a szituációhoz képest összetett struktúra, legalább két szituáció, két tényállás

határoz meg egy eseményt, amely lehet vagy befejezett cselekvés, vagy befejezett történés.

A további fejezetekben, valahányszor szituációról vagy tényál-lásról, valamint eseményről lesz szó, mindig ezeknek a definíci-óknak értelmében használok az adott fogalmakat. Irodalmi szö-vegek történetének eseménysorát vizsgálva természetesen első-sorban nem is az egyes események, illetve szituációk, hanem ezek kapcsolata lesz döntő. Megjegyezhető még, hogy a szituáció és esemény fogalmak mostani értelmezése – mint általános, logi-kai meghatározás – az irodalmi szöveg gyakorlatában még kiegé-szítésre szorul, ezeket a kiegészítéseket a megfelelő helyen fo-gom elvégezni, minden esetben azonban a mostani meghatározá-sok érvényben tartásával.

II. A DRÁMAI SZÖVEG SZEMANTIKAI STRUKTÚRÁJÁ- NAK SAJÁTOSSÁGAI

1. A DRÁMAI TÖRTÉNET ESEMÉNYSORA

A történet alkotóelemei közül először az eseménysorral foglalkozom részletesebben. A megközelítésben két alapvető szempontot kell figyelembe vennünk: mik a jellemzői az eseménysornak önmagában, és mik a jellemzői az eseménysor közlésmódjának. Bár látnunk kell, hogy ez a két aspektus a szövegben nem egymástól elkülönülten, hanem igen szoros egységet alkotva van jelen, s gyakran nehéz megállapítani, hogy adott tulajdonság a közölt tárgy vagy pedig a közlésmód tulajdonsága-e. Hogy egy kevésbé „problemátikus” példát mondjunk: a történet retrospektív közlése nyilván az elbeszélés mód sajátossága és nem magáé a történeté. Az viszont, hogy két esemény között oksági összefüggés áll fenn, már jóval inkább a történet jellemzőjének tűnik, semmint a közlésmód sajátosságának. Annak eldöntésében, hogy mit tarthatunk a történet jellemzőjének és mit a közlésmódénak, talán segít eligazodni az, hogy figyelembe vesszük: a történetet közlő irodalmi szövegekben, így a drámában és az elbeszélő szövegben a történet csak mint a *szövegben közölt történet létezik*. Még abban az esetben is érvényes ez, amikor a szöveg olyan történetet dolgoz fel, amely már a szövegbe való bekerülés előtt is létezett. Erre példa lehet a görög drámák és a görög mondakörök története, de ide sorolhatjuk a történelmi témájú irodalmi szövegeket, melyek szintén olyan történetet dolgoznak fel, amelyik létezik a szövegtől függetlenül is. Ettől eltekintve, akár teljes mértékben fiktív egy történet, akár létezik valamilyen formában az adott irodalmi szövegbe való bekerülése előtt is, a szöveg

aspektusából a történet csak mint a *szövegben közölt* történet érvényes. Teljesen fölösleges pl. úgy összevetni a *Bibliával* Racine *Athalie*-jének a történetét, hogy a bibliai történetet mintegy a dráma referenciájaként kezeljük. Végso soron a szövegben minden úgy és azért létezik, ahogy és amiért a szöveg alkotója megteremtette. Így a történet fogalmát jelen munka mindig a „szövegben közölt történet” jelentésben használja.⁵⁸

A történet elemzésekor is állandóan „jelen lévő” másik nehézséget az okozza, hogy más az irodalmi szöveg primer invariáns jelentése, és más a befogadás során létrejövő, a primer jelentés által meghatározott, de azzal nem azonos másodlagos jelentés. Ez a különbség a szöveg invariáns primer jelentése és a másodlagos jelentése (értelme) között mindjárt szembeszökően megmutatkozik akkor, amikor azt akarjuk meghatározni, hogy mi is tartozik egy konkrét szöveg történetéhez vagy eseménysorához, mi az az eseménysor, amely a szöveg történetének eseménysoraként értelmezhető. A befogadó a szövegbeli történetet tetszés szerint, végso soron korlátlanul bővítheti olyan eseményekkel, amelyek ténylegesen a szövegben nem nyernek megfogalmazást, de logikusan beillenek a történet egészébe – így válik variábilissá, befogadótól függővé a történet a szöveg másodlagos jelentéssíkjában. Ahogyan S. Chatman fogalmazza meg: „Így a történet bizonyos értelemben olyan események sora, melyek feltételezik az összes elképzelhető, odaillő esemény teljes halmazát, azokat az eseményeket is, amelyek beilleszthetők a valóság általános törvényei alapján. A gyakorlatban valójában az események sorát és halmazát mindig az aktuális olvasó állítja össze, így lehetőség van az interpretációk közti különbségekre.”⁵⁹ Jelen vizsgálódás elsősor-

⁵⁸ A történet és a szövegben közölt történet fogalmak hasonló megkülönböztetése Tomasevskijnél: *fable/sujet* (Tomasevskij: *Thématique*. In: *Théorie de la littérature*.); Chatmannél: *story/plot* (Chatman: *Story and Discourse*).

⁵⁹ S. Chatman: i. m. 28.

ban a szöveg primer, invariáns jelentésszerkezetével foglalkozik, ezért azt igyekszik nyomon követni, hogy a szövegben ténylegesen meglévő, nem a befogadás során létrejövő jelentéselemek funkciója, struktúrája milyen.

Ezzel kapcsolatban az első konkrét megjegyzésünk az lehet, hogy amikor a történetet mint a drámai és az elbeszélő szöveg változatlan, primer szemantikai makrorétegét vizsgáljuk, csak azokat az elemeket tekintjük a történet részének, melyek a szövegben megtalálhatók: csak azokat az eseményeket és tényállásokat tartjuk a szöveg eseménysora részének, amelyek valóban megfogalmazást nyernek a szövegben – ha a szövegben van olyan szó, mondat vagy nagyobb szövegrész, melynek jelentése adott esemény, adott tényállás. Azokat az elemeket pedig, amelyekkel a befogadó tetszés szerint bővíti, „átstrukturálja” a történetet – s amely elemek már egy egészen más szemantikai szférához tartoznak –, nem tekintjük a szöveg részének. Így pl. amikor azt akarjuk meghatározni, hogy adott szövegben közölt történet eseménysora hol kezdődik és hol zárul, akkor csak a szövegben közölt eseményeket és tényállásokat vesszük számba, s ezek közül nyilvánvalóan az az esemény vagy tényállás, amely időben valamennyit megelőzi, lesz az eseménysor kezdőpontja, s az időben utolsó esemény vagy tényállás az eseménysor végpontja.

Mielőtt azonban a drámai történet eseménysorát elemezném, be kell vezetnem egy újabb fogalmat, amelynek a továbbiakban fontos szerepe lesz, ez a fogalom a *történet domináns része*.

Jelen dolgozat a dominancia fogalmát a történet vonatkozásában a következőképp használja: mind a drámai, mind az elbeszélő szövegben mindig megtalálható az a szemantikai réteg, melyet történetnek nevezünk. Adott történetet azonban az irodalmi szövegek leggyakrabban olyan módon közölnek, hogy a történet bizonyos részeit előtérbe állítják, hangsúlyozzák, más történetrészek viszont másodlagosak a hangsúlyos történetrészekhez képest. Ez nyilvánvalóan azért van így, mert a történet eseményso-

rából egyes események és szituációk sokkal fontosabbak lehetnek, mint mások, s a szöveg a céljának megfelelően elsődlegesen fontos eseményeket, szituációkat kiemeli, s mintegy ezek főközből közli a kevésbé fontos eseményeket, szituációkat, amely utóbbiak természetesen szintén a történet részei. A közölt történetnek ezt a kiemelt, hangsúlyozott, előtérbe állított részét fogom a továbbiakban *a történet domináns részének* nevezni. Feltételezésem – s ezt szeretném nemcsak a jelen, a drámai szövegekkel foglalkozó, hanem az ezt követő fejezetben, a narratív szövegekről szólva is bizonyítani –, hogy a két szövegtípus között léteznek különbségek – a hasonlóságok mellett – a történet domináns részei szempontjából az eseménysor és a történetidő vagy elbeszélt idő tekintetében is. Azt is feltételezem, hogy mindkét szövegtípus esetében maguk a szövegek – s nem a szövegtől független magyarázatok – mutatják meg, hogy mit tekinthetünk a bennük közölt történet domináns részének. A történet közlés módja egyértelműen kijelöli a történet egészében a domináns részt.

Lássunk néhány előzetes, drámai szöveg nyújtotta példát. Racine *Phaedra* (*Phèdre*) című drámájának első szituációjában Hippolytos épp elhatározza, hogy a hosszú idő óta távol lévő Théseus keresésére indul, az eseménysor folytatása ismert: a fiú nem távozik el, mert apja váratlanul hazaérkezik, ám közben Phaedra már megtette a végzetes szerelmi vallomást, melynek végül is áldozata lesz ő maga, Hippolytos, sőt Phaedra bizalmasa, Oinone is. Ám a történet eseménysorába nem csupán a fenti események tartoznak, hiszen ha konzekvensek maradunk ahhoz az előbbi állításunkhoz, hogy minden olyan esemény része adott szövegbeli történetnek, amelyről a szöveg valamilyen formában információt ad, akkor a történet részének kell tekintenünk pl. azokat az eseményeket is, hogy Phaedra évekkal korábban Théseusszal házasságot kötött, s elhagyta otthonát, hogy férje városába térjen; hogy szerelemre lobbant mostohafia iránt; hogy házassága Théseus kalandjai miatt nem volt igazán boldog; hogy

a király már hosszabb ideje elhagyta otthonát stb. Mindezekről az eseményekről informál a szöveg, így hozzátartoznak a szövegben közölt történet eseménysorához. Ugyanakkor az is világos, hogy ezek a most említett események egészen más funkciót, más pozíciót töltenek be a történet eseménysorában, mint Phaedra előbb bizalmasához, majd Hippolytoshoz intézett vallomásai, Théseus váratlan hazaérkezése, fia és felesége halála stb. Jól látható, hogy a felsorolt események egyik része oly formában kerül közlésre, hogy a drámabeli személyek megemlítik őket, beszélnek róluk mint olyan eseményekről, amelyek a közlés időpontjára már lezajlottak. Ugyanakkor a felsorolt események egy másik részének közlésmódja nem az elbeszélés, hanem a drámabeli személyek közvetlen, a narráció transzpozíciója nélküli cselekvése, amely cselekvések a személyek közti dialógusokban realizálódnak. Feltevésünk, hogy a *drámai szövegben közölt történet domináns része mindig a dialógusokban mint speciális beszédcselekvésekben kifejezésre jutó eseményekből, szituációkból épül fel.* Így a *Phaedra* történetének domináns része akkor kezdődik, amikor „a dialógusok is elkezdődnek” – azaz Hippolytos utazási tervével. Hasonlóképpen Szophoklész *Oedipus király* című drámájában a történet domináns része nem foglalja magába a címszereplő egész élettörténetét, habár minden esemény, amiről a szöveg informál s ami Oedipus életével kapcsolatos, nyilván a történet egészébe beletartozik. A történet domináns része azonban akkor kezdődik, amikor „rajt ütött gyűlölt lázzal a gyújtó isten, a vad döghalál, és Kadmos háza megürül”⁶⁰ – tehát akkor, amikor elkezdődik az az eseménysor, amely közlésmódját tekintve nagyrészt a cselekvés értékű dialógusokból épül fel.

A dialógusokkal mint speciális drámai közlésmóddal jelen fejezetben később még foglalkozom. Most csak azt az állítást sze-

⁶⁰ Szophoklész: *Oedipus király*. In: Szophoklész: *Drámái*. Bp. 1983. 166.

retném – részben – igazolni, hogy a drámában közölt történet domináns részét a közlésmódtól függően értelmezhetjük, hogy a történet domináns része, a dialógusok mint speciális beszédcselekvések által, illetve – drámai mű esetében – a színpadon lejátszódó események által kerül közlésre.

Induljunk ki abból a kérdésből, hogy elegendő-e a drámában csupán „beszélni valamiről”, elegendő-e egy eseménysor elmondása ahhoz, hogy dráma jöjjön létre. Ha ez így volna, akkor a dráma nem lenne más, mint olyan történetelbeszélés, ami abban különbözik pl. egy novellától, hogy nem egyetlen narrátora van, hanem több: megjelenik néhány személy a színpadon (vagy bárhol az összegyűlt hallgatóság előtt), és egymást váltva elbeszélnek egy történetet. Drámainak tekinthető-e a történetnek ez a fajta közlésmódja? Nem. Ahhoz, hogy dráma jöhesse létre, ennél több kell. S ez a többlet: a személyek olyan cselekedeteinek sora, amelyek egymással kapcsolatban állván, eseményeket, vagyis változásokat eredményeznek. Ezeknek a cselekvéseknek a következtében a dialógus nem egyetlen és változatlan szituáció keretén belül zajlik, hanem egymást váltó különböző szituációk jönnek létre – egyszóval „történik valami” a beszélő személyekkel. Ezek az események alkotják a drámai történet domináns részét. Éppen ebből a sajátosságból fakad, hogy minél nagyobb teret kap a drámában a történetelbeszélés vagy a költői ékes-szólás, annál kisebb hangsúly esik az eseményekre, annál „drámaiatlanabbá” válik az adott szöveg. Például szolgálhatnak erre a francia reneszánsz dráma fejedelmének, Robert Garniernek darabjai, melyek ma már csak irodalomtörténeti jelentőségüknél fogva nyernek méltatást. *Hippolyte* című tragédiájának egész első felvonásában egyetlen esemény sincs: először Égée szelleme beszél a város és Thésée történetéről, aztán jóslatot mond Thésée és Hippolyte sorsára vonatkozóan. Ezt követően Hippolyte beszéli el álmát, majd a jövő miatti szorongásait. Végül a vadászok kórusa dicsőíti a vadászélet szépségeit. A má-

sodik felvonásban egyetlen eseményt találunk: Phèdre megvallja dajkájának Hippolyte iránti szerelmét. Ez az egy esemény viszont egy igen hosszú felvonásban, rendkívül terjedelmes, nem esemény jellegű közlések (elbeszélések, panaszok, fohászok) között szinte elvész. A dráma további felvonásai is hasonló sajátosságokat mutatnak.

A drámai történet domináns része tehát a dialógusokban kifejezésre jutó eseményekből épül fel. A továbbiakban a történetnek azon részét, amely nem tartozik a domináns részbe, s amelyben olyan események kapnak helyet, amelyek időben megelőzik a domináns rész eseménysorát, *előtörténetnek* fogjuk nevezni. Az előtörténet és a történet domináns részének elkülönülése eredendően a drámai közlésmód sajátosságára vezethető vissza. A drámai közlésmód bizonyos sajátosságaiból fakadóan a drámai szövegek jó részében a történet domináns részét olyan eseménysor alkotja, amely alkalmas arra, hogy felidézzen egy másik (vagy több más) eseménysort, amely időben megelőzi a történet domináns részének eseménysorát. A drámai közlésmód egyik ilyen sajátossága az időben való korlátozottság. Erre a problémára a későbbiekben még visszatérek, most csak a legfontosabb idekapcsolódó kérdéseket említem. Az időben korlátozottságnak is megvan a maga speciális oka, a drámai közlésmód egy másik specifikuma: az, hogy a dráma – eltérően az elbeszélő szövegtől – nem narráció által közöl adott történetet, hanem a drámai személyek (nagyreszt verbális közléseiben realizálódó) cselekvései által. Ily módon a közlés ideje (és tere is) nagymértékben korlátozott. A közlésmód eme időbeni korlátozottságának eredményeképpen a drámában, bármilyen hosszú időtartamú legyen is a közölt történet egésze, a kiemelt domináns történetrész időtartama rövid.

A drámabeli domináns történetrész eseménysora és az előtörténet közti kapcsolatot illetően a következőket figyelhetjük

meg. A domináns eseménysor sajátos módon felidéz egy másik eseménysort, amelyet előtörténetnek nevezünk. A felidézésen nem azt kell értenünk, hogy a drámai személyek elmondják az előtörténet eseményeit (illetve nemcsak ezt érthetjük rajta), hanem azt, hogy a történet domináns részének eseménysora az előtörténettel többnyire ok-okozati vagy következményes relációban áll. Néhány példa: a *Rómeó és Júliában* a Montague és Capulet család viszályba került egymással – ez az oka annak, hogy meg akarják akadályozni a gyermekeik közt szövődő szerelmet. Hasonló szerepe van az előtörténetnek Corneille *Horatius* című drámájában: Alba és Róma városok háborúzni kezdtek – ennek következménye, hogy akadály gördül a római Camille és az albai Curiace szerelme elé. (Az, hogy ezek a kauzális relációk a szükségszerűség vagy lehetőségesség modalitásával értendők, jelen gondolatmenetben figyelmen kívül hagyható.) Az előtörténethez viszonyítva a drámai történet domináns részének eseménysora mindig függő eseménysor. Ha Oedipus nem követte volna el sorozatos vétségeket ifjúkorában, nem volna miért megbűnhődnie; ha Phaedra nem szeretett volna Hippolytosba, semmi nem zavarná meg életüket stb.

Vajon mindenfajta történet alkalmas arra, hogy felidézzon egy másik előzetes eseménysort, mindenfajta drámai történetben létezik az előtörténetnek nevezhető történetrész? Erre a kérdésre a fentiek részben már választ adtak. A drámai domináns eseménysor akkor idéz fel előtörténetet, ha maga olyan eseménysor, amely következménye, okozata más eseményeknek.

Az előtörténet és a történet domináns része eseménysorának kapcsolatát, azt, hogy a domináns eseménysor okozata, következménye az előtörténet eseményeinek, s ugyanakkor egy viszonylag önálló eseménysort alkot, mely szintén tartalmaz olyan eseményt, amely feltétele a történet további alakulásának – ezt a sajátos viszonyt jellemezhetnénk a „kettős motiváció” megnevezéssel. Mit értünk ezen? Arisztotelész megállapítását idéztem

már dolgozatomban egy korábbi fejezetében a történet struktúrájára vonatkozóan, miszerint a történetnek kezdete, közepe és vége van; kezdete az, ami nem következik semmiből, de utána következik valami. Hol van a kezdete az olyan drámai történetnek, amelyben megkülönböztethetjük az előtörténetet a történet domináns részétől? Nyilvánvalóan az előtörténetnek nevezett történetszakaszban, hiszen ott kapnak helyet az időben korábban lejátszódott események, a történet domináns részének eseményei időben mind az előtörténet eseményei után következnek. Ugyanakkor láthatjuk, hogy a drámai történet domináns részének eseménysora nemcsak kizárólag okozatnak, következménynek tekinthető, amely közvetlenül az előtörténet eseményeiből mint kiváltó okokból származik. A történet domináns részét motiválja ugyan az előtörténet, de önmagában az előtörténet nem elegendő feltétele annak, hogy a domináns eseménysor adott drámai történetben adott módon alakuljon: a történet domináns részének eseménysorában is találunk olyan eseményt, amely szintén oka, feltétele az eseménysor további alakulásának, s ha ez az újabb esemény nem következne be, korántsem biztos, hogy az előtörténet eseményei elegendő motivációt jelentenének a történet domináns része eseménysorának létrejöttéhez, illetve alakulásához. Néhány példa: Racine *Bérénice*-ének az az előtörténete, hogy Titus és Bérénice egymásba szerettek; a domináns eseménysor: a két szerelmes elszakad egyástól, szerelmében csalódva távozik Bérénice, mindkettőjük érzelmi élete zátonyra fut. A szerelem válsága, a csalódás nyilvánvalóan feltételezi azt az előtörténeti eseményt, hogy a két személy találkozott és egymásba szeretett. Ha ez nem így volna, a további események nem történhettek volna meg kettejükkel. Hasonlóan: a *Phaedra* előtörténetének legfontosabb eseménye, hogy a királynő beleszeretett Hippolytosba, ez vezet végül is mindkettejük halálához; ha nincs a mostohafiú iránt érzett, bűnösnek mondott szerelem, akkor nem kellene Phaedrának is, Hippolytosnak is elpusztulnia.

Oedipus akaratán kívül, de súlyos erkölcsi vétséget követett el, amikor megölte apját és feleségül vette anyját, ezek a dráma előtörténetének eseményei. Ezért lelepleződése és bűnhődése következményként kapcsolódik az előtörténethez.

De vajon létrejön-e minden esetben ez az ok-okozati összefüggés, pontosabban: az előtörténetből vajon mindig következik-e az az eseménysor, amely a drámai történet domináns eseménysora? Ha Titus időközben nem kerül Róma császári trónjára, akkor Bérénice-hez fűződő szerelmét semmi nem zavarja meg, talán életük végéig boldogan élhettek volna. Ha nem kelti a nép tévesen Théseus halálhírét, akkor Phaedra talán soha nem jut el addig a lépésig, hogy Hippolytosnak szerelmet valljon, így elkerülhetők lettek volna a további tragikus események. Ha Kadmosban nem tör ki járvány, talán sosem derül ki Oedipus bűnössége, s élete végéig megbecsült uralkodóként vezethette volna a várost. Mind-egyik példa mutatja azt a kettősséget, hogy a drámai történet domináns részének eseménysora ugyan következménye az előtörténetnek, de az előtörténet önmagában még nem elegendő ahhoz, hogy az egyes eseménysorok végül is olyan módon alakuljanak, ahogyan alakultak; az előtörténet feltétele, de nem elégséges feltétele az eseménysor további alakulásának. Minden példa mutatja, hogy szükséges még egy-egy esemény, amely mintegy közvetlen okként befolyásolja az eseménysor alakulását. Az *Oedipus*ban ez az esemény a város pusztulása, a *Bérénice*-ben Titus trónra kerülése, a *Phaedra*ban a király haláláról keltett téves hír.

Nézzük meg, hogy milyen relációban áll egymással az egyes drámákban az előtörténet (közvetett motiváció), valamint a történet domináns részének az az eseménye, amely mintegy közvetlenül járul hozzá az eseménysor további alakulásához (közvetlen motiváció). Az előtörténet és a domináns történetrész közti reláció, ahogy fentebb is láttuk, kauzális vagy következményes reláció. A fentebb közvetlen motivációnak nevezett eseménynek és

az eseménysor további folyamatának relációja szintén oksági reláció. Viszont az előtörténet és a közvetlen motivációnak nevezett esemény között nincs logikai kapcsolat. Nem áll oksági relációban az a két esemény, hogy Titus és Bérénice egymásba szerettek, és Titus római császár lett; sem az, hogy Phaedra beleszeretett Hippolytosba, és a nép Théseus halálhírét költötte; sem az, hogy Oedipus megölte apját, feleségül vette anyját, és Kadmosban kitört a járvány. Ahhoz, hogy Titus és Bérénice szerelme ne teljesedjék ki, szükséges Titus trónra kerülése; annak, hogy Phaedra és Hippolytos sorsa tragikus halálban végződjék, feltétele a hamis halálhír, amelyből Phaedra ösztönzést nyer a vallomáshoz. A közvetlen motivációnak nevezett esemény éppen olyan nélkülözhetetlen feltétele a drámai eseménysor további alakulásának, mint az előtörténet által meghatározott feltétel, ok. Ez a közvetlen motivációként funkcionáló esemény viszont már nem az előtörténetben, hanem a drámai történet domináns részének eseménysorában szerepel. Ezeknek a drámáknak az esetében tehát „kettős motivációról” beszélhetünk. Az a tény, hogy a közvetlen motivációnak nevezett esemény és az előtörténet között nincs logikai reláció, csak időbeli egymásutáni-ság, valamint az, hogy a közvetlen motiváció a drámai történet domináns részének eseménysorában kap helyet, jelzi, hogy a történet domináns része még akkor is egyfajta önállósággal rendelkezik, ha egyébként egy történet egészének csak egy szakaszát, egy meghatározott részét foglalja magában.

Láttuk, hogy az előtörténet és a történet domináns része közti kapcsolat kauzális reláció. Ezt másképpen úgy is megfogalmazhatjuk, hogy az előtörténet eseményei a történet domináns része szempontjából úgy funkcionálisak, hogy megteremtik azt a szituációt, amely a domináns eseménysor kezdete, kiindulópontja. Ennek a kezdeti tényállásnak az elemzésére is visszatérünk a későbbiekben.

A fenti történetstruktúra, a domináns eseménysor és az előtörténet jól érzékelhető különbsége a drámai szövegek nagy részének jellegzetessége, de nem mondhatjuk, hogy minden drámai szövegbeli történet e szerint a struktúra szerint épülne fel. Vannak drámák, amelyek domináns történetrészéhez nem tartozik előtörténet. Ennek oka, hogy minden, a történet egésze szempontjából lényeges esemény, változás bekövetkezésére a történet domináns részében kerül sor. Előljáróban jegyezzük most meg, a történet domináns részének struktúrája nagymértékben függ a történetidő ábrázolásmódjától: egyik esetben a történet domináns részében gyakorlatilag nincs időbeli előrehaladás, a domináns történetrész ideje igen rövid időtartam – ebben az esetben a történet nem domináns részei retrospektív közlés módjával, mint az előtörténet eseményei kerülnek közlésre, a másik esetben a történet domináns részében jelentékeny időváltozás figyelhető meg (Anouilh: *Becket*, Csehov: *Három nővér*, Shakespeare: *Lear király* stb.), ebben az esetben a közlés módja követi a történet eseményeinek időbeni lineáris előrehaladását, oly módon azonban, hogy a történetidőből egy-egy rövid időtartam kerül mintegy „kimetszésre”, ábrázolásra. Így ez utóbbi esetben is beszélhetünk a történet domináns részéről és nem domináns részéről: azok az események, amelyek egy-egy kiemelt, rövid időtartam között zajlottak le, s amelyekről ugyanúgy említést tesz a szöveg, mint az előtörténet eseményeiről, nem tartoznak a történet domináns részéhez.

Az előző fejezetben határoztuk meg a szituáció mint a történet eseménysora minimális alkotóelemének fogalmát, valamint a szituáció meghatározásából levezettük az esemény meghatározását is. Ezek a definíciók a drámai eseménysor struktúrájának leírásában alkalmazhatók, illetve a továbbiakban kibővíthetők.

Minden szituáció egy tényállás tehát, melyben folyamatban van egy cselekvés, történés vagy állapot. Mielőtt a drámai eseménysort alkotó szituációlánc struktúráját vizsgáljuk, érintenünk

kell még azt a kérdést is, hogy a drámai szituációk milyen cselekvéseket, történéseket vagy állapotokat tartalmaznak. Ez annál is inkább fontos kérdés, mivel az esemény fogalmának definíciójakor úgy fogalmaztunk, hogy minden olyan változás, amely két ellentétes szituáció között végbemegy, eseményt határoz meg. A drámai szövegek gyakorlatában azonban ez az elvi meghatározás módosul némiképpen, vannak ugyanis olyan változások, amelyek fenti elv szerint esemény jellegű változások, a drámai szövegek speciális gyakorlatában azonban nem minősülnek eseménynek. Pontosan ez a helyzet a drámai személyeknek a „megjelenésével”, a színre lépésével kapcsolatosan is. Ennek a jelenségnek a megítélésekor már nem elegendő az általános érvényű definíció használata, hanem csak az adott szöveg rendszerén belül, a történet egészének perspektívájából határozható meg, hogy a személyek megjelenése adott térben mikor tekinthető eseménynek. A történet egésze szempontjából ugyanis nyilvánvalóan nem esemény az, hogy a *Phaedra* második szituációjában a címszereplő megjelenik a színen. Ugyanebben a drámában Théseus megjelenése viszont feltétlenül esemény, hiszen arról van szó, hogy a király hosszú távollét után hazaérkezik. A drámában a személyek színen való cserélődése leggyakrabban színpadtechnikai szükségszerűség, eseménynek csak abban az esetben számít adott személy színrelépése, ha ez a történet egésze szempontjából is esemény értékű.

A cselekvésfajtákról Chatman ezt írja: „A főbb cselekvéstípusok, melyeket adott karakter vagy más létező végrehajthat, lehetnek nem verbális fizikai cselekvések, beszédcselekvések, gondolatok, érzések, észrevételek és érzékelések.”⁶¹ A cselekvéseket különböző aspektusok szerint lehet megközelíteni, N. Rescher pl. a következőket emeli ki: a cselekvés végrehajtója (ágens) mit cselekszik (a cselekvés típusa), hogyan hajtja végre a

⁶¹ S. Chatman: i. m. 45.

cselekvést, milyen célból hajtja végre, milyen tér- és időkontextusban történik a cselekvés stb.⁶²

A drámai szituációkban is nyilvánvalóan több szempontból megközelíthetjük a cselekvéseket, azonban talán az egyik legfontosabb kérdés ezzel kapcsolatban az lehet, hogy milyen funkciót tölt be a beszédtevékenység a drámai szöveg által közölt cselekvésekben, illetve, hogy a személyek közlései mikor hoznak létre eseményt. A beszédcselekvés a drámai szituációk alapvető, legfontosabb cselekvésfajtája, ez a sajátos drámai közlésmódból következik. Minden nyelvi közlés – ahogyan Austin megállapította – hármas aspektusból közelíthető meg: a lokúciós aspektus arra vonatkozik, amit ténylegesen állítunk egy közléssel, az illokúciós aspektus azt mutatja meg, hogy a közlemény feladója mit cselekszik akkor, amikor közöl valamit (a pusztán közlésen túl kifejezhet egy kérést, parancsot stb.), a perlokúciós aspektus pedig azt mutatja meg, hogy a közlés milyen hatást vált ki a címzettben (pl. végrehajtja a parancsot, teljesíti a kérést).⁶³ Searle indirekt beszédaktusokról is szól, amikor egy elsődleges beszédaktus mögött egy másik is fölfedhető a közlésben, pl. kérdezőnk valamit, valójában viszont kérünk; vagy kérünk valamit, valójában viszont felszólítunk stb.⁶⁴ Gordon, Lakoff, Grice hasonlóan fogalmaznak meg, megállapítván, hogy amikor valamit közlünk, akkor gyakran a közlésen túl valamit implicálunk is közlésünkkel (conversational implicatures), így pl. ha valaki azt mondja, hideg van, ezzel

⁶² L. N. Rescher: Aspects of Action. In: The Logic of Decision and Action. 215.

⁶³ Vö. J. L. Austin: How to do Things with Words.

⁶⁴ Vö. J. R. Searle: Indirect speech acts. In: Cole-Morgan: Syntax and Semantics.

egyben fel is szólíthatja hallgatóját arra, hogy csukja be az ablakot stb.⁶⁵

A nyelvi közlések tehát sok esetben valamilyen cselekvéssel egyenértékűek (vö. performatív közlések Austin meghatározásában), s ezeknek a beszédcselekvéseknek a drámában rendkívül fontos szerepe van. Pontosan a nyelvi közlésekben realizálódó cselekvések azok, amelyek megkülönböztetik a drámai szöveget a dialógusnak az „esemény nélküli” változatától, így pl. egy olyan beszélgetéstől, amely nem jár együtt cselekvéssel, nem kíséri esemény, változás; a filozófiai disputától vagy éppen esetleg a fentebb már említett többszólamú történetelbeszéléstől. Fontos látnunk, hogy adott beszédcselekvés mikor jelent, illetve eredményez változást, amely alapján az adott közlés esemény értékűnek minősül. Amikor a *Fösvény* első szituációjában Valère és Élise szerelmükről beszélgetnek, ez a beszélgetés semmiféle tényállás-változást nem eredményez, amennyiben már mindkét személy korábban is tisztában volt a másik érzelmeivel, így a beszélgetés sem új ismeret közlését, sem érzelmi változást, sem egyéb állapotváltozást nem idéz elő. A beszélgetés egy, már folyamatban lévő és változatlan tényállás kifejezője. Ugyanakkor a *Phaedra* első mondata (Hippolytos közli Théraménesszel távozási szándékát) informál bennünket egy döntés, elhatározás születéséről, amely elvben mindig esemény értékű változást jelent, hiszen a döntéshozatal mindig egy állapotváltozással írható le: valaki akar valamit, amit eddig nem akart, vagy fordítva. Azonban: hiába hoz adott drámai személy bármilyen döntést, ha erről az adott személy környezete semmilyen módon nem értesül vagy direkt módon, a személy verbális közlése által, vagy indirekt módon, a személy cselekvései révén. Hippolytos döntéséről Théraménés közvetlen módon értesül, Jagó elhatározásáról viszont, hogy

⁶⁵ Vö. H. P. Grice: *Logic and Conversation*; D. Gordon–G. Lakoff: *Conversational Postulats*. In: *Cole–Morgan*: i. m.

elveszejtí Othellót, jórészt cselekvései adnak információt. Ha, tételezzük fel, adott drámai személy elhatároz valamit, de a döntés nem változtatja meg cselekedeteit, a környezete sem szerez róla tudomást, akkor a döntéshozatal semmiképpen nem számít esemény értékű változásnak, illetve valójában a döntéshozatal nem is realizálódik, inkább úgy írhatjuk le az esetet, hogy adott személy elgondolt valamit, amit aztán nem vitt véghez.

Az idézett *Phaedra*-példában azonban nemcsak az elhatározás maga esemény, hanem az is, hogy Théráménés értesül erről az elhatározásról, és adott módon reagál is rá. Az az eset, amikor egy személy hírt, információt kap valamiről, szintén esemény, szintén két, egymástól különböző szituációval határozható meg: adott személynek eddig nem volt tudomása valamiről, most már viszont tud róla. Azt, hogy a hírszerzést eseménynek tekinthetjük, az is igazolja, hogy ha nem csupán egyetlen eseményt, hanem az események kapcsolatát, az eseménysort vizsgáljuk, akkor kiderül, hogy nagyon gyakran a híradás és a hírszerzés eseménye további újabb események előidézőjének bizonyul, amely hiányában esetleg más események nem jöttek volna létre.

Következő lépésként azt vizsgálom, hogy mi jellemzi a drámai szövegben a domináns történetrész eseménysorát alkotó események és tényállások kapcsolatát. Egy dráma, a *Tartuffe* segítségével részletesen illusztrálni próbálom, hogy az egyes szituációk hogyan kapcsolódnak egymáshoz, hogyan alkotnak adott esetben eseményt, mi jelenthet szituációhatárokat, az események sorában melyek minősülnek kardinális és komplementer eseménynek, ezeknek mi a funkciójuk.

Abból az alapvető megállapításból indulhatunk ki, hogy a drámai szituációk kapcsolata nem esetleges, hanem érvényesül bennük az a rend, amelyet a történet egésze mintegy „visszavetít” minden egyes szituációra és minden egyes eseményre. Maga a történet határozza meg, hogy milyen események kapnak benne helyet, illetve megfordítva: csak a rendszert alkotó esemé-

nyek együttese nevezhető történetnek. Ez a rendszerszerűség feltételezi, hogy a rendszer egyes elemei között (az egyes tényállások és események között) összefüggés, kapcsolat van. Ez a kapcsolat mindenekelőtt szemantikai kapcsolat: két szituáció csak akkor alkot egy közös rendszert, ha van bennük valamilyen közös szemantikai elem, ha ez hiányzik, akkor a szituációknak „nincs közük” egymáshoz. Ez az alapvetően szemantikai összefüggés a történet eseménysorának egyes alkotórészei között különféle típusú lehet. Tomasevszkij megállapítását idéztük már korábban, amely hangsúlyozza, hogy a történet alkotórészei között alapvetően időbeli és oksági összefüggés lehetséges. Azt a kérdést, hogy egyes események milyen viszonyban vannak egymással, hogy egy esemény oka vagy következménye-e egy másik eseménynek, már jelen dolgozat is említette, legutóbb a drámai szöveg előtörténete és domináns eseménysora kapcsolatának vizsgálatakor. Hogy az ilyen összefüggést, kapcsolatot lehetséges-e valóban logikai kapcsolatnak tekinteni, ezzel kapcsolatban megoszlanak a vélemények. Chatman pl. elfogadja, hogy a megjelenített történet eseményei egymással logikai relációban állnak (vö. Chatman már idézett műve), R. Barthes viszont vitatja a logikai minősítés helyességét: „egy esemény-szekvencia felépítésében megmutatkozó logika talán nem nevezhető tudományos értelemben logikának, inkább csak hasonlít ahhoz, de amely nem a formális gondolkodás törvényeiből vezethető le, hanem a hétköznapi gondolkodás, megfigyelés területéhez tartozik”.⁶⁶ A magam részéről a már korábban ismertetett módon értelmezem ezeket a kapcsolatokat: egyetlen esemény vonatkozásában az eseményt meghatározó két tényállás ellentétes voltát a klasszikus kétértékű logika értelmében is elfogadhatónak tartom, a kauzalitás, illetve következményesség kapcsolatát két esemény között pedig mintegy a szöveg által megadott modalitás (szükségszerű, lehetséges)

⁶⁶ Barthes gondolatát idézi Adam: *Le texte narratif*. 57.

jegyében érvényesnek. (Ez utóbbin azt értem, hogy pl. Phaedra halála az adott szövegösszefüggésben szükségszerű, de ha kiragadjuk az eseményt a konkrét szövegből, akkor nem szükségszerű, csak lehetséges következménye az előzményeknek.)

A *Tartuffe* szituációsorát vizsgálva több olyan jellegzetességet észrevehetünk, amelyek nemcsak erre az egy drámai szövegre érvényesek, hanem általános sajátosságok, így a konkrét megfigyelések bizonyos esetekben általánosíthatók. A dráma első felvonása öt szituációt tartalmaz. A kezdő szituáció olyan tényállás, amelyben ellentétes relációk vannak a szituációban részt vevő személyek között (Mme Pernelle és Orgon háza népének többi tagja között). A szituáció azonban nem csupán arról a pillanatnyi tényállásról informál, amely adott időben a jelen lévő személyek között fennáll, hanem információkat ad egy általánosabb tényállásról is: arról a konfliktushelyzetről, amely Orgon házában Tartuffe megjelenése óta fennáll. A második szituációban egy személlyel kevesebb van jelen, Mme Pernelle eltávozott. Korábban szó esett már arról, hogy a szereplők színpadi jelenléte, illetve távozása nem minden esetben jelent eseményt, jelen esetben viszont Mme Pernelle távozása esemény értékű változás: nem egyszerűen csak „kimegy a színről”, hanem sértődöttségében elhagyja fia házat. Ily módon az első és a második szituáció, mivel egymással ellentétes szituációk, eseményt határoznak meg, azt, hogy egy személy elhagyta a házat. Hasonlatosan esemény értékű a második és a harmadik szituáció kapcsolata: Orgon ha-zaérkezik. Ő sem pusztán „színre lép”, hanem pár napi távollét után megérkezik.

Az első felvonás mindössze ezt a két eseményt tartalmazza. Ezek az események a további eseménysorban, az őket követő események létrejöttében már nem kapnak különösebb meghatározó szerepet. Az ilyen eseményeket, amelyek következmény nélkül maradnak az eseménysor további menetét illetően, *komplementer eseményeknek* nevezem. Ezzel szemben *kardinális ese-*

ménynek azt az eseményt fogom nevezni, amelyik meghatározó szerepet kap az utána következő eseményekre nézve is: ha nem következne be a történetben, az megváltoztatná az esemenysor további részét. Ezt a megkülönböztetést komplementer és kardinális esemény között hasonló értelemben teszem, mint ahogy pl. Barthes teszi a „noyau: fonction cardinale”, illetve „catalyse: fonction complétive” fogalompárok használatával, terminusaimat is Barthes nyomán használom. Hasonló megkülönböztetéssel él Tomasevskij a szabad és kötött motívum, illetve Chatman a „kernel/satellite” fogalmak használatával.⁶⁷

A komplementer események funkciója általában valamely tényállás hangsúlyossá tétele, kiemelése. Jelen példánál különösen vonatkozik ez az első eseményre, Mme Pernelle távozására. Nem az esemény mint változás és mint újabb változások előidézője a döntő, hanem mint olyan lehetőség, amely bepillantást enged abba a tényállásba, amely adott időben Orgon házában fennáll. A *Phaedra* kezdése sok tekintetben hasonló, így pl. komplementer eseménnyel kezdődik: Hippolytos döntéshozatala és Théráménés erről való informálása ugyan esemény, de a további esemenysort illetően nem releváns, viszont lehetőség adott tényállás áttekintésére (a fiúnak indokolnia kell elhatározását, s az indoklás alkalmával egy sor ellentmondásra fény derül). A *Tartuffe* egész első felvonása voltaképpen egyetlen tényállás különböző módokon történő megvilágítása. Ez a tényállás a már említett ellentétes reláció, mely a házigazda és háza népe között Tartuffe személye miatt áll fenn. Ha viszont az első öt szituáció ugyanannak a tényállásnak különböző módokon történő reprezentálása, akkor minek alapján lehet mégis elhatárolni az egyes szituációkat? Annak alapján, hogy az egyes szituációkban egy-egy sajátos cselekvés vagy állapot elkülöníthető, ám ezek mindegyi-

⁶⁷ L. Tomasevskij: *Thématique*; Barthes: *S/Z* és Chatman: *Story and Discourse* c. munkáit.

kében van egy olyan közös szemantikai elem, melynek révén ezek a szituációk a történetnek egy nagyobb egységét (szituációszekvenciát) alkotják, s ez a közös szemantikai elem a már ismertetett ellentétes reláció.

Az egyes szituációk kapcsolatait illetően két esetben (az 1–2. és a 2–3. szituációk kapcsolata esetében) eseményt eredményező ellentétes kapcsolat áll fenn, adott személyek jelenléte, illetve hiánya következtében. Észrevehetjük még, hogy a köztük lévő időkülönbség tekintetében a szituációk kapcsolata a folytonos időbeli egymásutániség. Az idő múlásának tényét érzékeltetik az egymást követő tényállásváltozások, a folyamatosság tényét pedig az, hogy az egymást követő szituációk személyei között mindig van legalább egy állandó személy, olyan, aki már az előző szituációban is jelen volt. Egy személy folyamatos jelenléte jelzi azt, hogy az egyes szituációk időben folyamatosan, megszakítás nélkül követik egymást. A második felvonás tartalmazza az első olyan kardinális eseményt, melynek már a további események szempontjából is jelentősége van: Orgon közli leányával s egész családjával Marianne és Tartuffe házasságára vonatkozó tervét. Ennek az eseménynek következtében a család egyes tagjai számára „elindul a lavina” (Marianne, Valère, Dorine): sorozatos összeveszések majd kibékülések részint Marianne és Dorine, részint a szerelmesek között. Az esemény – mármint a házassági terv nyilvánosságra hozatala – forrása az előzetes tényállásban keresendő: Orgon oly mértékben elvakult Tartuffe iránt, hogy még leánya boldogságát is képes kockára tenni miatta. Az esemény, ahogy láttuk, részint újabbakat indít el (habár az említett események: a veszekedések és kibékülések csak komplementer események, amennyiben a szerelem és az egyetértés csak igen rövid időre szakad meg az említett személyek között, s így a köztük lévő alapvető relációk csak minimális időtartamra változnak meg), részint hangsúlyosabbá teszi a kezdeti tényállást: Orgon és családja között a feszültséget. A kiinduló tényállás és az

első kardinális esemény között következményes kapcsolat áll fenn: Orgon döntése a házasságot illetően következménye Tartuffe iránt tanúsított magatartásának.

Eddig tart a dráma eseménysorának első nagy egysége, amely tartalmaz egy jellegzetes tényállást és egy olyan kardinális eseményt, amelynek hatáskörét érdemes megfigyelnünk: mint újabb eseményeket kiváltó esemény feltétlenül releváns, ugyanakkor hatása az eseménysor egészére nézve még sincs akkora, mint bizonyos ezután következő eseményeké (pl. Tartuffe örökösül való kinevezése). Ez az esemény közvetlenül a létrejötte után kivált néhány komplementer eseményt, de hatásköre mégsem akkora, hogy az eseménysor egészére kiterjedjen (talán csak annyiban befolyásolja a későbbieket, hogy növeli Tartuffe önbi-zalmát, egyúttal szemtelenségét és óvatlanságát). Funkcióját tekintve, habár végül is kardinális eseménynek tartjuk adott szö-vegegységen belül, inkább az alapvető tényállás kibontásához, a konfliktus elmélyítéséhez van több köze, semmint a további ese-ménysor befolyásolásához. Hatáskörére nézve a házassági szán-dék nyilvánosságra hozatala a Mme Pernelle távozása mint való-ban komplementer esemény és pl. a végrendelkezés mint valóban kardinális esemény között foglal helyet. A harmadik felvonás több kardinális eseményt is tartalmaz, az első: Tartuffe Elmire-hez intézett szerelmi vallomása, amelyet Damis kihallgat. Első ízben lepleződik le Tartuffe személyisége, igazi arca. Ez az ese-mény az előző eseményekkel, illetve tényállással nem áll logikai kapcsolatban, csupán az időbeli egymásutániség kapcsolata van közöttük. Tartuffe szerelmi vallomása váratlan esemény, mert az eseménysor megelőző szakaszában nincs olyan elem, amelyből következne, nincs közvetlen előidézője. Ugyanakkor ez az ese-mény újabb változások, események forrása; az első: Damis lelep-lezi Orgon előtt Tartuffe Elmire-rel való viselkedését, a második: Orgon nem hiszi el fia szavait, hanem szembefordul saját gyer-mekével és elkergeti a háztól, a harmadik: Tartuffe-öt nevezi ki

vagyona örökösül. Tartuffe vallomása egy egész eseményláncolatot indít el, amelyben minden esemény egymás következményének tekinthető: Damis azért vádolja meg Tartuffe-öt, mert az szerelmet vallott Elmire-nek; Orgon azért kergeti el fiát, mert az bevádolta Tartuffe-öt; és végül azért teszi meg örökösül, mert haragra gerjed családja Tartuffe-fel szembeni ellenségeskedésén. Ezek az események kettős irányban mozdítják el az eredeti tényállást: részint radikálisan tovább mélyítik az Orgon és családja közti ellentétet, egészen addig, hogy a házigazda családja anyagi kisemmizésére is hajlandó lesz, ugyanakkor elmélyítik a Tartuffe-fel való szövetségét. Másfelől azonban éleződik Tartuffe és a család többi tagja között is az ellentét, növekszik a családtagok részéről a vele szembeni bizalmatlanság, sőt gyűlölet.

Az eseménysorban a fordulatot a negyedik felvonás hozza, több kardinális esemény által: Orgon kihallgatja Tartuffe Elmire-hez intézett újabb vallomását, és elűzi Tartuffe-öt a házból. Az első eseményt előkészíti az az esemény, hogy Elmire-nek sikerül rávennie férjét a próbatételre (azaz, hogy rejtőzzék el, és győződjék meg személyesen Tartuffe hamisságáról). Tulajdonképpen ez az esemény is váratlan, előzménye nincs, sőt a korábbi bizonyítási kísérletnek (Damis) Orgon messzemenően ellenállt. Viszont következik ebből az eseményből a tényleges leleplezés mint újabb esemény, amely viszont oka a rákövetkező eseménynek: Tartuffe-öt elkergetik. Az eseménysorban bekövetkező fordulat lényege, hogy alapvetően megváltozik az a relációrendszer, amely a személyek között a kezdeti tényállástól fogva fennállt: Orgon meggyűlöli Tartuffe-öt, s ezzel együtt eloszlik a konfliktus közte és családtagjai között. Ezzel egy időben viszont újabb konfliktus keletkezett: most már Tartuffe és Orgon (és hozzá tartozóan egész családja) között két kardinális esemény eredményeképpen: a szakítás, illetve az örökösül és bizalmasul fogadás eredményeképpen.

Az új konfliktusból eredő eseményeket az ötödik felvonás tartalmazza. A felvonás két komplementer eseménnyel indul: vizsztatérnek Orgon házába Damis és Mme Pernelle. Ezt követi egy kardinális esemény: a végrehajtás. Orgon házát birtokba veszi a végrehajtó, alig pár órát engedélyezve a családnak, hogy eltávozzanak. Ez az esemény következménye az örökösül való kinevezés eseményének. Majd újabb kardinális esemény: Tartuffe megjelenik azért, hogy börtönbe vesse Orgont. Ez az esemény következménye Tartuffe elkergetésének: a sérelem miatti bosszú. S ekkor újabb jelentős változás áll be az eseménysorban: a király embere igazságot szolgáltat, letartóztatja Tartuffe-t, Orgonék pedig visszakapják vagyonukat, szabadságukat. Ez a legutolsó esemény szintén váratlan, nem következik a megelőző változásokból, viszont önmaga releváns változást idéz elő: a nyugalmi állapot helyreállítását.

A *Tartuffe* most ismertetett domináns eseménysora kardinális eseményeinek kapcsolatrendszerét vizsgálva látjuk, hogy ezek között mindössze három van, amelyik nem következik semmilyen előző eseményből: 1. Tartuffe első szerelmi vallomása, 2. Orgon beleegyezése a próbatételbe, 3. a király küldöttjének felmentő intézkedése. A többi kardinális esemény viszont mind oksági, következményes kapcsolatban áll egymással, előidézik újabb eseményeket, illetve következnek megelőző eseményekből vagy tényállásokból.

Az események közti logikai összefüggés (az időbeli egymásutániség mellett) a drámai eseménysornak elsőrendűen fontos sajátossága – mondhatjuk nem csupán a *Tartuffe* vonatkozásában, hanem általános érvennyel. Az alábbiakban a logikai reláció dominanciájának okait vizsgálom oly módon, hogy eközben a drámai történet domináns eseménysorának újabb jellegzetességeire is fény derüljön. E vizsgálatban először a drámai szituációk kérdését érintem újra, majd pedig a *fordulat* fogalmát és funkcióját határozom meg.

Nem a drámai, hanem az elbeszélő szöveg kapcsán Todorov ezt írja: „Egy ideális elbeszélés stabil szituációval kezdődik, amelyet aztán megzavar valamilyen hatás. Ebből következik egy kiegyensúlyozatlan állapot, majd egy ellentétes irányú hatás közreműködése révén helyreáll az egyensúly. Ez a második egyensúlyhelyzet nagyon hasonlít az elsőre, de a kettő nem azonos.”⁶⁸ Ahhoz, hogy e meghatározásra reflektálni tudjak a drámai történet domináns eseménysora szemszögéből, mindenekelőtt a Todorov által használt „stabil, illetve kiegyensúlyozatlansági állapot” fogalmakat kell saját rendszeremben értelmezni és elhelyezni. A szituáció fogalmát korábban Barwise és Perry nyomán úgy határoztam meg, mint olyan szemantikai egységet, amely meghatározott alkotóelemekből áll, amely alapjául szolgál az esemény, illetve eseménysor létrejöttének, ily módon minden történet minimális alkotórészének tekinthető. Megállapítottam továbbá, hogy a szituáció mint tényállás tartalmazhat állapotot, folyamatos cselekvést és folyamatos történést. Ahhoz, hogy jellemezni tudjuk a drámai történet domináns részét felépítő szituációkat, továbblépésként bővítenünk kell a szituáció meghatározásának szempontjait, s e szempontok együttes alkalmazásával meghatározhatunk bizonyos szituációtípusokat. A többféle szempont együttes alkalmazásával meghatározott szituációtípusokat aszerint fogom értékelni, hogy mennyiben jelentik kiindulópontját valamely változásnak, vagyis milyen mértékben implicálnak változást, mert azt már előljáróban leszögezhetjük, hogy a drámai történet eseménysorának domináns része centrumában általában valamilyen radikális, döntő fontosságú változás áll. E változás jellegének meghatározására a későbbiekben kerül sor, azonban már most idézem ezzel kapcsolatosan Bécsy Tamás megfogalmazását, aki a drámai szituáció leglényegesebb sajátosságát a viszonyváltozás fogalmával adja meg: „A szituáció ... az emberek

⁶⁸ Tz. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. 171.

között lévő, *most változó viszonyrendszer*. A szituáció létrejöttét mindig megelőzi egy állapot, amely ugyancsak viszonyrendszer, de amelynek az a jellemzője, hogy az időben sokáig képes fennmaradni változatlan tartalommal.”⁶⁹ Bécsy Tamás drámaelméletére a továbbiakban is hivatkozni fogok, ezért szükséges megjegyezni – mint ahogyan arra a szituáció fogalmával kapcsolatosan jegyzet formájában már tettem utalást –, hogy jelen dolgozat terminológiájában szerepelnek bizonyos fogalmak, amelyek Bécsy rendszerében is megtalálhatók, ám gyakran más tartalommal. Nem látszik szükségesnek a terminológia szigorú egyeztetése, hiszen más bázisból kiindulva, más szempontrendszerek szerint vizsgálódik jelen dolgozat, mint a Bécsy-féle ontológiai alapú drámaelméleti rendszer. Annál fontosabb kiemelni, hogy konklúzióiban elemzésem nem mond ellent Bécsy Tamás megállapításainak, sőt a különböző szempontok szerint haladó vizsgálatok az azonos kérdésekkel kapcsolatban azonos eredményekhez vezetnek.

A szituáció tartalma

A szituációkat – mint erre az előző fejezetben már utaltam – osztályozhatjuk aszerint, hogy állapotot, folyamatos történést vagy folyamatos cselekvést tartalmaznak-e. E típusok elkülönítése azért fontos, mert megmutatja, hogy adott szituációban „mi történik”, történik-e egyáltalán valami vagy sem, hogyan viselkednek a szituációbeli individuumok. Ha a szituáció tartalma állapot, akkor a szituációban részt vevő valamennyi individuum passzív: egyik sem cselekszik. A *Phaedra* domináns eseménysorának kiindulópontja egy ilyen állapot: Phaedra titkon szerelmes Hippolytosba, ez olyan érzelmi állapot, amely egyelőre az indi-

⁶⁹ Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. 115. Kiemelés tőlem. M. J.

viduum (Phaedra) cselekedeteiben semmilyen módon nem nyilvánul meg, következésképp a másik érintett individuum (Hippolytos) vonatkozásában sem beszélhetünk olyan történésről vagy cselekvésről, amely ebből az állapotból következne. (A domináns eseménysor kezdetén Hippolytos nem azért akarja elhagyni a házat, mert már tisztában van Phaedra iránta érzett szerelmével!)

A cselekvést vagy történést tartalmazó szituáció mindenképpen föltételezi legalább az egyik individuum cselekvését. Ha a szituációban kitüntetett individuum elszenvedője a másik individuum cselekvéseinek, akkor a szituáció tartalma történéis. Ilyen, történést tartalmazó szituációk sora építi fel Lear szemszögéből a dráma majdnem teljes eseménysorát. Ha pedig a szituációban döntő individuum cselekvő, akkor azt mondhatjuk, hogy a szituáció tartalma cselekvés. Lear aspektusából cselekvés a domináns eseménysor kezdeti szituációja, a birodalom felosztása. A szituáció tartalmának meghatározásakor a szituáció alkotóelemei közül a relációt veszem figyelembe. Adott individuum állapota, cselekvése vagy a vele való történéis mindig a szituáció más individuumával való relációja alapján határozható meg. A szituáció tartalma szerinti felosztás önmagában is jelez bizonyos – szempontjaim szerint – fontos különbségeket: nyilvánvalóan kevésbé inspirál változást az állapot tartalmú szituáció, mert a változás feltétele mindig a változást előidéző cselekvés (vagy történéis), olyan akció, amely megváltoztatja, megszünteti a szituációt, és újat hoz létre. Ám a szituáció tartalma mint egyetlen szempont még korántsem elegendő ahhoz, hogy segítségével végleges konklúziókhöz jussunk a szituációk értékelésével kapcsolatban.

A szituációban részt vevő individuumok sajátosságai szintén relevánsak abból a szempontból, hogy a szituációt mint valamely változást implikáló vagy nem implikáló történetegységet határozzuk meg. Az általam felvázolt rendszerben a következő indivi-

duumfajtákat látom célszerűnek megkülönböztetni: 1. konkrét személy, 2. absztrakt individuum, 3. természeti környezet, 4. mesterséges tárgyi környezet. Ezen individuumfajtákkal egy szituációban lehetséges összes individuum leírható.

Fontos látnunk, hogy az egyes szituációk leírásában döntő szerepet kap az individuum típusa: egészen más az a szituáció, amelyben például két konkrét személy szerepel, mint az a szituáció, melyben egy konkrét személy áll relációban egy absztrakt individuummal. Ha mostani szempontunkat összekapcsoljuk az előzővel, akkor az ottani három variáns (állapot, történet, cselekvés) és a mostani négy variáns (konkrét személy, absztrakt individuum, természeti tárgy, mesterséges tárgy) együttesével, ha minden szituációban két individuum jelenlétét tételezzük fel, máris huszonegy szituációtípussal kell számolnunk. Nem célom az összes lehetséges típus leírása, hiszen – különösen, ha újabb szempontok bevezetésével számolunk – ezeknek száma igen nagy, s szempontjaim szerint nem minden lehetséges szituációtípus elsőrendűen fontos. Érdekes viszont kiragadnunk néhány releváns típust, s összehasonlítani ezeket aszerint, hogy mennyiben implikálnak változást. Így, ha az egyik szituációban az individuumok valamennyien konkrét személyek, a szituáció tartalma cselekvés, a másik szituációban viszont csak egy individuum konkrét személy, a másik absztrakt, s a szituáció tartalma állapot, akkor kézenfekvő, hogy a két szituáció közül az első az, amelyik sokkal inkább változást implikál, mint a második.

Az individuum attitűdje, viszonyulása a szituációhoz

A következő s úgy vélem a legfontosabb szempont azt mutatja meg, hogy egy szituációban részt vevő individuum hogyan viszonyul magához a szituációhoz, milyen az attitűdje, hogyan értékeli önnön, szituációbeli helyzetét. Ez az értékelés s ily mó-

don az attitűd háromféle lehet: pozitív, negatív és semleges. A pozitív attitűd azt jelenti, hogy adott individuum számára adott szituáció fennállása kedvező, ezért a szituáció megváltozása az ő szemszögéből nézve nem kívánatos. Ha az individuum attitűdje pozitív, a szituációt *egyensúlyhelyzetnek* vagy szinonim fogalommal *nyugalmi helyzetnek* nevezzük. Az individuum negatív attitűdje azt jelenti, hogy a számára adott szituáció fennállása kedvezőtlen, ezért az ő szemszögéből nézve kívánatos a szituáció megváltoztatása. Ezt a szituációt *megbomlott egyensúlyhelyzetnek*, vagyis *diszkordanciának* nevezem. A vezető szempontra utalva, amely a szituáció megváltozásával kapcsolatos, azt mondhatjuk, hogy az egyensúlyhelyzet nem implikál változást, ellenkezőleg, a szituáció fennállását eredményezi, a diszkordancia viszont változást idézhet elő. Ebből a szempontból az attitűd harmadik lehetséges változata, a semleges attitűd a pozitív attitűddel rokon, amennyiben az sem implikálja a szituáció megváltozását (nem implikálja, nem is zárja ki ennek lehetőségét). Az attitűd kapcsán néhány megjegyzés tétele szükséges. Az első, hogy az attitűd nem azonos a szituációban részt vevő individuumok egymással való relációjával, bár attól nem is független. Az individuum attitűdjét mindig a szituációban részt vevő másik individuumhoz fűződő kapcsolata határozza meg, de nem törvényszerű, hogy a reláció és az attitűd azonos minőségű legyen. Jago Othellóhoz fűződő kapcsolata negatív, hiszen Othello elveszejtésére tör, viszont attól fogva, hogy sikeresen hajtja végre az Othello ellen szőtt terveit, a szituációhoz való viszonyulása pozitív, kedvezően értékeli önnön, szituációbeli helyzetét.

A másik megjegyzés, hogy egy szituációban több individuum is részt vehet, s ezek attitűdje lehet különböző, ugyanazt a szituációt az egyik individuum pozitívan, a másik negatívan értékeli. Mármint egyensúlyhelyzetnek vagy diszkordanciának minősíthetjük az ilyen, az attitűd szempontjából összetett szituációt? Véleményem szerint csak az a szituáció tekinthető egyensúly-

helyzetnek, amelyben egyetlen negatív attitűd sem szerepel, amelyben következésképpen egyetlen, a szituáció megváltozását implikáló erő sem jut érvényre. Minden esetben diszkordanciának minősítem a szituációt, ha abban akár egyetlen attitűd is negatív, mert ez azt jelenti, hogy van olyan törekvés, amely a szituáció megváltozását implikálja. Különbséget kell azonban tennünk a most említett variánsok között, s e különbségtétel értelmében beszélhetünk: a) *egyensúlyhelyzetről*; b) *explicit diszkordanciáról*; c) *implicit vagy látens diszkordanciáról*. Az explicit diszkordancia esetében a szituációbeli valamennyi individuum attitűdje negatív, az implicit vagy látens diszkordancia esetében csak az individuumok egy részének attitűdje negatív, mindebből következik, hogy az egyensúlyhelyzet csak explicit lehet. Az is kézenfekvő, hogy a szituáció megváltozása szempontjából az explicit diszkordancia inkább eredményez változást, mint az implicit diszkordancia, hiszen az első esetben valamennyi individuum érdeke a szituáció megváltozása, míg a második esetben van a szituációban olyan individuum, amelynek nem érdeke. Csak utalni szeretnék arra, hogy nyilvánvalóan a szituációk újabb variánsaihoz jutnánk el, ha figyelembe vennénk, hogy az implicit diszkordancia miképpen realizálódhat, milyen formát ölthet, azaz mi lehet az oka annak, hogy ugyanazt a szituációt az egyik individuum egyensúlyhelyzetként, a másik megbomlott egyensúlyhelyzetként értékeli. A lehetséges okok közül megemlíthetjük azt a változatot, amikor „a” individuum azért viszonyul pozitívan egy szituációhoz, mert látszólag „b” individuum is pozitívan viszonyul hozzá: azaz „a” nem tudja, hogy „b” valójában a szituációt diszkordanciaként értékeli. A másik fél valóságos attitűdjének nem ismerése több tényező következménye lehet, leggyakrabban abból ered, hogy az az individuum, amelyik negatív attitűddel viszonyul a szituációhoz, elrejti, leplezi ezt az attitűdöt, cselekvéseiben attitűdje nem fejeződik ki.

A fenti három szempont segítségével meghatározott szituáció-típusok kapcsán a következőket hangsúlyozhatjuk. A szituáció tartalma szerint lehetséges típusok közül elsősorban a történést vagy cselekvést tartalmazók eredményeznek változást. Az individuum fajtái szerinti lehetséges típusok közül a konkrét személyeket tartalmazó szituációk implikálhatnak változást. Ugyanis a cselekvés, illetve történést létrejöttéhez, amely a változás feltétele, előidézője, konkrét személyek jelenléte szükséges, az absztrakt individuum is csak akkor fejtheti ki hatását, ha azt valamely konkrét személy reprezentálja. S végezetül, az individuumok attitűdje szerinti szempont alapján változást implikáló szituációnak azt nevezhetjük, amelyben az individuum attitűdje negatív, amely szituáció explicit vagy legalábbis implicit diszkordanciának minősül. Fenti szempontok közül az attitűdöt azért tarthatjuk a szituáció típusa szerint legfontosabb szempontnak, mert egyértelműen az attitűd határozza meg, hogy adott szituáció eredményez-e változást vagy sem. Ily módon például a szituáció tartalma hiába cselekvés, ha benne az individuumok attitűdje pozitív, mert ebben az esetben a cselekvés a szituáció stabilizálására, fenntartására, nem pedig megváltoztatására irányul. Az is szembetűnő, hogy a fenti szempontok együttes alkalmazásával egymástól egészen jelentős mértékben különböző szituációk írhatók le. Többször említettem, hogy valamennyi lehetséges variáns számbavétele jelen feltételek mellett gyakorlatilag kivihetetlen, viszont megemlíthetünk néhány jellemző módon különböző szituációtípust. A drámára legjellemzőbb szituációtípus mindig a diszkordancia, mégpedig az a változata, amelyik cselekvéssel vagy történéssel párosul, tekintettel arra, hogy a dráma domináns eseménysorának középpontjában mindig valamilyen döntő változás áll – ahogyan erre már utaltam –, s amely változás mibenlétét az alábbiakban vizsgálom közelebbről. A változás feltételei: a szituációbeli individuumok negatív attitűdje s a cselekvés, illetve történést.

A drámai történet domináns eseménysorában tehát, a változásra való koncentrálttság miatt, többségben vannak azok a szituációk, amelyek implikálják ezt a változást, s e kritériumnak leginkább nélkülözhetetlen feltétele a diszkordancia, az individuum negatív attitűdje a szituációban. A megbomlott egyensúlyhelyzet az egyes drámai művekben különféle formát ölthet, e különbség alapján Bécsy Tamás három drámatípust különböztet meg, s most az általa leírt típusokat próbálom meg definiálni saját terminusaimmal.

A konfliktusos drámáról Bécsy megállapítja, hogy a konfliktus aktív harc, a szituációban részt vevők közösen, aktívan cselekszenek. „Harcról csak akkor beszélhetünk, ha mindkét félnek oka és célja, de ugyanakkor eszköze is van, hogy az adott okokból és az adott célokért valóban tudjanak küzdeni... E két szemben álló akarat egymás elleni tettváltássorozata a drámai harc, aminek megvalósulásához elengedhetetlenek az akarat érvényre juttatásához szükséges eszközök.”⁷⁰ Saját terminusaimmal megfogalmazva, a konfliktus a következő szituációval írható le: $S = „a”$

konkrét személy (negatív attitűd) $\begin{matrix} \xrightarrow{\text{cselekvés}} \\ \xleftarrow{\text{cselekvés}} \end{matrix}$ „b” konkrét sze-

mély (negatív attitűd). Azaz: mindkét szituációbeli individuum konkrét személy, mindkettő cselekvő személy, így a szituáció tartalma cselekvés, mindkét individuum negatív attitűddel viszonyul a szituációhoz, annak megváltoztatása érdekében cselekszik.

A középpontos dráma fogalmát Bécsy Tamás így határozza meg: „A szituáció így szerveződhet... egy középpont körül és köré úgy, hogy a középpont mindenkire »rákényszeríti« ... a hozzá – illetve a benne testesedő-sűrűsödő társadalmi-emberi lényeghez – való viszonyulásokat. A dráma menete ekkor a társadalmilag-történelmileg meghatározott középpont konkrét tar-

⁷⁰ I. m. 143., 145.

talmának és a hozzá való különböző viszonyoknak cselekvéssorrá bontásával egyenlő... A középpont vagy a passzív főszereplő, vagy a meg nem testesített erkölcsi tényező (esetleg épp szimbólum). Ha a középpont ez utóbbi, akkor a főszereplő csak olyan »legfontosabb személye« a drámának, akin keresztül a középponthoz való viszonyok legfontosabbika ábrázolódik.”⁷¹ Saját terminológiám segítségével ennek a drámatípusnak a meghatározása a következő: a középpontos drámában megjelenő szituáció lehet: $S = „a”$ konkrét személy (negatív attitűd) $\xrightarrow[\text{történés}]{\text{cselekvés}}$ „b” konkrét személy (negatív attitűd); vagy $S = „a”$ konkrét személy (negatív attitűd) $\xrightarrow{\text{cselekvés}}$ „b” absztrakt individuum. Az első esetben, amikor a „közep-pont” konkrét személy, ennek az individuumnak a szemszögéből a szituáció történést tartalmaz: más individuum(ok) cselekvéseit, amelyeket a „közep-pontot” jelentő individuum passzívan szenved el. A második esetben a szituáció tartalma csak a „közep-ponttal” szemben álló individuum(ok) aspektusából releváns, az absztrakt individuum szempontjából ugyanis a cselekvés, történések fogalmak irrelevánsak.

Bécsy Tamás rendszerében a harmadik drámatípust a *kétszintes dráma* képviseli, ennek meghatározása: „A szituáció ... szerveződhet az adott kor vagy az adott író *világnézete* által felidézett vagy létesített két *világszint* köré is. A két szint közül az egyik mindig a mindennapos élet, a másik az azt meghatározó, ennek törvényeket adó második világszint. Ekkor a cselekvéssor annak a megmutatása, hogy a második szint törvényeit hogyan lehet és kell a mindennapokban érvényre juttatni vagy azokat éppen megszüntetni – ahhoz, hogy a mindennapos szint élete jobb legyen.”⁷² Ennek a meghatározásnak ismét saját terminológiámmal

⁷¹ I. m. 143., 146.

⁷² I. m. 144.

való átírása a következő: a kétszintes drámabeli szituáció lehet: $S = „a”$ absztrakt individuum reprezentánsa (negatív attitűd) cselekvés $\rightarrow „b”$ absztrakt individuum, illetve lehetséges variáns

még, amikor mindkét individuum egy absztrakt individuum reprezentánsa. Amikor a fentiekben az individuum fajtáit meghatároztuk, láttuk, hogy az „absztrakt individuum reprezentánsa” meghatározás olyan individuumot jelölt, amely ugyan konkrét, de amelyben nem az individuális tulajdonságok dominálnak, hanem az a státus, hogy a szóban forgó individuum valamilyen absztrakt individuum képviselője, megtestesítője, tehát tulajdonságaiban az absztrakt individuum tulajdonságai a döntőek. A kétszintes dráma világszintek összeütközését láttatja Bécsy Tamás meghatározásában, ám még ebben az esetben is szükséges legalább egy konkrét individuum jelenléte (még akkor is, ha ezt mint valamely absztrakt individuum reprezentánsát értékeljük, s amely reprezentáns lehet szimbolikus vagy allegorikus alak is), hiszen ennek hiányában sem cselekvés, sem történés, ily módon drámai eseménysor sem lehetséges.

A most ismertetett három drámatípus mindegyikében közös, hogy valamilyen ellentétpárt tartalmaznak, ezen ellentét megvalósulásainak módja szerint különböznek egymástól az egyes típusok. Saját gondolatmenetemen belül szintén ahhoz a megállapításhoz jutottam el, hogy a drámai történet domináns eseménysorát felépítő szituációk között tipikusan drámainak azok a szituációk nevezhetők, amelyek megbomlott egyensúlyhelyzetet, diszkordanciát jelentenek a benne részt vevő individuumok negatív attitűdje értelmében, a diszkordancia ugyanis olyan szituáció, amely önmagában hordja önnön megváltozásának a lehetőségét vagy szükségszerűségét. Ezért az egyensúlyhelyzet megbomlása vagy rögtön a domináns eseménysor kezdetén bekövetkezik, vagy az már eleve diszkordanciával indul. Kezdetről fogva diszkordanciát tartalmaz a domináns eseménysor a *Tartuffe*-ben,

a *Phaedrában* az *Oedipusban*, a domináns eseménysor elején bomlik meg az egyensúlyhelyzet a *Cidben*, a *Macbethben*, a *Lear királyban*. Az előtörténet funkciójáról, a domináns eseménysorral való kapcsolatáról már beszéltem, most a szituációtípusokról alkotott bővebb magyarázatok jegyében kiegészítem az előtörténetre vonatkozó korábbi megjegyzéseimet. Láthatjuk ugyanis, hogy számottevő előtörténetről csak azoknak a drámáknak az esetében beszélhetünk, amelyekben a történet domináns része már kialakult diszkordanciával, azaz megbomlott egyensúlyhelyzettel indul – ebben az esetben az előtörténet tartalmazza az egyensúlyhelyzet megbomlásának körülményeit. A második típusú kezdés az, amikor egyensúlyhelyzettel indul a domináns eseménysor, és rögtön ennek kezdetén következik be valamely esemény, ami megbontja az egyensúlyhelyzetet, és létrehozza a diszkordanciát – ebben az esetben számottevő előtörténet nem kapcsolódik a dráma domináns eseménysorához. Beszéltem továbbá az előtörténet kapcsán az ún. „kettős motivációról”, közvetett és közvetlen motivációnak számító eseményekről is. A szituációtípusok részletesebb vizsgálata alapján most már az is egyértelmű, hogy az előtörténetben helyet kapó esemény mint az eseménysor további alakulásának „szükséges, de nem elégséges” feltétele nem más, mint az az esemény, amely megbontja az egyensúlyhelyzetet, de amelynek következtében kialakuló szituáció még nem explicit, csupán implicit vagy látens diszkordancia, azaz az ellentmondás nem terjed ki a szituáció valamennyi individuumára. Viszont a „közvetlen motivációnak” nevezett esemény, amely már a történet domináns részében foglal helyet, nem más, mint a diszkordancia explicitté válásának feltétele, előidézője. Csak egy példát elevenítsünk fel újra: a *Phaedra* előtörténetében a „közvetett motivációnak” számító esemény az, hogy Phaedra beleszeret Hippolytosba, ezzel kialakul az implicit diszkordancia, amely szerint Phaedra már negatív attitűddel viszonyul a szituációhoz, mert szenved a tiltott szerelem miatt,

ugyanakkor környezete még nem ismeri érzelmeit, így nyugalmi helyzetként éli meg a szituációt. A történet domináns részében azután történik egy esemény (a téves halálhír), amelynek következtében a szituáció fokozatosan, lépésről lépésre válik explicit diszkordanciává, azzal párhuzamosan, hogy minél több személy értesül Phaedra érzelmeiről, annál több személy számára lesz az adott szituáció megbomlott egyensúlyhelyzetté: előbb Oinone, majd Hippolytos, végül Théseus szerez tudomást Phaedra szerelméről.

A szituációtípusoknak több szempont alapján történő meghatározását azért végeztük el, hogy megkeressük, mi az oka annak, hogy a drámai történet domináns eseménysorában az események közti logikai reláció van túlsúlyban az időbeli egymásutániség puszta tényéhez képest. Fentiek alapján azt válaszolhatjuk, hogy a logikai reláció azért dominál, mert a drámai történet domináns részében a megbomlott egyensúlyhelyzetet jelentő szituáció, a diszkordancia kerül előtérbe, amely sokkal inkább feltétele az eseményeknek, változásoknak, mint az egyensúlyhelyzet. Ily módon az események, változások bekövetkezése nem véletlenszerűen, hanem a diszkordancia által motiváltan történik. Paul Larivaille, amikor az elbeszélő szöveg elemzése során megkülönbözteti az állapotot (énoncé d'état) és az eseményt (énoncé de faire), ezt írja: „Önmagában egy állapot többféle lehetőséget tartalmaz, de semmit nem kezd el, mivel lényegileg statikus pillanat, amely végtelen hosszú ideig változatlan maradhat.”⁷³ Saját elemzéseim alapján ezt a megállapítást mindenképpen kiegészíthetem azzal, hogy csak az egyensúlyhelyzet az, ami végtelen hosszú ideig változatlan maradhat, a diszkordancia nem, mert ez több-kevesebb intenzitással hordja magában a megváltozás lehetőségét vagy szükségszerűségét.

⁷³ P. Larivaille: *L'analyse morphologique du récit*. In: *Poétique* 1974/19. 386.

Gondolatmenetem kezdetén utaltam arra, hogy a drámai történet domináns eseménysorának középpontjában valamilyen gyökeres változás, radikális fordulat áll; az alábbiakban a fordulat fogalmát értelmezem. Arisztotelész meghatározása szerint: „A fordulat ... a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy szükségszerűség szerint.”⁷⁴ Arisztotelész gondolatában a dolgok ellenkezőjükre való változása a leglényegesebb elem. A fenti szituációmeghatározások értelmében az „ellenkezőre való változást” a szituációbeli individuumok attitűdjének változásával adhatjuk meg, azaz fordulatot jelent a pozitív attitűd negatívvá válása, és ennek az ellenkezője. Ennek alapján a fordulatnak két változata lehetséges: 1. amikor az egyensúlyhelyzet diszkordanciává alakul, 2. amikor a diszkordancia visszaáll egyensúlyhelyzetté. A változásnak ilyenfajta értelmezésével már Todorov fentebb idézett gondolatában is találkoztunk; Todorov szerint az elbeszélő szövegben közölt eseménysor két nyugalmi helyzet (a kezdet és a vég) közti átmenet, azzal a kiegészítéssel, hogy a két nyugalmi helyzet nem azonos. Hasonlóan értelmezi a történet fogalmát szintén az elbeszélő szöveg kapcsán Larivaille is már idézett tanulmányában. A következő fejezetben, amikor az elbeszélő szöveggel foglalkozom, még visszatérek ezekre a megállapításokra, most csak azért idézem őket, mert a drámai eseménysor vizsgálatához is támpontot adnak. A fenti gondolatokból az is kitűnik, hogy a drámai történet domináns eseménysorában a most említett két fordulatvariáns közül a második, a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe történő változás kap elsődleges szerepet. Ez abból következik, hogy – mint ezt már korábban megállapítottam – a drámai történet domináns eseménysorának nagy részét

⁷⁴ Arisztotelész: Poétika. 25.

diszkordáns szituációk alkotják, továbbá, hogy a fordulat első típusa, a nyugalmi helyzetből diszkordanciába való váltás a történet domináns részében gyakran nem is szerepel, hanem már az előtörténetben bekövetkezik; továbbá, hogy abban az esetben is, ha az egyensúlyhelyzet felbomlása a domináns történetrészben kap helyet, ez mindenképp az eseménysor kezdetén következik be, így ebben az esetben is diszkordáns szituációk töltik ki a domináns történetrész nagyobb hányadát.

A továbbiakban tehát a drámai történet domináns eseménysorában meglévő fordulat alatt a diszkordanciából nyugalmi helyzetbe való változást értem. Az alábbiakban megkíséreltem a fordulat fogalmát saját terminusaimmal leírni. Fentebb, a szituáció különféle típusainak több szempont alapján történő meghatározásakor szembetűnő volt, hogy nem vettem tekintetbe a szituáció alkotóelemei közül egy igen fontosat, az időt. Az idő aspektusát is bevonva a szituációk leírásába, azt mondhatjuk, hogy vannak olyan szituációk, amelyek rövidebb-hosszabb ideig fenntarthatók, érvényesek még a diszkordanciára, az individuum számára kedvezőtlen szituációra is. A diszkordancia magában hordja a változás lehetőségét, de ez a lehetőség még nem jelenti a változás bekövetkezésének azonnali szükségszerűségét. Az időben tartósan fennmaradó szituációt egy példával így írhatjuk le: $S = „a”$, negatív attitűd; $\xrightarrow[\text{történés}]{\text{cselekvés}}$ „b”, negatív attitűd; $t_1 \dots t_n$. Azaz: az idő ebben az esetben valamely időintervallumot jelent. Van azonban olyan eset is, amikor valamely diszkordáns szituációban az ellentmondás eléri azt a fokot, amelyen túl a szituáció adott formában nem maradhat fenn, szükségszerűvé válik a szituáció megváltozása. E szükségszerűség konkrét megvalósulási formája, oka rendkívül sokféle lehet, néhány példa: 1. a szituációban a cselekvő individuum számára elviselhetetlenné válik a kedvezőtlen, negatív tényállás, ezért olyan cselekvést hajt végre, amely a szituációt megszünteti – ilyen cselekvés Phaedra öngyilkossága.

2. a szituációban a passzív elszenvedő individuum számára válik elviselhetetlenné adott szituáció, melynek következtében az individuum vagy fizikai, vagy szellemi értelemben megsemmisül – ilyen megsemmisülésnek tekinthető Lear elméjének elborulása is. Az, hogy egy szituáció mikor éri el önnön fennmaradási lehetőségének végső határát, jól láthatóan a benne részt vevő individuumoktól függ, így minden szituációban az individuumokra jellemző egyedi körülmények szabják meg a szituáció fenntarthatóságának határát. Bármennyire egyedi sajátosságok szabják is meg azonban adott szituáció fennmaradásának vagy megváltozásának körülményeit, általánosan mondhatjuk, hogy amikor adott szituációban részt vevő individuum számára a szituáció tovább nem tartható fenn, akkor a szituáció megváltozik, felbomlik, és új szituáció jön létre. Mindezek alapján *kényszerhelyzetnek* nevezhetjük azt a diszkordáns szituációt, melynek megszűnik a fennmaradási lehetősége, amely elérte önnön fennmaradásának határát. A kényszerhelyzetet egy példával leírva: $S = „a”$ negatív attitűd; $\xrightarrow[\text{történés}]{\text{cselekvés}}$ „b” negatív attitűd; t_1 .

Jól látható, hogy ebben az esetben az idő már nem valamely rövidebb-hosszabb intervallum, hanem egyetlen *időpont*, mivel a kényszerhelyzet az a diszkordancia, amely idővel már nem tartható fenn, amely azonnal implikálja a változást. Így a fordulat, amely a változás eseményével azonos, tulajdonképpen egybeesik a kényszerhelyzettel, amennyiben a kényszerhelyzet időben nem marad fenn, hanem azonnali változást eredményez. Következik ebből az is, hogy a kényszerhelyzetet jelentő szituáció tartalma nem lehet állapot, mivel az állapot nem hoz létre változást, csak a cselekvés vagy a történés. Így a kényszerhelyzet mindig olyan cselekvést vagy történést tartalmaz, amely „épp most” változtatja meg az eddig fennálló szituációt, létrehozva egy új nyugalmi helyzetet, s ez a változás maga az, amelyet Arisztotelész terminusával fordulatnak nevezünk.

Összefoglalásként a szituációtípusok elemzésével és a fordulat meghatározásával kapcsolatban kiemelhetjük, hogy a drámai történet domináns része eseménysorának középpontjában olyan fordulat áll, mely a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe való változással azonos. A domináns eseménysor e változás előzményeiből viszonylag keveset mutat meg, ebből következően tartós egyensúlyhelyzetet jelentő szituációk nem fordulnak elő a domináns eseménysorban, helyettük nagyrészt explicit diszkordanciát jelentő szituációk szerepelnek. A diszkordancia önmagában hordja a változás lehetőségét, illetve kényszerhelyzetté válása esetén a változás szükségszerűségét. Ily módon a drámai történet domináns részében bekövetkező események nagy része egymással logikai relációban áll, nem esetlegesen követik egymást. Az egyensúlyhelyzet olyan szituáció, amely nem implikál változást, ellentétben a diszkordanciával. Ezen sajátosság alapján az egyensúlyhelyzetet nevezhetjük *statikus* szituációnak is, míg a diszkordanciát *dinamikus* szituációnak.

A drámai történet domináns eseménysorával és a fordulattal kapcsolatban még arra kell válaszolnunk, hogy hány fordulatot tartalmaz a domináns eseménysor. Amennyiben fordulaton a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe való változást értjük, akkor a drámai domináns eseménysor leggyakrabban csak egy fordulatot tartalmaz. (Pl. *Cid*, *Lear király*, *Othello* stb.) Ritkább az az eset, ilyen a *Tartuffe*, amikor az eredeti diszkordáns szituációt feloldó esemény újabb diszkordanciát eredményez, s ez utóbbinak feloldása egy második fordulatot igényel. Amikor Orgon elkergeti Tartuffe-öt a házától, fordulat következik be, mivel ellenkezőjére változik a korábbi tényállás: Orgon kibékül családjával. De ez a változás újabb diszkordancia forrása, amelynek feloldását a második fordulat, a királyi döntés eseménye jelenti, s csak ezután jön létre végleges egyensúlyhelyzet. Általánosítva mondhatjuk, hogy a drámában a domináns eseménysor kevés számú fordulatot tartalmaz.

2. A TÖRTÉNET IDEJE ÉS A TÖRTÉNET KÖZLÉSÉNEK IDEJE

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy mi jellemzi a drámai történetet és közlésének módját az idő aspektusából. Gondolatmenetemben támaszkodom azokra az észrevételekre, melyeket a drámai és elbeszélő szövegek összehasonlításával kapcsolatos általános kérdésfölvetésekkel foglalkozó fejezetben tettem, s azokat bővítem ki a továbbiakban.

Amikor az idővel mint adott irodalmi szövegben közölt történet idejével, valamint mint a történet közlésének idejével foglalkozunk, ezt a két aspektust ki kell egészíteni egy harmadikkal is: az adott irodalmi szöveg befogadása idejének aspektusával is. A továbbiakban ebből a három megkülönböztethető, ám egymással szorosan összefüggő szempontból vizsgálom az idő kérdését a drámai szövegekkel kapcsolatban. Először azt kell meghatározunk, hogy mit tekinthetünk a drámai szövegben a közlés, a történet közlése idejének. A drámában a történet közlésének az ideje az az idő, ami a drámai személyek dialógusainak az időtartamát képezi, mivel a drámai történet közlésének módja a drámai személyek dialogizálása. A drámai szöveg befogadásának ideje pedig az az időtartam, ami a dialógusok elolvasásához, meghallgatásához szükséges. Itt tehetünk egy másodlagosan fontos észrevételt: amikor a drámai szöveg színpadi bemutatásra kerül, a színpadon a nyelv mint legfontosabb közlési eszköz mellett bizonyos nem nyelvi eszközök is szerepet kapnak: gesztusok, mozgások, különböző látványeffektusok. Az a jelenség is gyakran előfordul, hogy a színpadi személy gesztusait, mozgását nem kíséri minden esetben szöveg, viszont az ilyen gesztusok, mozgások is időben játszódnak le, akár csak a színpadon elhangzó nyelvi közlések. Mégis fogalmazhatunk általánosítva akkor, amikor a drámai közlés idejét a dialógusok idejével azonosítjuk, mert a drámában, még a színpadi realizációban is a szövegnek, a nyelvi közlésnek prioritása van minden nem nyelvi megnyilvánuláshoz

képest. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a drámai szövegben a közlés ideje a dialógusok időtartamával azonos, a színpadon bemutatott drámai mű közlési ideje pedig a színpadon lejátszódó előadás idejével azonos, amely előadás nagy részét a személyek nyelvi közlései, dialógusai, a drámai szöveg elhangzása teszi ki. A drámai szöveg befogadásának ideje pedig a dialógusok olvasásához szükséges idő, illetve a színpadon bemutatott dráma befogadásának ideje, a színpadi produkció megnézéséhez szükséges idő. Már idéztük Genette véleményét, mely szerint az elbeszélő szöveg időbelisége elsősorban az olvasáshoz szükséges időt jelenti, mivel a narráció idejét nem lehet rekonstruálni: „... semmivel nem mérhető az elbeszélés időtartama. Az, amit ösztönösen az elbeszélés idejének szoktunk nevezni, nem lehet más, ahogyan említettük, csak az olvasáshoz szükséges idő, de az is magától értetődik, hogy az olvasás ideje egyéni körülmények függvénye...”⁷⁵ Ha pontosan nem is azonosítható a narráció ideje az elbeszélő szövegben, annál pontosabban mérhető a közlés ideje a drámai mű esetében akkor, ha a színpadon bemutatott drámát vesszük figyelembe: a színpadi előadás ideje általában két-három óra. Ezzel teljesen megegyezik a dráma befogadásának ideje: a színházi néző „addig ül a nézőtéren”, amíg az előadás tart. Az írott drámai szöveg esetében viszont ez a megfelelés, illetve a közlés idejének rekonstruálása, az elbeszélő szöveg közlési, befogadási idejéhez hasonlóan, már nem ilyen egyértelmű. Figyelembe véve ugyanakkor, hogy a drámai szöveg eredendően színpadi előadásra szánt szöveg, s ha a színpadon bemutatott drámai műről beszélünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a drámai közlési idő tartama azonos a befogadás idejével, s mindkettő jól meghatározható időtartam, néhány óra. Ennek az időbeli korlátozottságának az okáról már tettünk említést: a színház sajátos körülményei, az a tény, hogy a színházi néző nem köthető le időben korlátla-

⁷⁵ G. Genette: Figures III. 122.

nul, ellentétben az elbeszélő szöveg olvasójával. Nemcsak a befogadásra vonatkoznak azonban a színház sajátos körülményeiből fakadó korlátozottságok, hanem a közlésmódra is. Ahogyan K. Hamburger írja: „mivel a drámai mű átmenetet jelent a (re)prezentáció modalitásából az érzéki percepció modalitásába, alá van rendelve a valóság tér-idő körülményeinek”.⁷⁶ Bécsy Tamás már idézett könyvében kiemeli, hogy a dráma cselekményének időtartamát elsősorban magának a műnek a sajátosságai szabják meg, nem pedig a művön kívüli tényezők, a befogadás körülményei: „...a drámai mű cselekményének időtartamát – és így a művek terjedelmét – nem a műtől független ok – a nézők figyelőképességének határa – szabja meg, hanem magát a műnemet konstituáló élettény, a szituáció”.⁷⁷

Jelen dolgozat is teljes mértékig magáénak vallja azt a véleményt, miszerint a drámai mű terjedelmét mindenekelőtt a benne közölt történet sajátosságai határozzák meg – erre a kérdésre a következő, a narratív szöveggel foglalkozó fejezetben is visszatérek még, a két szövegtípus összehasonlításakor. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy kölcsönhatás áll fenn a drámai mű, bemutatásának körülményei, valamint befogadásának körülményei között, s ezen kölcsönhatás eredményeként jöttek létre végül is azok a sajátosságok, amelyek a drámát az idő már említett hármasszékletéből: a történetidő vagy ábrázolt idő, a közlési idő és a befogadás ideje szerint jellemzik.

A dráma közlési ideje és befogadási ideje tehát viszonylag rövid, bizonyos elbeszélő szövegekhez képest ez az időbeli korlátozottság, rövidség feltűnő különbséget jelent. Már idéztem Szegedy-Maszák Mihály megállapítását, miszerint az elbeszélés időben lejátszódó művészi forma. Ez a megállapítás a drámára is érvényes, hiszen mindenfajta közlés és mindenfajta befogadás

⁷⁶ K. Hamburger: *Logique des genres littéraires*. 181.

⁷⁷ Bécsy Tamás: i. m. 201.

időben lejátszódó folyamat. Hozzátehetjük azonban, hogy éppen a közlés és a befogadás idejének rövideje miatt a drámában a közlés és a befogadás szempontjából az idő másodlagos, egyáltalán, az időbeliség kérdése a drámával kapcsolatban sokkal kisebb relevanciával merül föl, mint az elbeszélő szöveg kapcsán. Ricoeur már idézett *Temps et récit* című tanulmánykötetének egyik kulcsgondolata, hogy az irodalmi elbeszélés az idő „megőrzője”. Úgy tetszik, a drámában az idő kérdése – nemcsak a közlés és a befogadás, hanem utaljunk előre, a közölt idő, a történet ideje vonatkozásában is – másként merül fel, mint a narratív szövegben. A dráma befogadójának „időélménye” más, mint az elbeszélő szöveg (különösen a terjedelmes elbeszélő szöveg, az eposz, a regény) befogadójának „időélménye”: szituációkat, eseményeket igen szűk időhatárokon belül érzékelve a hosszabb időtartam folyamatos átélése a dráma befogadójának „időélményéből” hiányzik. Erre a sajátosságra a továbbiakban még visszatérek.

A dráma úgy közöl adott történetet, eseménysort, hogy a közlés időbelisége, időtartama másodlagos szerepet kap, és ezzel párhuzamosan a befogadása is. Ebből ered a drámának az a specifikuma, amit úgy is megfogalmazhatunk, hogy a dráma sokkal inkább a pillanatra, egy adott időszakra koncentrált, mint az elbeszélő szöveg. Ahogyan Bahtyin fogalmazza meg Dosztojevszkij regényei kapcsán a drámai időbeliség jellemzőjét: „Dosztojevszkij arra törekedett, hogy még a széthúzódó időszakokat is *egyidejűségként*, dramatikus szembenállásban appericipiálja, ahelyett, hogy *fejlődési sorra nyújtana ki*. A világban való eligazodás az ő számára a világ tartalmai mint *egyidejűségek* között való helymeghatározást jelentette, és azt, hogy e tartalmak kölcsönviszonyát *egyetlen időmetszetben* ragadja meg.”⁷⁸ Lessing gondolatát korábban azért tartottam igen fontos észrevételnek (a

⁷⁸ M. Bahtyin: A szó esztétikája. 62. Kiemelés tőlem. M. J.

dráma „eszményi” cselekménye abban a formában a legszerencsésebb, amely a tér és az idő körülményeinek legkisebb hozzátételét követeli meg), mert rávilágít arra, hogy az idő a drámában nem tölt be olyan alapvető funkciót, mint a narratív szövegben. Igaz, Lessing gondolatában a közlés és a történet ideje mint különböző aspektusok nem válnak el egymástól, megállapítása mégis rendkívül figyelemreméltó.

Ahhoz, hogy megfejtsük a drámában közölt történet idejének kérdését, ismét hasznos lehet a történet domináns része fogalmának alkalmazása. E fogalmat használva azt mondhatjuk, hogy bármilyen hosszú időtartamú legyen is adott drámai történet, a domináns történetrész időtartama mindig rövid. Ennek oka legfőképpen a drámai szituációk, illetve események természetében rejlik. Megállapítottuk, hogy a drámai történet domináns eseménysorában általában valamilyen explicit diszkordáns szituáció, valamint az abból egyensúlyhelyzetbe való változás, fordulat áll, hosszan tartó nyugalmi, illetve implicit diszkordáns helyzetek helyett. Márpedig az explicit diszkordancia felbomlásához, az egyensúlyhelyzetbe való fordulathoz nem szükséges hosszú időtartam. Sőt, ahogyan azt a fordulat fogalmának meghatározásakor láthattuk, a diszkordancia kényszerhelyzetté válásának esetében a szituáció időben tartósan már nem maradhat fenn, így a változás, a fordulat bekövetkezésekor az idő egyetlen időpontra korlátozódik, ellentétben a hosszabb-rövidebb időintervallum alatt fennálló szituációkkal. (Ezen állítás irodalmi szövegekkel való részletesebb illusztrálására a következő, a narratív szöveggel foglalkozó fejezetben még visszatérek.)

Alapvető különbséget a drámai szöveg abból a szempontból mutat, hogy a történet domináns részének ezt a rövid időtartamát hogyan ábrázolja – összefüggésben azzal, hogyan ábrázolja a diszkordanciából nyugalmi helyzetbe való fordulat előzményeit. Az egyik jellegzetes típust azok a drámai szövegek alkotják, amelyekben a történet domináns részének ideje „egyetlen idő-

pont”. (Rögtön látni fogjuk, hogy a klasszikus tételek a drámai cselekmény időbeni rövidségére vonatkozóan tulajdonképpen nem másra, mint az általunk dominánsnak nevezett történetrészsre vonatkoznak.) Azaz: nincs jelentékeny időbeli elmozdulás, előrehaladás a történet domináns részében, ez az az eset, amire hagyományosan azt mondhatjuk, hogy „a dráma története mindössze néhány órára vagy egy-két napra terjed”. Ebbe a típusba sorolhatók a *Phaedra*, a *Bérénice*, az *Oedipus király*, a *Tartuffe*, Genet *Cselédekje* stb. Valójában pontosan látnunk kell, hogy a drámában közölt történet ideje ezekben a művekben is jóval hosszabb, mint néhány óra, egy-két nap – korábban bizonyítottam már ezt az előtörténet funkciójának vizsgálatakor. Ám a történet egészéből kiemelt, előtérbe állított domináns rész időtartama minden esetben valóban rövid, jelentékeny időváltozás nélkül, így ezen drámák domináns történetrészének ideje lényegében „egyetlen időpont.”

Egy másik típusba azok a drámai szövegek sorolhatók, amelyek nem abban különböznek az előzőtől, hogy a történet domináns részének ideje hosszú időtartam lenne, hanem abban, hogy a domináns történetrész eseményei „több, különböző időpontban” játszódnak le, nem pedig egyetlen időpontban – ebbe a csoportba sorolhatjuk a *Lear királyt*, a *Három nővért*, Anouilh *Becketjét* stb.

A két típus közti különbség alapvetően a történet idejének ábrázolásmódjában rejlik. Az első esetben is lehet a történet egészének időtartama hosszú, akárcsak a második esetben. Az viszont kétségtelen, hogy az első típusba tartozó drámák ezt a hosszabb időtartamot egyetlen rövid időtartam fókuszából ábrázolják. A második esetben az ábrázolásmód nem retrospektív, hanem lineáris, ily módon a kiemelt domináns történetrész ideje nem egyetlen időpont, hanem különböző időpontokból, a történet egészéből innen is, onnan is kiragadott pillanatokból, rövidebb időtartamokból áll össze. Mikor „kényszerül” a dráma ehhez az

ábrázolásmódhoz folyamodni? Akkor, ha a közölt történet domináns részébe nemcsak a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe való fordulatot, illetve a fordulat közvetlen előzményeit emeli be, hanem egyensúlyhelyzeteket, illetve implicit diszkordanciát is ábrázolni akar. Így pl. Anouilh *Becketjében* vagy a *Három nővérben* az explicit diszkordancia a domináns történetrészben is meglehetősen későn alakul ki, a diszkordancia explicitté válását megelőzi egy viszonylag hosszú implicit diszkordancia, amely szintén bekerül a dráma történetének domináns részébe. Mivel azonban a dráma nem alkalmas arra, hogy hosszan tartó, változatlan tényállásokat vagy lassú folyamatokat hosszadalmasan ábrázoljon (tehát arra, hogy a közlés ideje megközelítse a közölt események idejét), ezért ezekből a hosszú időtartamú látens diszkordáns szituációkból csak egy-egy „pillanatot” villant föl, egy-egy rövid időszakaszt mutat meg. Ezek a felvillantott rövid időszakaszok alkalmasint egymástól időben nagy távolságra lehetnek: pl. egy szituáció időpontja több évvel későbbi, mint a megelőző szituáció időpontja – ezért mondhatjuk, hogy ebben a típusú drámai szövegben a történet domináns részének ideje nem egyetlen időpont, hanem több, különböző időpont. Ezek az eltérő időpontok viszont együttesen sem jelentenek hosszú időtartamot, így a történet domináns része végül is ebben a típusú drámában is rövid időtartam. Mindezek alapján mondhatjuk, hogy a drámában közölt történet rövid történet abban az értelemben is, hogy a kiemelt domináns történetrész időtartama rövid.

3. A DIALÓGUS MINT A DRÁMAI KÖZLÉSMÓD SPECIÁLIS FORMÁJA

A drámai dialógusról több észrevételt tettem már az előzőekben, most ezeket egészítem ki és rendszerezem, az idő kérdésére is visszatérve még.

A dialógus fogalmának egyik legáltalánosabb érvényű definícióját Benveniste-nél olvashatjuk: „A közlést általánosan jellemzi a beszédpartnerhez fűződő kapcsolat, akár valóságos vagy képzelt, akár egyén vagy közösség legyen is a beszédpartner. ... Mint beszédforma, a közlés mindig két egyformán fontos mozzanatot tételez fel: a közlés forrását és célpontját. Ez pedig a *dialógus* struktúrája. ... A monológot, a látszat ellenére, a dialógus mint alapvető struktúra egy változataként kell értelmeznünk. A monológ interiorizált dialógus, »belső nyelven« van megfogalmazva, a közlő én és a befogadó én között.”⁷⁹ Benveniste azt mondja, hogy minden nyelvi közlés szükségszerűen magában foglalja a dialógus mozzanatát, amennyiben minden közlés kommunikatív szándékkal jön létre. Még az olyan közlések is, amelyeknek formája monológ, ez esetben a címzett személye és a feladó személye azonos. A dialógus struktúrája ilyen módon minden közlésben megtalálható.

Francis Jacques a dialógus logikai szemantikai vizsgálatával foglalkozó tanulmánykötetében szintén hangsúlyozza, hogy lényegileg minden nyelvi közlemény, minden szöveg valamely befogadóhoz van címezve. („Alapvetően minden szöveg valakizhez szól.”⁸⁰) Különbséget lehet azonban tenni a kommunikációs szituációk között aszerint, hogy adott közlemény címzettje, befogadója csak a címzett pozíciójában marad-e a kommunikációs szituáció során, vagy pedig ő maga is átveszi-e a közlő funkcióját, aktív feladóvá válik-e. Jacques ebből a szempontból különbözteti meg a dialógust a monólógtól. Rendkívül figyelemreméltó megállapítása, hogy pusztán több beszélő személy jelenléte nem elegendő ahhoz, hogy köztük dialógus jöjjön létre, létezik ugyanis a monológnak több személy közléseiből álló változata is: „... megesik, hogy több személy rendelkezik közös tapasztalattal,

⁷⁹ É. Benveniste: Problèmes de linguistique générale II. 85.

⁸⁰ F. Jacques: Dialogiques. 152.

melyet egymást felváltva, mintegy egyéni változatokban mondanak el. Semmi nem akadályozza meg azt, hogy egy monológ multiperszonális legyen.”⁸¹ Erre a jelenségre ez a tanulmány is felhívta már a figyelmet jelen fejezet kezdetén, amikor a történetelbeszélés többszólamú változatáról mint nem drámai, mert nem dialogikus változatáról szolt. A monológot és a dialógust Jacques így határozza meg: „... a monológot negatív módon határozhatjuk meg. Figyelembe véve a címzett pozícióját: a monológ olyan szöveg, amelyben egyetlen feladó sem válik címzetté. A monológnak is van egy vagy akár több címzettje, de ezek a maguk részéről nem válnak beszélőkké ... a passzív hallgató sosem válik aktív közlővé. ... Ezzel szemben a dialógust pozitív módon határozhatjuk meg: olyan szöveg, melyet legalább két közlő személy hoz létre, s amelyben legalább az egyik címzett legalább egy ízben feladóvá válik. ... A dialógus a monológtól pragmatikai szempontból különbözik, amennyiben a dialógusban a közlő és a válaszoló pozíciói megfordíthatók, mindegyik közlő címzetté válhat és fordítva.”⁸²

A dialógus tehát olyan közlésforma, melyre részint a több közlő alany jelenléte jellemző, részint az, hogy a közlő alanyok egy időben befogadók is, a két pozíció váltakozik. Mire irányulnak a dialógusok mint közlések, mik a referenciái a dialógusban foglalt közleményeknek? Jacques ezt írja: „A referenciális dialógus az a beszédközege, amelyben egyszerre történik utalás a személyekre, retroreferencia révén, és a dolgokra, coreferencia útján. A beszélő partnerek egyszerre vannak elrejtve és fölfedve a dialógusban, amely mintegy megteremti őket. Személyi és egyéni státust aközben nyernek, miközben a világról beszélnek. ... Így ami a közlés referenciáját illeti, a közlő önmagát fejezi ki vagy önmagáról mond el valamit, miközben a címzettel kommunikál.

⁸¹ I. m. 152.

⁸² I. m. 152.

A referencia az a komplex cselekvés, amelyben elválaszthatatlan egymástól a beszélő valamiről való közlésének mozzanata és az önmagáról való közlés mozzanata.”⁸³ A beszélő alany tehát miközben valamiről állít valamit, mindig önmagáról is állít valamit, pl. azonosítja önnön attitűdjét a közlés tárgyával kapcsolatosan, továbbá azonosítja a befogadóhoz kapcsolódó attitűdjét is. Ezért mondja Jacques, hogy a dialógusban mindig jelen van a szemantikai és a pragmatikai aspektus: „A dialógus távolról sem akármilyen mondat szekvencia, hanem olyan szöveg, amely bizonyos szabályoknak van alárendelve. Ezek között a szabályok között némelyek *szemantikai* szabályok, ezek a dialógus szemantikai keretére és tárgyára vonatkoznak. Mások *pragmatikai* szabályok a szó eredeti értelmében, ezek a mondatokra mint egy közös beszédtevékenységben szereplő elemekre vonatkoznak.”⁸⁴

A dialógus a beszélő alanyok közti kapcsolat intenzitását tételezi fel: a beszélő alanyok nem csupán azonos tárgyról beszélnek, hanem együtt, egymással, egymásnak beszélnek az adott tárgyról. Ezért mondja Jacques, hogy a dialogizálás maradéktalan megvalósulásához nemcsak a beszédpartnerek közös szemantikai, hanem közös pragmatikai preszuppozíciói is szükségesek. (Ilyen szemantikai előfeltétel a közlés tárgyának ismerete a beszédpartnerek által, s ilyen pragmatikai előfeltétel lehet, hogy a beszédpartnerek igaznak fogadják el a másik állítását.)

Már szó esett ebben a fejezetben a dialógusnak arról a speciális formájáról – ilyen a drámai dialógus is –, amelynek során a beszédhelyzet nem marad változatlan, hanem a beszédpartnerek cselekvései révén változások, események jönnek létre. Mint említettük, a drámai személyek cselekvéseiben természetesen dominálnak a beszéd-cselekvések, az eseményekben pedig azok, amelyek a személyek érzelmi, mentális változásait és kapcsolata-

⁸³ I. m. 256.

⁸⁴ I. m. 166.

ik változásait jelentik. Ahogyan Jacques írja erről a jelenségről: „De a beszédben megnyilvánuló cselekvés, mint mindenfajta cselekvés, azzal a változással is jellemezhető, amelyet előidéz. Így például egy állítás megváltoztathatja a beszédpartnerek kapcsolatát.”⁸⁵

Mindazokból a sajátosságokból, melyeket most a dialógusról, valamint a fejezet korábbi részében a beszédcselekvésekről elmondtunk, leszűrhető egy igen fontos következtetés: *a drámai dialógus úgy közlésformája a drámabeli történetnek, hogy ezzel egyidejűleg magának a történet eseménysorának is része*. Azaz: a dialógus nem csupán valaminek a közlése, hanem egyben olyan cselekvések sora, amelyekben mindig adott a lehetőség arra, hogy ezek a cselekvések változásokat, eseményeket hozzanak létre. A közlés és a cselekvés ilyen megfelelése a narrációban nem létezik. Még a jelen idejű narrációban sem. Most utalnék vissza arra a gondolatra, melyet az idő problémájával foglalkozó megelőző gondolatmenetben érintettem, a közlés és a történet eseménysora idejének egybeesésével kapcsolatban. Ott említettem, hogy a közlési idő és a történet ideje narratív szövegben is lehet azonos. De narratív szövegben nem lehet azonos a közlés maga és az a cselekvés, esemény, ami a közlés tárgya. Ez a drámai és az elbeszélői közlésmód legfontosabb különbsége. A narrációban – bár ezzel közelebbről a következő fejezetben foglalkozom – a közlésben a szubjektum–objektum különbsége mint a közlő alany és a közlés tárgya különbsége még akkor is megvan, ha a közlés ideje és a történet ideje azonos, ily módon a cselekvés és a reá irányuló közlés elválik egymástól. Ha pl. azt mondom: „én most regényt olvasok” – ez narratív közlés, amelyben a közlés és a cselekvés, amelyre a közlés vonatkozik nem azonos. De ha azt mondom: „add ide a könyvet!” – ez dialogikus közlés, amelyben a közlés és a cselekvés azonos: elkérem tőled a könyvet. A

⁸⁵ I. m. 202.

dialogikus közlésben tehát nem válik el egymástól a szubjektum-objektum, nem válik el egymástól a közlés és a cselekvés mint a közlés tárgya, s ezt a típusú közlést tarthatjuk a drámai közlés tipikus formájának. Ha például narratív formában mondanánk el (köznélünk) Ibsen *Nórájának* első pillanatait, akkor kb. így fogalmazhatnánk: 'Nóra hazaérkezik, megkéri a szobalányt, hogy rejtse el a karácsonyfát, majd kifizeti a hordárt.' Ezzel szemben a dráma szövege így hangzik: „Nóra: Dugja el jól a karácsonyfát, Helén. A gyerekek meg ne lássák, csak este, amikor feldíszítetük... Mennyi is? – Hordár: Ötven öre. – Nóra: Itt van egy korona. Nem, csak tartsa meg az egészet.”⁸⁶ A beszéd által cselekvő alany nem nevezi meg saját cselekvéseit, Nóra nem ezeket mondja: 'Én megkérem magát, Helén, hogy rejtse el a fát; Én most megkérdem öntől, hogy mennyit fizetek; Én most adok önnek egy koronát stb.' A példa világosan mutatja, hogy mit értünk a dialogikus közlés alatt: a közlés és a cselekvés mint a közlés tárgya, a szubjektum és az objektum nem válik el egymástól. Az ilyenfajta közlésmód létrejöttének alapvető feltétele, megvalósulásának szükségszerű körülménye, hogy a beszédsszituációban ne csak egyetlen beszélő alany szerepeljen, hanem legalább két beszédpartner, ahogyan azt az előbb a dialógus definíciójakor már említettük. Egy olyan beszédsszituációban ugyanis, amelyben a címzett passzív, aki nem válik reakcióképes, cselekvő, válaszoló feladóvá maga is, az ilyen jellegű közlések mint 'add ide a könyvet', 'hány óra' stb. – egyszerűen nem szerepelhetnének, hiszen válasz híján nem volna értelmük. Mindez nem jelenti azt, hogy a drámai szövegben csak a dialogikus közlésmód szerepelne, hiszen korábban is említettük, hogy a drámai szövegben gyakran narratív formájú közlések is vannak, akár rövid, 1-2 mondatos információ, akár hosszabb, összefüggő eseményközlés formájában. A drámai szöveg megkülönböztető jegyei közé tar-

⁸⁶ Ibsen: Nóra. In: Ibsen válogatott drámái II. Bp. 1959. 7–8.

tozik azonban, hogy a narratív közlés sosem helyettesítheti a dialogikus közlést, mert annak hiányában az többé nem drámai szöveg. Adott szövegben a narratív és dialogikus közlések aránya, pontosabban kapcsolata is nagyon fontos: a drámai szövegben a dialogikus közlésbe ágyazva, de annak alárendelve kapnak helyet a narratív közlések, az elbeszélő szövegben viszont a narrációba ágyazva és annak alárendelve kaphatnak szerepet a dialogikus közlések.

Összegezve, a drámai dialógus legfontosabb jellemzője a közlés és a közölt cselekvések, illetve a cselekvések kapcsolatából létrejövő eseménysor közti határ megszűnése. Ha most a közlésmód eme specifikumát visszavetítjük mintegy a közlés tárgyára, a történetre, akkor ismét azt láthatjuk, hogy nem véletlenül hangsúlyoztuk olyan sokszor a fejezet korábbi részeiben azt a tényt, hogy a drámában közölt történet egészének domináns része az az eseménysor, amely a dialógusok révén, azokon keresztül valósul meg. Azért mondhatjuk, hogy a drámai történet domináns része akkor kezdődik, amikor a dialógusok kezdődnek, és akkor zárul, amikor a dialógusok végződnek, mert a drámában a dialógus fogalma nemcsak magát a közlést, hanem magát a cselekvést, az eseményeket, eseménysort is jelenti. A drámai szövegben a dialógusok kezdete mindig a drámai történet domináns része eseménysorának a kezdete, s a dialógusok vége a domináns eseménysor vége.

A drámai dialógusról beszélve térjünk még vissza egy gondolat erejéig a közlés és a történet idejének kérdésére. Korábban ezzel kapcsolatban megfigyelhettük, hogy a drámai szövegben a közlés és a dialógusban foglalt események ideje azonos, s ezt mint a drámai szöveg egyik specifikumát emeltük ki, mondván, hogy az elbeszélő szövegben sokkal gyakoribb az utóidejű közlés, amikor

a narráció ideje későbbi az elbeszélt történet idejéhez képest.⁸⁷ Anélkül, hogy belemélyednék abba a kérdésbe, ami az igeidők és aspektusok használatát illeti az egyes szövegtípusokban, inkább csak feltevés formájában említenék egy gondolatot: nem nevezhető-e a drámai szöveg speciálisan „jelen idejű” szövegnek az elbeszélő szöveghez viszonyítva, amely ebből a szempontból sokkal nagyobb változatosságot mutat? A jelen idő fogalmát Ricoeur így határozza meg: „Ahhoz, hogy jelen időről szólhassunk... valakinek beszélnie kell, a jelen időt tehát egy személy és az esemény közlésének egybeesése jelenti.”⁸⁸ A beszélő vagy közlő, Ricoeur szerint, mindig meghatároz egy olyan időpontot (akár fiktív, akár valóságos időről van szó), amelyet a jelen időpontjának nevezhetünk. Azok az események, amelyek a közlés időpontjában játszódnak le, így jelen idejű eseményeknek minősülnek. A drámai szövegben ez a jelenidejűség dominál: a direkt eseménysor mindig egyidejű a dialógusok mint közlések idejével, tehát jelen idejű. Az elbeszélő szövegben ez nincs mindig szükségszerűen így. Vajon a drámának ez a fajta jelenidejűsége nem eredményezi-e a befogadó és a mű másfajta kapcsolatát, mint pl. az utóidejű narráció eszközeivel élő elbeszélő szöveg? Käte Hamburgernek igaza van akkor, amikor azt állítja, hogy az elbeszélő szövegbeli történet mindig „aktualizálódik” (nyilván a befogadás során): „A narratív irodalomban az események aktualizált hic et nunc formában folynak le.”⁸⁹ Igaz tehát, hogy az elbeszélő szöveg történetének befogadója mintegy aktualizálva, azaz „jelen idejűként” tudja átélni a történet eseménysorát (a folyamatos

⁸⁷ A történet és a közlés idejének kapcsolata szerint Genette négyféle narratív szöveget különböztet meg: utóidejű közlés, ebbe a csoportba tartozik az elbeszélő szövegek jó része; előidejű közlés, amikor a közlés ideje korábbi, mint a történet ideje, ilyen pl. egy jóslat; szimultán közlés és megszakított közlés. L. G. Genette: *Figures III*.

⁸⁸ P. Ricoeur: *Temps et récit III*. 159.

⁸⁹ K. Hamburger: i. m. 98.

múlt idő használata lehetőséget ad arra, hogy az olvasó az eseményeket folyamatukban, mintegy azokban részt vevőként élje át, és ne csak mint befejezett, lezárult múltbeli eseményeket). Mégis nyitottnak érzem a kérdést azzal kapcsolatban, hogy a drámai szöveg fent említett jelenidejűsége és az utóidejű narrációval élő elbeszélő szöveg „aktualizált” jelenidejűsége azonos lenne, s hogy ebből a szempontból ne lehetne különbséget tenni a drámai és az elbeszélő szöveg között. Ricoeur például egyértelműen elveti az azonosítás lehetőségét: szerinte az elbeszélő szövegbeli történet ideje mindig egyfajta „kvázi” múltnak tekinthető, a praeteritum igeidő használatát nem pusztán formális eszköznek tartja (vö. Hamburger ellentétes véleményét), amely csak azt jelentené, hogy fiktív elbeszélésről és nem valóságos történet elbeszéléséről van szó: „Végül is azt mondani, hogy a praeteritum egyszerűen csak azt jelzi, hogy elbeszélésről van szó, mindenfajta időbeliséget jelző jelentés nélkül, számomra kevésbé plauzibilisnak tűnik. Helyénvalóbbnak tartom azt az elképzelést, hogy az elbeszélésben valamiféle fiktív múlt időről van szó.”⁹⁰ A jelzett problémát jelen pillanatban a kérdésfeltevés stádiumában hagyom, erre a kérdésre is a narratív szöveggel foglalkozó fejezetben próbálok meg válaszolni.

⁹⁰ P. Ricoeur: i. m. 276.

III. AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SZEMANTIKAI STRUKTÚRÁJÁNAK SAJÁTOSSÁGAI

A narratív szöveg ismérveit az előző fejezetben a drámai szöveg vizsgálatában is alkalmazott szempontok alapján fogom elemezni. A két szövegtípus hasonlóságairól rövidebben szólok, a drámai szöveg kapcsán már meghatározott sajátosságokat nem tartom szükségesnek újradefiniálni, ehelyett inkább a lehetséges eltérések megragadására törekszem. Változik a vizsgált kérdések sorrendje is: a narratív szöveg ismérvei közül először a történet közlésmódját elemzem, s csak utána következik a közölt történet vizsgálata. Ezt a sorrendet az indokolja, hogy a drámai és az elbeszélő szöveg közti legszembetűnőbb különbség a közlésmód sajátosságaiban lelhető fel, s a közölt történet különbségeit is elsődlegesen a közlésmód különbségei határozzák meg.

1. A NARRÁCIÓ MINT AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SPECIÁLIS KÖZLÉSMÓDJA

A narrációra vonatkozóan a korábbiakban a következő ismérveket említettem: a narráció történetelbeszélés, amelyet valamely narrátor hajt végre. Az irodalmi elbeszélő szövegben a narráció ugyanúgy a szöveg szemantikai egységének tekinthető, mint maga az elbeszélt történet. Az elbeszélő szövegbeli történet általában egy narrátor közleménye, az elbeszélő szöveg mint egyetlen beszélő alany közlése homogén a drámai szöveghez viszonyítva, amely több beszélő alany közleménye. A narráció saját

idővel (és térrel) rendelkezik, amely különbözhet az elbeszélő történet idejétől (és terétől). Az elbeszélő történet idejének és a narráció idejének kapcsolata szerint beszélhetünk előidejű, egyidejű és utóidejű narrációról. A narrátor legfontosabb funkciója a történetelbeszélés, de ezen túl még egyéb funkciókat betöltő közléseket is tehet. A narrátor személye – mint erre már utaltam – vagy részese, vagy nem az elbeszélő történetnek, ebből a szempontból a narráció lehet heterodiegetikus és homodiegetikus.

A továbbiakban ezeket a megállapításokat egészítem még ki, összehasonlítva a narrációt mint az elbeszélő szöveg sajátos közlésmódját a drámai dialógussal mint a drámai szöveg sajátos közlésmódjával.

Az összehasonlítás első lehetséges szempontja a dialogikus szituáció és a narratív szituáció összevetése. A dialógus mint speciális beszédsszituáció kapcsán legfontosabb sajátosságként a közlő és a befogadó pozíciójának felcserélhetőségét emeltem ki. A dialógusban minden közlő befogadóvá és minden befogadó közlővé válik adott beszédsszituáció során. A dialógusban valamennyi részt vevő személy számára lehetőség nyílik egyenértékű megnyilatkozásra. A narratív szituáció szintén feltételezi a feladó és a befogadó együttes jelenlétét, hiszen minden nyelvi közlésnek van nemcsak feladója, hanem címzettje is. A narratív közlés címzettje (narrataire) azonban lényegesen különbözik a dialogikus szituációban részt vevő címzettől: maga sosem válik feladóvá, hanem végig a passzív befogadó pozíciójában marad. Ez a tény alapvetően befolyásolja a narratív közlés természetét: a narratív szöveg csak a narrátor mint egyetlen feladó közléseként értelmezhető, hiszen a passzív címzett sosem nyilatkozik meg ténylegesen, nem közöl semmit, ily módon aktív funkciója a szöveg létrehozásában nincsen. Ebből következik, hogy a narratív szövegben soha nincsen olyan közlés, amely a beszélőpartner aktív beavatkozását, közreműködését implikálja, pl. nem hangzik el olyan kérdés, amelyre a narrátor nem tudja a választ, s ezért azt a

befogadótól várná. Mivel a válaszadás a narratív szituációban lehetetlen, az ilyenfajta kérdés egyszerűen megakasztaná a közlés további folyamatát. Ahogyan Genette fogalmazza meg: „Az elbeszélésnek nem az a feladata, hogy parancsot adjon, megfogalmazzon egy kívánságot, kifejezzon egy feltételt stb., hanem egyszerűen csak annyi, hogy elbeszéljen egy történetet, vagyis (reális vagy irreális) tényeket »mondjon el«, s ennek megfelelően az elbeszélés egyetlen vagy legalábbis jellemző módja csak az indicativus lehet...”⁹¹ Mindebből az is következik, hogy a drámai dialógusokban a közlések nagy részében a közlő szubjektum és a közlés objektuma közti különbség nem nyilvánul meg abban az értelemben, hogy adott cselekvés vagy esemény nem a szubjektum–objektum reláció feltüntetésével kerül közlésre. Pl. a *Phaedrában*, ahelyett, hogy az a közlés hangzana el: Phaedra engedett dajkája unszolásának, ezt olvashatjuk: „Kelj fel. Te akarod.”⁹² Ez a közlés egy cselekvéssel egyenértékű, anélkül azonban, hogy a cselekvés mint a közlés objektuma ténylegesen meg volna nevezve. A narratív szövegbeli közlésekben viszont fordított a helyzet, a közlések nagy részében a közlő szubjektum és a közlés tárgya megkülönböztethető, a cselekvések, események a narrátor megnevezései által kerülnek közlésre.

Az a tény, hogy a narratív közlések befogadója megtartja passzív pozícióját, és nem válik maga is aktív közlővé, nem jelenti viszont azt, hogy a narrátor ne vetne számot a „jelenlétével”. A történetelbeszélés nem öncélú, hanem valamely befogadónak van szánva, s a közlés célja befolyásolja magát a közlésmódot is. Erre sok irodalmi szöveg kínál példát. Gyakran magából a szövegből is világosan kiderül, hogy a narrátor azért közöl ilyen vagy olyan formában valamit, mert számot vet a közlés befogadójával, figyelembe veszi jelenlétét, sőt, néha még „aktivizálni” is megpróbál.

⁹¹ G. Genette: Figures III. 183.

⁹² Racine: *Phaedra*. In: Racine: Összes drámái. Bp. 1963. 694.

ja. Mérimée *Az etruszk váza* című elbeszélésében ezt olvashatjuk: „A boldog szerelmes csaknem olyan unalmas, mint a boldogtalan szerelmes. Egy barátom, aki gyakran leledzett e két állapot egyikeben, csak úgy tudott rávenni hogy végighallgassam, hogy egyúttal remek villásreggelikkel traktált... Mivel nem hívhatom meg villásreggelire valamennyi olvasómat, megkímélem őket Saint Clair szerelmes ábrándozásától”.⁹³ A narrátor saját közlését a befogadótól teszi függővé, eljárását azzal indokolva, hogy nem akar visszaélni befogadója türelmével. A *Szamárbőrben* Raphaël, aki átveszi a narrátori funkciót (erre a jelenségre egyébként a későbbiekben még visszatérek), hasonlóan fogalmazza meg a narrátor státusát, aki pontosan tudja, hogy mi az, amit feltétlenül közölnie kell: „Nem is akarok visszaélni türelmeddel, megkímélek hát első tizenhét esztendőm történetétől.”⁹⁴ Előfordul, hogy a narrátor nagyon is „aktív” szerepet szán címzettjének: rábízza a történet továbbgondolását, kiegészítését. Az alábbi példában egy jelentéktelen szituáció kapcsán szintén ilyen értelemben szól ki a narrátor a szövegből: „Éppen egy újabb pezsgőt bontottak fel, az olvasóra bízom, hogy megállapítsa, hányadikat.”⁹⁵ Sem *Az etruszk váza*, sem a *Szamárbőr* példája ne tévesszen azonban meg bennünket: a narrátor hivatkozása a befogadó türelmére csupán írói fogás; természetesen nem azért nem mond el bizonyos dolgokat, mert valóban attól tart, hogy fölöslegesen terheli velük a befogadót, hanem azért, mert célja van a történetelbeszéléssel, ezért csak olyasmit mond el, ami azt szolgálja. *Az etruszk vázában* is és a *Szamárbőrben* is ez a narrátori cél, egy-egy diszkordáns szituáció és az ahhoz vezető folyamat megmutatása, ezért fölösleges olyan események elbeszélése, melyeknek nincs közülük ezekhez a diszkordanciákhoz, így nem is kerül rájuk sor.

⁹³ P. Mérimée: *Az etruszk váza*. In: Mérimée: *Elbeszélések*. Bp. 1957. 57–58.

⁹⁴ Balzac: *Szamárbőr*. 80.

⁹⁵ I. m. 58.

A narrátorról és befogadóról beszélve megismétlem azt a korábbi megállapítást, hogy az irodalmi elbeszélő szövegek narrátorra is és címzettje is fiktív személy. Ezt a tényt hangsúlyozni fontos, mivel csak így lesz világos, hogy miért tekinthetjük a narratív szituációt: a narrátort és a befogadóhoz irányított tevékenységét, a narrációt is a szöveg szemantikai egységének, és nem valamiféle, szövegtől függetlenül létező tényezőnek. Már említettük ezzel kapcsolatban, hogy hiba a narrátort az íróval, a befogadót pedig a valóságos olvasóval azonosítani. (Ezzel nem az író és a közönség szerepét, fontosságát akarjuk kétségbe vonni, pusztán csak elhatárolni egymástól a szöveget és a szövegen kívüli tényezőket.) Ahogyan W. Kayser írja: „Az olvasó fiktív teremtmény, szerep, mellyel azonosulhatunk.”⁹⁶ Narrátor és címzett fiktív voltával kapcsolatban már idéztem Genette megállapítását. A narrátori pozíciót, illetve a narrátornak a befogadóval való kapcsolatát jellemezve idézzük most fel egy másik gondolatát a narráció típusairól. Ha a narrátort mint az egész történet elbeszélőjét tekintjük – extradiegetikus narrációról beszélhetünk; törvényszerűen minden narratív szöveg tartalmazza a narrációnak ezt a formáját. Ugyanakkor gyakran az elbeszélése „belül” a történet egyik szereplője maga is narrátorrá válik bizonyos időre, ez a narrátor azonban soha nem a teljes történet közlője, ezt nevezi Genette intradiegetikus narrációnak. Erre példa lehet a már említett *Szamárbőrben* Raphaël elbeszélése vagy a *Gil Blas*, amelyben kimondottan ez a narrációtípus dominál, szinte valamennyi szereplő elmondja saját élettörténetét. Mármost kik a címzettjei ezeknek az elbeszéléseknek? Az intradiegetikus narráció esetében a történet valamely szereplője: a *Gil Blas*-ban a főhős maga, a *Szamárbőrben* Raphaël egyik barátja, Émile. Genette az ilyen típusú narrátor és az olvasó viszonyáról ezt írja: „Mi, olvasók, nem azonosíthatjuk magunkat ezekkel a fiktív

⁹⁶ W. Kayser: Qui raconte le roman? In: Poétique du récit. 68.

befogadókkal, minthogy az intradiegetikus narrátorok nem szólhatnak hozzánk, még létezésünket sem feltételezhetik.”⁹⁷ Az extradiegetikus narráció címzettje viszont maga is történeten kívüli – de nem szövegen kívüli –, akárcsak a narrátor, s ez esetben a mindenkor olvasó azonosíthatja magát a közlemény „névtelen” címzettjével.

Lényegében a fenti gondolatokban már megfogalmazódott egy másik, igen lényeges eltérés a drámabeli és a narratív szövegbeli közlésmód között, nevezetesen, hogy a narratív szövegben az elsődleges domináns és minden narratív szövegben szükségszerűen adott extradiegetikus narráció sosem azonos a történet síkjával, hanem attól mindig különböző szemantikai réteget alkot. Az intradiegetikus narráció ugyan része a történetnek, mivel a történet egy személyének a közlése, de ez is mindig az extradiegetikus narráció révén kerül közlésre, tehát ily módon: „a narrátor közli, hogy Raphaël közli, hogy...” Az elbeszélő szöveg egészét létrehozó extradiegetikus narráció nem része a szövegbeli történetnek, a narrációt nem lehet úgy tekinteni, mint valamely, a történet részét képező tevékenységet, cselekvést vagy eseményt. Ezzel szemben láthattuk, hogy a drámában (eltekintve a narrátort szerepeltető dráma bizonyos speciális eseteitől) a történet és a történet közlése mint két önálló szemantikai réteg nem különböztethető meg. A drámai szövegben nincs külön eseményközlés és külön eseménysor, történetelbeszélés és történet, mivel a drámai dialógusok, közlések maguk is a történet részei, sőt a történet domináns, kiemelkedően fontos funkciót betöltő részének alkotóelemei. A drámai dialógusokban megfogalmazódó közlések mindig olyan cselekvések, amelyek eseményeket alkotnak, s ezek az események képezik a történet domináns részét. Azt is hangsúlyoztam, hogy ha valamely szövegben a beszélőpartnerek dialógusa nem eseményalkotó funkciójú, ha a dialogikus szituáció

⁹⁷ G. Genette: i. m. 265.

semmilyen változást nem mutat, hanem változatlan statikus szituáció marad, ebben az esetben a szöveget nem lehet drámai szövegnek tekinteni. A két szövegtípus közlésmódjában megnyilvánuló különbségek közül talán ez az egyik legfontosabb. A drámai szövegben a személyek közlései mindig a történet részei, s ezek a közlések mindig cselekvések, amelyek előreviszik a történet eseménysorát. S ha a drámai szövegben sor kerül narrációra, az is mindig valamely drámai személy közlése, s mint ilyen, a történet része. Az elbeszélő szövegben viszont a történet egésze s benne a személyek valamennyi cselekvése, gondolata, verbális közlése a narráció transzpozíciója révén kerül közlésre, amely narráció soha nem jelent azonos szemantikai réteget a történettel. Ez még akkor is így van, ha adott szövegben a narrátor első személyű, azaz olyan személy, aki a történet valamelyik személyével azonos (vö. homodiegetikus narráció). Még ebben a megtévesztő esetben sem lehet azt mondani, hogy a történet síkja és a narráció síkja azonos. Nagyon találóan fogalmazza meg ezt a jelenséget Kayser: „... az első személyű narrátor egyáltalán nem az elbeszélő hős lineáris meghosszabbítása. Több ennél, személyisége, a megöregedett hős érezhetően csupán álarc, amely egészen más valóságot rejt.”⁹⁸ Nem arról van ugyanis szó, hogy a homodiegetikus narráció esetében a narrátor azért nem azonos a történetbeli cselekvő személlyel, mert ez utóbbi egy „korábbi énje” volna a narrátornak. Ebből a szempontból az irodalmi szövegek információi félrevezethetnek bennünket. Pl. Maupassant *Bogár* című elbeszélésében a narrátor explicit módon megfogalmazza, hogy a történet, melyet elmond, valamikor saját ifjúkorában játszódott le, s hogy azóta már igen sok idő eltelt, az idő pedig gyökeresen megváltoztatta a személyiségét, „nem ugyanaz, aki régen volt”. Ez azonban csak írói fogás. A cselekvés és a cselekvésre irányuló, azt megnevező közlés akár egyidejű, akár nem, a szöveg két

⁹⁸ W. Kayser: i. m. 76.

különböző strukturális szintjét alkotják. Ugyanaz a személy lehet egyik pillanatban közlő alany, narrátor, a másik pillanatban cselekvő, nem szükségszerű hosszabb idő eltelése a pozícióváltás között. De egészen más pozíciót jelent, ha valaki cselekszik, és mást, ha önnön cselekvését megnevezi, arról beszél. Ez utóbbi esetben a személy közlő alany, s közlésének tárgya önnön cselekvése, az előző esetben viszont nincs meg ez a kettősség, még akkor sem, ha a cselekvés szóbeli közlést és nem valamiféle fizikai cselekvést jelent (vö. drámai dialógus). Ezért mondhatjuk azt, hogy a narratív szövegben mindig különböző szemantikai réteget jelent a narráció és a történet, még azokban az esetekben is, amikor a narrátor a történet valamelyik szereplője, vagy ha a történetidő és narráció ideje megegyezik. Fentiekből következik, hogy a narratív szituáció, ellentétben a drámai dialogikus szituációkkal, mindig változatlan szituáció: bármennyi ideig tartson is egy történet elbeszélése, az alapvető tényállás, hogy adott narrátor elbeszél egy történetet, nem változik, míg a drámai dialógusokban a közlés és a történet síkjainak egybeesése következtében a dialogikus szituáció soha nem változatlan, statikus, hanem állandó változások, események egymásutániséga jellemzi.

Következő gondolatként említsük meg az irodalmi szövegbeli narráció mint kreáció vagy konstrukció kérdését. Mit kell értenünk ezen? Már foglalkoztam azzal a problémával, hogy az irodalmi szövegekben közölt történet mindig fikció, mindig egyedi, megismételhetetlen történet, még akkor is, ha bizonyos szövegek olyan történetet dolgoznak fel, amely történet valamilyen formában a szövegbe való kerülése előtt is létezett. A drámai szöveg vonatkozásában példaként említettem a görög mondaköröket, amelyek témául szolgáltak az antik drámaírók számára éppen úgy, mint akár a francia klasszikus tragédiaírók vagy éppen huszadik századi modern szerzők számára. A „készen kapott” történet feldolgozása – mint láttuk – nem jelenti azonban azt, hogy ezeknek a drámáknak a története teljes mértékig azonos

lenne, mindegyikben van valamilyen sajátosság, amely a történetet egyedivé, egyszerivé, csak az adott szövegre jellemző történeté teszi. S ennek oka abban a már szintén említett jelenségben található, hogy az irodalmi szöveg fikatív világába bekerülő nem fikatív elemek (akár egy valóságos személy vagy történet, akár más szövegben már előzőleg megteremtett személy vagy történet, amely ily módon valóságos irodalmi-kulturális hagyománnyá válik) is fikatívvá válnak, mintegy újrateremtődnek az adott szöveg sajátos, csak reá jellemző világában. Irodalmi elbeszélő szövegekről beszélve sem lehet ezt a szempontot figyelmen kívül hagynunk. Ezért amikor az irodalmi szövegbeli narrációról beszélünk, látnunk kell, hogy a szövegben nem valamilyen, már a szöveg előtt létezett történet reprodukciójáról van szó – szemben a történetírással pl. –, hanem történetalkotásról, kreációról. Ahogyan Hamburger írja: „Fiktivitása [az elbeszélt dologé], vagyis nem reális volta azt jelenti, hogy nem létezik a narrációtól függetlenül, hanem annak produktuma. A narráció tehát az elbeszélő szövegbeli produktív funkció...”⁹⁹ A trójai háború, a francia forradalom, a waterlooi csata valóságos történelmi események, ám az *Iliászban*, a *Huhogókban*, a *Pármái kolostorban* ugyanúgy fikatívvá válnak, mint a történet bármely más olyan eleme, amely nem létezett a szövegbe kerülése előtt. Az irodalmi narráció tehát nem csupán elbeszélése egy történetnek, hanem mindig a megteremtése, létrehozása is.

Mi jellemző erre a „kreatív” történetelbeszélésre, milyen módjai vannak a narrációnak, milyen kötöttségeknek van alárendelve, mennyiben jelent szabadabb vagy kötöttebb közlésmódot a drámáihoz képest – ezeket a kérdéseket tekintem át a továbbiakban.

⁹⁹ K. Hamburger: i. m. 126.

A drámai szöveg kapcsán gyakran hangsúlyoztam azt a tényt, hogy a drámabeli közlés mód térben és időben erősen korlátozott, két okból: részint, mivel a fiktív drámai világ a valóság tér- és időviszonyai között jelenítődik meg, annak mintegy alárendelve, részint pedig, mivel a dráma befogadása is időben erősen korlátozott folyamat. Az irodalmi elbeszélő szöveg közlésmódja és befogadása is jelentékenyen különbözik ebben a tekintetben a drámáétól. Különösen a „modern” narratív szövegeké (modern szón itt kb. az „újkori”-t értjük), melyek befogadása egyértelműen individuális aktus, szemben a dráma befogadásának közösségi jellegével, illetve az antik vagy középkori elbeszélő szövegek befogadásának szintén kollektív jellegével. Ennek a ténynek nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk, hiszen egészen más hatást ér el adott irodalmi szöveg, ha befogadója egyetlen személy, és mást, ha az egy közösség. Más módon lehet lekötni az individuális olvasó figyelmét, érdeklődését, és más módon a színházi közönségét vagy az elbeszélés összegyűlt hallgatóságát. A befogadás módjának ez az alapvető különbsége nagymértékben visszahat a szövegre magára. Általánosan azt mondhatjuk, hogy míg a dráma befogadása elsősorban időben erősen korlátozott folyamat, addig a narratív szöveg befogadása – ha egyéni olvasást értünk a befogadás alatt – ilyen értelemben egyáltalán nem korlátozott. S ehhez hasonlóan, míg a drámai közlés mód szintén korlátozott időben is, térben is, addig a narratív közlés sem időben, sem térben nem korlátozott. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a narratív szöveg eme szabadsága, korlátozás nélküli volta a drámai szöveghez viszonyítva a közlés tárgyára, a történetre is befolyásolóan hat. Most azonban maradjunk egyelőre a közlés mód vizsgálatánál. A narráció kötetlen volta, a valóságos tér-idő viszonyoktól való függetlensége lemérhető a narráció idejét, illetve a történet idejével való kapcsolatát jellemző sajátosságokban is. A drámára vonatkozóan ebből a szempontból azt a megfigyelést tettük, hogy a drámai közlés és a történet domináns ré-

szének direkt eseménysora (tehát az az eseménysor, amely a színpadon a személyek beszédcselekvései által, azokban jut kifejezésre) időben azonos, következésképpen a történet (jó részének) és a közlésnek ideje is azonos. Ezen az azonosságon túlmenően igen fontos jellegzetessége még a drámának, hogy a dialógusok mint közlések, és ezzel egyidejűen mint történetbeli cselekvések, események ideje a valóságos idővel adekvát, azaz: a színpadon lejátszódó közlések, illetve események fiktív ideje ugyanannyi, mint a valóságos idő volna, ha ezek a közlések, események nem a színpad fiktív világában, hanem a valóságban folynának le. (Hangsúlyozom, hogy mindez csak a történet domináns részének direkt eseményeire igaz, tehát a dialógusokban realizálódó cselekvésekre, eseményekre, hiszen láttuk, hogy az előtörténet eseményeinek vonatkozásában ez a megállapítás nem érvényes.) Az elbeszélő szövegben az elbeszért történet és a közlés ideje közti kapcsolat már jóval nagyobb változatosságot mutat. Már említettem, hogy a narráció és a történet idejének kapcsolata háromféle lehet: a narráció ideje lehet későbbi, mint a történet ideje (ez a változat a leggyakoribb), lehet egyidejű és lehet korábbi, eszerint beszélhetünk utóidejű, szimultán és előidejű narrációról.

A fenti típusok közül a drámai szöveghez a szimultán narráció áll a legközelebb, amikor azonos idejű a történet és a történet elbeszélése. Milyen funkciója lehet a szimultán narrációnak, miben tér el az utóidejű eseményközléstől? Ezt a problémát is, inkább csak kérdésfeltevés formájában, érintettem már az előző fejezetben, egészítsük most ki – ha csak néhány újabb kérdéssel is – az ott mondottakat. Mindenekelőtt Benveniste egy, jelen szempontból rendkívül fontos megállapítását idézem: „Az esemény az időbeli kifejezés szempontjából soha nem lehet jelen idejű, nem lehet jelen idejüként megfogalmazni.”¹⁰⁰ Benveniste

¹⁰⁰ É. Benveniste: Problèmes de linguistique générale I. 245.

azt mondja, hogy az esemény mindig múlt idejű, egy adott időpillanatban tehát, melyet jelenként tételezünk fel, nincsenek események, mivel azok a jelenhez képest múlt idejűek. Ezt igen egyszerű belátni, ha pl. azt mondjuk: Péter megírta a levelet – akkor ez azt jelenti, hogy abban a pillanatban, amikor az adott megállapítást teszem, a levélírás cselekvése már befejeződött, a levél elkészült. Valóban: a jelen idő aspektusából minden esemény elmúltnak, befejezettnek számít, következésképpen azok a cselekvések, amelyek a jelen időben folyamatban vannak, nem lehetnek események, hanem csak tényállások – folyamatos cselekvés, állapot vagy történés: így határoztuk meg korábban a tényállás vagy szituáció fogalmát. Azt a gondolatot is idéztem már Ricoeur megállapításai közül, mely szerint a jelen időt mindig adott beszélő alany határozza meg. Ahhoz, hogy jelennek nevezhessünk egy adott időpontot, szükséges valaki, aki éppen abban a pillanatban beszél, s minden, ami közlésével egyidejű, jelen idejű, s minden, ami ahhoz képest korábbi, múlt idejű. Mármint mindebből következik az a kérdés, hogy ha az események szükségszerűen múlt idejűek, befejezett aspektusúak (az aspektus fogalma ugyanolyan fontos, mint az időé), akkor a szimultán történetközlés eszközével – s ez éppúgy vonatkozik a drámai szöveg dialógusaira, mint az elbeszélő szövegbeli narrációra – lehet-e egyáltalán eseményeket elmondani vagy sem. Erre a kérdésre látszólag a fentiek szerint azt kellene válaszolni, hogy nem, mivel adott jelen idejű közléssel egy időben mindig csak folyamatos tényállások érzékelhetők és fejezhetők ki nyelvileg. Egyszerűen azért, mert a megismerő-közlő szubjektum a jelen időben – tehát megfigyelésével, illetve közlésével egy időben – csak a folyamatos tényállásokat, cselekvéseket, történeteket, állapotok folytonosságát, épp az adott pillanatban való érvényességét érzékeli, s a már lejátszódott eseményeket szükségszerűen múlt idejűként, a megfigyelés, közlés időpontjához képest korábbiaknak fogja fel, s nyelvileg is így rögzíti, fejezi ki. Ha viszont a szimultán történetközlés nem al-

kalmas események elmondására, akkor hogyan mondhatjuk mégis azt, hogy egy adott drámának vagy elbeszélő szövegnek, amely a szimultán narrációval él, ez és ez a története, eseménysora? Úgy, hogy a közlési idő lineáris előrehaladása következtében minden, amit egyik pillanatban érzékeltünk és közlünk, a következő pillanatra már „múlt idővé” válik, az éppen folyamatban lévő tényállások befejeződhetnek, s eseménnyé válhatnak egy későbbi időpontból visszatekintve. Amikor Phaedra felfedi titkát Oinone előtt, ez a közlés pillanatában még nem esemény, csak folyamatban lévő cselekvés, tényállás, ám pár perccel később, amikor Oinone már birtokában van Phaedra titkának, s erre a maga módján reagál is, akkor Phaedra vallomása már eseménynek számít, amit így fogalmazhatunk meg: beavatta dajkáját titkába. Hasonlóan: Butor *La modification*-jának főszereplője, Léon kétségek között töpreng azon, hogy megváltoztassa-e vagy sem Cécile kedvéért korábbi életvitelét, ez folyamatos tényállás, egy belső vívódás kifejezője, viszont a történet végén, amikor Léon azzal a szándékkal száll le a vonatról, hogy nem találkozik Cécile-lel, a folyamatos tényállásból már esemény lett: Léon elhatározta, hogy nem vállalja ennek a szerelemnek a legalizálását. A szimultán történetközlés olyan speciális elbeszélésmód – mind a drámai, mind a narratív szövegre vonatkozik ez –, amely az eseményeket mindig mint éppen folyamatban lévő cselekvéseket, történéseket vagy állapotokat, azaz folyamatos tényállásokat láttatja, amelyek még csak „ezután” fognak eljutni befejeződéssükhöz. Mi a funkciója a közlés és a történet egyidejűségének? Gondoljunk arra, mennyire más-más hatást vált ki belőlünk a két következő mondat: 1. A tolvaj ellopta a lakásból a pénzt. 2. A tolvaj épp most kutat a lakásban pénz után. Az első közlés befejezett, elmúlt, már megmásíthatatlan eseményről tudósít, míg a második az eredményt illetően bizonytalan, többféle kimenetelt is magában rejtő, éppen folyamatban lévő tényállásról. A szimultán történetelbeszélés a szöveg befogadója számára két alapvetően

fontos hatást ér el: 1. mintegy a történet részesévé teszi a befogadót, mivel ő is folyamatukban éli át az eseményeket, akárcsak az események ágensei, 2. megteremti a befogadóban a várakozásból eredő feszültséget, mivel a befogadó sosem tudja, mi fog történni a következő pillanatban. Voltaképpen a szimultán történetközlés eszközével élő narratív szöveg az, amely valóban jelen idejű történetet mond el – erről a jelenidejűségről is tettünk már említést a drámai szöveg kapcsán –, s amelyben a történet ideje azonos a közlés idejével, ezért jelen idejű (ha feltesszük, hogy a jelen idővel a közlés idejét azonosítjuk). Mivel az elbeszélő szöveg közlésmódja akkor áll legközelebb a drámai közlésmódhoz, ha szimultán narrációval él, nézzük meg, vajon teljesen azonos-e a két közlésmód, vagy mégis vannak eltérések közöttük. A fent elmondottakból következik, hogy vannak eltérések – mindaz, amit a narratív szituáció és a dialogikus szituáció különbségéről elmondtunk. A másik jelentékeny eltérés, hogy a drámában a színpadon lejátszódó közlések egyben események is, a közlés és az eseménysor ideje értelemszerűen azonos nemcsak időpontját, hanem időtartamát illetően is, továbbá ez az időtartam rövid, mert a valóságos időnek alárendelt, azzal formálisan megegyezik. Ezek az utóbbi megköötöttségek is hiányoznak a narratív szövegből. Igaz, a példaként említett *La modification*-ban a közlést és a történetnek azt a részét (az utazás a vonaton), amely a közlés idejével egyidejű, nemcsak időpontját, hanem időtartamát, előrehaladásának ritmusát tekintve is nagyjából azonosnak érzékeljük. (Természetesen ezt a benyomást nem állíthatjuk teljes bizonyossággként, hiszen már Genette is figyelmeztet arra, hogy a narrációhoz szükséges időt sosem lehet biztonságosan rekonstruálni.) Mindenesetre, mivel a történet jelen idejű szakasza minimális ahhoz képest, hogy egy terjedelmes regény mondja el, ahelyett, hogy pl. pár lapos novella közölné, ahol a közlés ideje is éppen úgy minimális, mindenképpen az a benyomásunk támad, hogy történetidő és narrációidő azonos tartamú, s hogy mindkettő

megfelel nagyjából a valóságos időtartamnak, tehát annak az időnek, amit az ábrázolt eseménysor a valóságban kitöltene. (Ha a csak verbális jelrendszerrel élő műalkotás kapcsán nem is lehet egyértelműen rekonstruálni a közlés időtartamát, a nem csak verbális jelrendszerrel élő történetközlő műalkotások esetében igen, ilyen a dráma vagy a film is. Agnes Varda *Cléo öttől hétig* című filmje pontosan azt a jelenséget példázza, amikor a narráció ideje és a történet ideje azonos, s ugyanakkor a fiktív idő a valóságos idővel is adekvát, már ami azt a formális egybeesést jelenti fiktív idő és valóságos idő között, amit a dráma kapcsán már emlegettünk.) A szimultán narráció esetén ez a formális egybeesés fiktív és valóságos idő között azonban nem szükségszerű minden elbeszélő szövegben: lehet szimultán narrációval úgy is történetet elbeszélni, hogy pl. a narráció ideje rövidebb, mint a történetidő.

Mielőtt rátérnék az utóidejű narráció kérdésére, vizsgáljuk meg, vajon milyen funkciót tölthet be az előidejű narráció, az az eset, amikor a közlés időben megelőzi a történetet. Nem véletlen, hogy a történetelbeszélésnek ez a módja a legritkább. Lehet-e valóban történetelbeszélésnek tekinteni a narrációnak ezt a módját, még pontosabban, lehet-e történetnek tekinteni azt, ami ily módon van közölve? Ami a jövőben történni fog, az – bármennyire valószínűnek tűnjék is –, csak elképzelés, feltételezés, vágy lehet, de soha nem valóság. Ha a szimultán elbeszélés kapcsán azt mondtuk, hogy a befejezetlenség érzetét és ezzel párhuzamosan a bizonytalanság, a „még minden másképp is történhet, mint amit várunk” érzetét kelti, annál inkább így van az akkor, amikor a narráció előidejű a történethez képest. Ilyenkor a történet a fikción belül is irrealitás: fikció az irodalmi szövegben minden, de ezen belül vannak „valóságos”, már megtörtént vagy legalábbis éppen folyamatban lévő események, s vannak irreális, mert csak elképzelt, feltételezett események. Jó példa erre szintén a *La modification*, amelyben a történetelbeszélésnek legalább a

fele jövő idejű történet közlése: azok az események, amelyek Léon elképzeléseiben, vágyaiban játszódnak le, azok a tervek, amelyek jövőendő életére vonatkoznak. A regényben ezek a Léon számára jövőbeli, még meg nem történt, csak feltételezett s ezért irreális események alapvetően kétfélék: először pozitív, boldogságot jelző események: a közös új élet kezdete Párizsban Cécile-lel, majd pedig negatív események: a feszültségekkel terhesnek képzelt együttélés, illetve a közelebbi jövőre vonatkozóan az egész mostani, rendkívüli utazás titokban tartása Cécile előtt. Az egymással ellentétes jövőbeli események közül egyikre sem mondhatjuk egyértelmű bizonyossággal, hogy ez az, ami be fog következni, s ezért a történet befejezése majd ez és ez lesz – bár kétségtelen, hogy a negatív események, a szakítás lehetőségének a valószínűsége a nagyobb. Ennek ellenére sem mondhatjuk, hogy a történet azzal zárult, hogy Léon szakított Cécile-lel, csak azt, hogy leszállt a vonatról azzal az elhatározással, hogy szakítani fog, ám, hogy ez végül is bekövetkezik vagy sem, erre vonatkozóan már nem állíthatunk biztosan semmit. Ennek a regénynek a példája világosan mutatja, hogy az előidejű narrációval elbeszélte események nem tekinthetők a történet „reális” elemeinek, csak lehetséges, feltételezett, majd esetlegesen megtörténő vagy meg nem történő eseményeknek, ellentétben az utóidejű narráció által közölt történettel, amelyben természetesen szintén vannak időpontbeli eltérések az egyes események között: bizonyos események korábban, mások későbbben történtek meg, de ebben az esetben a „későbbi” események is a történet mint valóban megtörtént – fiktív személyek aspektusából valóban megtörtént! – eseménysor részét képezik, s ebben eltérnek az előidejű narrációval elbeszélte eseményektől. Hasonlóan vélekedik az igeidők használata kapcsán a jövő időről Lyons: „A jövő idő fogalma soha nem tisztán csak temporális fogalom. Szükségszerűen magába foglal egyfajta jóslat-mozzanatot vagy hasonló modális tartalmat... Akár elfogadjuk, akár nem, hogy az esetleges

jövőbeli eseményekre vonatkozó állításoknak sajátos igazságértékük van ..., azt mindenesetre nehéz volna tagadni, hogy episztemikus státusukat illetően különbség van múlt és jövő között.”¹⁰¹

A narráció leggyakoribb módja az irodalmi elbeszélő szövegben az utóidejű narráció: amikor az elbeszélés ideje későbbi az elbeszélte történet idejéhez képest. A narráció eme változatának áttekintésekor a következő szempontokat vesszük figyelembe: 1. mit jelent a történet múltidejűsége a narrációhoz képest, 2. a befejezett és folyamatos igei aspektusok kérdése, 3. a narráció ritmusa.

Bár a történetelbeszélésnek az utóidejű narráció a leggyakoribb módja, talán mégis ez az az eset, amely a legtöbb problémát fölveti, amely a legtöbb vita tárgyát képezheti. Mindenekelőtt szögezzük le: a történetelbeszélésnek ez az a módja, amely alapvetően különbözik a drámai közlésmódtól az idő, azaz a közölt történet és a közlés idejének szempontjából, mivel az utóidejű történetelbeszélésben mindig más, egy korábbi idősíkot jelent az elbeszélte történet síkja a narráció idősíkjához képest. A drámai szövegben, ha van is utóidejű narráció – az egyes személyek elmondanak egy már bekövetkezett eseményt vagy eseménysort, ez a fajta történetközlés mindig a jelen idejű drámai dialógusnak a részét képezi, és nem attól függetlenül, hanem annak alárendelve hangzik el.

Az utóidejű narráció feltételezi, hogy az elbeszélte történet a közlés idejére már befejeződött, a közölt események már lejátszódtak. Ahogy Lyons írja: „Általában, a múlt idő használata a leírt szituációt ténylegesen a közlés idejéhez képest múltban lokalizálja.”¹⁰² Az utóidejű narráció funkcionális értékelésekor legelőször is azt a tényt kell újra kiemelnünk, amit illusztrált már

¹⁰¹ J. Lyons: *Sémantique linguistique*. 299., 438.

¹⁰² I. m. 299.

fentebb az előidejű narráció vizsgálata is: hogy a történet és a narráció idejének viszonya soha nem csupán a narrátor és a történet kapcsolatát mutatja meg, hanem a történetben részt vevő személyek és az adott események kapcsolatát is. Mit értünk ezen? Azt, hogy minden olyan esemény, amely múlt idejű igealakokkal, tehát utóidejű narráció által kerül közlésre, az nemcsak a narrátor szemével nézve már megtörtént esemény, hanem a történetbeli személy szempontjából is vagy múlt idejű, már megtörtént esemény, vagy pedig jelen idejű, éppen folyamatban lévő tényállás (az igei aspektusok szerint, erre rövidesen visszatérek). Ezért minden utóidejű narrációval elmondott, tehát „múlt idejű” esemény a fikción belül valóságként értelmezhető: a fiktív személy valóságaként: vagy múltjaként vagy jeleneként. (A klasszikus elbeszélő szövegekben ez mindenképpen így van, nem beszélünk most bizonyos, a narráció tradícióinak végletesen ellentmondó modern irodalmi szövegekről, pl. Robbe-Grillet bizonyos írásairól.) Ezzel ellentétben az előidejű történetközléssel elbeszélte események jelzik a történetbeli személy és az események kapcsolatát is: azt, hogy a jövő idejű események a fikción belül nem a valóság: a már megtörtént vagy éppen folyamatban lévő események sorába, hanem az irrealitás világába tartoznak. Ha ezt nem látjuk be, akkor pl. sosem tudunk különbséget tenni egy jóslat vagy egy prófécia elmondása és a történetelbeszélés között.

Egészen más problémát jelent viszont az, hogy az utóidejű narráció hogyan, mi módon tud történetet közölni. Utólagos történetelbeszélés is keltheti ugyanis maximálisan azt az érzetet a befogadóban, hogy az elbeszélte történet jelen idejű, mintha az elbeszélte események „éppen most”, a szemünk előtt folynának le – tehát *mintha* szimultán történetelbeszélésről lenne szó. Nagyon fontos hangsúlyoznunk ez utóbbi megszorítást. A szimultán történetközlés – akár narratív szövegről, akár drámai szövegről legyen szó – lényege egyfelől mindig az, hogy a közlés ideje és a történet ideje azonos, másfelől, hogy ez az idő mindig a jelen idő

(abban az értelemben, ahogyan Ricoeur már idézett gondolata határozza meg a jelen idő fogalmát). Az utóidejű narrációban a közléshez viszonyítva a történet mindig múlt idejű, de a narrátor-nak van lehetősége arra, hogy ezt a múlt idejű történetet mintegy aktualizálva, „jelen idejűvé téve” közölje. Mit jelent ez? Azt, hogy ebben az esetben a narráció a fiktív cselekvő személy *jelenét* ábrázolja, amely idő viszont nem azonos a narráció jelen idejével, s mivel a Ricoeurtól átvett gondolat értelmében jelennek csak a közlés idejét tarthatjuk, következésképpen a fiktív személy felidézett jelen ideje csak „olyan, mintha jelen idő volna”: azaz, mindenképpen múlt a közlés valóban jelen idejéhez képest. Hogyan lehet megvalósítani az ilyenfajta, a történetbeli személy jelenét felidéző történetközlést? Általában a praeteritum imperfectum használatával (illetve a magyar nyelvben pl. az igekötő nélküli folyamatos igealakok használatával; vö. a különbséget a „Péter levelet írt” és a „Péter megírta a levelet” mondatok között). Az előző fejezetben jeleztem már, hogy nem szándékszik a dolgozat avatatlanul nyelvészeti kérdésekkel foglalkozni. Ezért csak azt a különbséget szeretném hangsúlyozni – mert ez alapvető különbség a drámai és narratív szövegek között a közlésmód szempontjából –, hogy az utóidejű történetelbeszélésben a történet „jelen ideje”, a történet egyes, jelen idejűnek ábrázolt pontjai mindig a történetbeli cselekvő személy aspektusából számítanak jelen időnek, nem a narráció aspektusából, s a narráció idejéhez viszonyítva a történetbeli személy jelen ideje mindig múlt idő. Idézzük ezzel kapcsolatosan Kayser gondolatát: „Az a tény, hogy a történeti jelen (présent historique) az időbeli aktualizáltságot mutatja, hangsúlyozza, hogy az egyébként használatos egyes múlt idők megőrzik praeteritális funkciójukat. Ez hatékony érv lehet azzal az újabb feltevéssel szemben, amely a múlt időt igyekszik megfosztani temporális értékétől, s csupán a fikcionalitás eszközének tartja... Tökéletesen világos, hogy ez a feltevés többek között azon a tényen alapul, hogy a narrátor különleges időbeli

aktualizáló képességgel rendelkezik... A narrátor lényeges időelőnnnyel bír az elbeszélés során ahhoz képest, amit elbeszél, még akkor is, ha semmiféle nehézséget nem jelent számára jelen lenni az elbeszélte történetben. Sőt, azt is megteheti – s ez az, amire egyetlen valóságos feladó sem volna képes –, hogy egy időben legyen jelen két különböző helyen, illetve két különböző idősíkbán éljen.”¹⁰³ A történeti jelen, azaz a praeteritum imperfectum funkciója, ahogyan az idézett gondolat mutatja, nem az, hogy a történet és az elbeszélés egyidejűségét jelezze – mint a szimultán narráció esetében –, hanem az, hogy mintegy jelen idejűvé tegye a történetnek a narráció szemszögéből már mindenképpen befejeződött, múlt idejű eseményeit. Az utóidejű narráció képes a közlés szempontjából múlt idejű eseményeket mint a történetbeli személy jelenét láttatni. Ez talán az utóidejű narráció legizgalmasabb sajátossága, amit semmiképpen nem azonosíthatunk a drámabeli vagy bizonyos narratív szövegbeli szimultán narrációval. Az utóidejű narrációval élő szövegekben – bármennyire vitatott is ez a kérdés – a jelen idővel csak a narráció idejét lehet azonosítani, s ehhez képest a történet ideje mindig múlt idő, ezt a múlt időt viszont lehet a történetben cselekvő személyek szemszögéből nem befejezett, hanem folyamatos aspektusból, azaz nem múlt, hanem jelen időként ábrázolni. Az utóidejű narráció kérdésénél azért időztem el hosszasan, mert itt válik igazán világossá, mit is jelent a közlés teljes szabadsága a narratív szövegben a drámához képest. A narrátornak mindenre van lehetősége: idősíkok váltogatására, aspektusok váltogatására, kronológia megbontására, az események és a narráció közti distancia váltogatására stb. Minderre a drámában nincs lehetőség. Az utóidejű narrációval kapcsolatos gondolatot, nevezetesen, hogy a történetbeli személy felidézett jelen ideje nem azonos a narráció idejével, ha mégoly azonosnak tűnik is, egy példával illusztráljuk: Proust

¹⁰³ W. Kayser: i. m. 77–78.

regényfolyamában az ábrázolt események valóban leggyakrabban mint folyamatban lévő szituációk, nem pedig mint befejezett, lezárult események kerülnek közlésre, olyannyira, hogy az olvasó valóban nem érzékeli a történet múltidejűségét, hanem mint éppen most lejátszódó szituációk egymásutániségét. Mégis, még ebben az elbeszélésben is találunk olyan narrátori megjegyzéseket, amelyek világosan mutatják, hogy mindaz, ami közlésre kerül, az elbeszélés idején már elmúlt, lezárult történet, pl.: „Később majd látjuk, hogy éppen ez az egyetlen nagyvilági ábrándja, amelyet úgy melengetett felesége és lánya kedvéért, sose tudott megvalósulni...” (*Bimbózó lányok árnyékában*)¹⁰⁴

Végezetül vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogy vajon van-e az elbeszélő szövegbeli narrációban olyan sajátosság, amely által a narrátor éreztetni tudja, hogy az elbeszélt történetből mely események számítanak dominánsnak, s melyek nem. A drámai szövegben láthattuk, hogy egyértelműen a közlés módja volt az, ami megmutatta, hogy mit tekinthetünk a történet domináns részének: azt a színpadon lejátszódó eseménysort, amelyben gyakorlatilag a közlés és a történet síkja nem válik el egymástól. Lehetséges-e a narratív szövegbeli közlésmódban felfedni olyan tulajdonságot, amelynek segítségével egyértelműen elhatárolhatjuk a történet domináns részét. E kérdés vizsgálatában visszatérek az aspektus, az idő, valamint a narráció ritmusa fogalmak vizsgálatára.

Már említettem azt, hogy irodalmi szövegek esetében minden történetközlés céltudatos és irányított, s ebből következően bizonyos közölt események hangsúlyosabbak, mások kevésbé. Azt is láttuk, hogy az elbeszélés előterébe értelemszerűen a domináns események közlése kerül. A történet domináns részének elválasztása a kevésbé fontos eseményektől legáltalánosabban úgy történik, hogy a kevésbé fontos eseményeket az elbeszélő csak meg-

¹⁰⁴ M. Proust: *Az eltűnt idő nyomában* II. Bp. 1983. 54.

említi, a domináns események felett viszont „hosszadalmasan elidőz”. Ahogyan ezt a már idézett szépirodalmi példák is mutatják, vagy ahogyan M. Sternberg írja: „Egy fiktív elbeszélés személyeket ábrázol, akik egy bizonyos fiktív időtartam alatt cselekszenek. Legtöbb esetben azonban azt tapasztaljuk, hogy a szerző nem ábrázolja az egész fiktív periódust ugyanazzal a részletességgel vagy figyelemmel... az az időszakasz vagy esemény, amely úgy kerül közlésre, hogy a közlés időtartama megközelíti az ábrázolt időtartamot, azt implikálja, hogy az ilyen esemény vagy időszakasz fontosabb a szóban forgó elbeszélésben, mint azok, amelyek esetében a közlés ideje lényegesen eltér az ábrázolt időtől.”¹⁰⁵ Lássuk, mit mond erről a kérdésről újra csak Balzac hőse, Raphaël: „így távolról szemlélve, mintha valamilyen különös lelki tünemény zsugorítaná össze életemet. Tíz esztendő hosszú és szívós fájdalmát most néhány mondattal földézhetem, s ezekben a szenvedés már nem több pusztá gondolatnál, az öröm sem egyéb, mint filozofikus tünődés. Ítélekem ahelyett, hogy éreznék.”¹⁰⁶ A fölvetett probléma eme irodalmi megfogalmazása olyan találó, hogy szinte alig tudunk valamit érdemben hozzátenni. A narráció ritmusáról vagy sebességéről korábban idéztük már Genette gondolatait, s Sternberg most idézett megjegyzése is erre a kérdésre világít rá. Az elbeszélés ritmusa az elbeszélő idő és a történetidő kapcsolatán, egymáshoz való arányulásán mérhető le: minél kevesebb elbeszélői idő szükséges adott történet közléséhez, annál gyorsabb a narráció sebessége, s minél hosszabb idő alatt valósul meg adott történet közlése, annál lassabb az elbeszélés ritmusa. A narráció ritmusának funkciójára az előbbi Sternberg-idézet is rámutat: azok az események, amelyeknek a közlési tempója lassabb, centrálisabb helyet kapnak a történet egészében, mint azok, amelyek felett épp hogy átsiklik a

¹⁰⁵ M. Sternberg: i. m. 42., 45.

¹⁰⁶ Balzac: Szamárkör. 84.

narrátor, amelyekről csak említést tesz. Az események összefoglaló közlés módja, a gyors ütemű narráció, az eseményeknek nem folyamatukban, hanem befejezettségükben való ábrázolása közelebb áll a nem irodalmi történetelbeszéléshez, amennyiben az ilyen közlés esetében az ábrázolt világ kevésbé „elevenedik meg”, az ilyen közlésben az elbeszélés és nem a reprezentáció funkciója dominál. A lassú ütemű, folyamatos aspektusú narráció esetében viszont előtérbe kerül a reprezentáció funkciója, az ilyen közlés „megeleveníti” az ábrázolt világot azzal, hogy aktualizálja a történet idejét, azt az időt, melyben a történet személyei élnek, cselekszenek. A két közlés mód különbsége tehát alapvetően az idő ábrázolásának különbségében fogható meg: az egyik esetben a történet ideje nem válik „aktualizált jelenné”, a másik esetben viszont igen. A gyors ütemű és a lassú ütemű narráció váltakozása egyetlen irodalmi szövegen belül világosan mutatja, melyek a történet domináns részei, s melyek azok, amelyek másodlagosak. Ha például megnézzük ebből a szempontból a *Bovaryné* kezdetét, akkor észrevehetjük, hogyan lassul fokozatosan a narráció ritmusa, ahogyan a történetben az elbeszélő egyre inkább megközelíti azt a pontot, amelytől elkezdődik a történet domináns szakasza: Emma és Charles találkozását. Charles első házassága nem domináns része a történetnek, ezért a regény későbbi részeiben gyakran egyetlen nap leírása hosszabb időt vesz igénybe, mint ennek a pár hónapnak közlése. Még szembetűnőbb példa lehet a regény befejezése a narráció ritmusának szempontjából: minél mélyebb lesz a konfliktushelyzet, minél menthetetlenebb már Emma helyzete, annál lassabb lesz a narráció ritmusa, s az elbeszélés időtartama annál jobban megközelíti a történet időtartamát: a végrehajtást közlő értesítés utáni utolsó nap eseményeinek közlése rendkívül lassú ütemű, több elbeszélő időt követel, mint a történet korábbi szakaszaiban akár több hónap eseményeinek elbeszélése. Hasonló jelenséget találunk Mérimée *A kettős félreértés* című elbeszélésében. A novella

kezdetén a narrátor alig egy-két oldalon összegzi Julie de Chaverny házassága első hat esztendejének történetét: a férjhez menést s a férjéből való gyors kiábrándulást. A narráció ritmusa látványosan akkor kezd el lassulni, amikor Julie életében számottevő fordulat következik be: viszontlátja hajdani udvarlóját, akivel azután tragikus hirtelenséggel végzetes kalandba keveredik. A történetnek nyilván ez az a szakasza, amit domináns szakasznak tarthatunk, elbeszélése sokkal részletezőbb, sokkal lassúbb ütemű narrációval történik, mint a másodlagos részeké.

Természetesen a narráció ritmusa mint ismerv a történet domináns szakaszának közlése szempontjából csak olyan szövegben lehetséges, amelyben létezik az elbeszélésnek tempóbeli változatlansága, amelyben van gyors és van lassú narráció, ebben az esetben az elbeszélés módja egyértelműen emeli ki a történet domináns részeit a kevésbé fontos események közül. Viszont vannak szövegek, amelyekben az elbeszélés tempója egyenletes, nem mutat számottevő különbségeket (pl. Maupassant *Bogár* vagy Camus *Jonas, vagy a mester dolgozik* című elbeszélései), ezekben a szövegekben a közlés a történetből nem állít egyes részeket előtérbe, másokat pedig háttérbe. Abban az esetben viszont, ha adott szövegben lényeges eltérések vannak a történet egyes részei elbeszélésének ritmusában, akkor azt mondhatjuk, hogy a lassú ütemű narrációval elbeszélt események a történet domináns részéhez tartoznak. A narráció ritmusának különbségeiről szólva ki kell emelni, hogy a ritmus eltérése nem azt jelenti, hogy az elbeszélő adott eseményeket csak összefoglalva közöl, mások felett elidőz, hanem azt is látni kell, hogy a történetbeli személyek „jelen ideje” csak lassú ütemű narráció segítségével ábrázolható: csak így aktualizálódhat a történet ideje kvázi-jelenné, mert csak így ábrázolhatók a személyek cselekvései folyamatos aspektusban. Mindebből leszűrhető az, hogy amikor a történetközlő irodalmi szövegekben meghatározzuk a történet domináns részének fogalmát, akkor ezen *azokat az eseményeket*

értjük, amelyek a történetbeli személyek *jelen idejű cselekvései-ként* vannak ábrázolva. (Lásd az előző fejezetbeli meghatározást: drámai dialógus = jelen idejű cselekvés = domináns történetrész.)

2. AZ ELBESZÉLT TÖRTÉNET IDEJE

Az eddigiekből kiderülhetett, hogy a drámai és az elbeszélő szövegek összehasonlításában az idő fogalma központi helyet foglal el, mert mind a közlés idejét, mind az elbeszélte történet idejét, mind a szöveg befogadásának idejét tekintve lényeges eltérések mutatkoznak a két szövegtípus között.

Az első megállapítás, melyet tehetünk az elbeszélte történet idejével kapcsolatban, hogy a narratív szövegben, mivel a narráció időbeli terjedelme teljes mértékig szabad („olyan hosszú ideig beszélhet a narrátor, ameddig akar”), az elbeszélte történet ideje is tetszőleges terjedelmű, a történetidő terjedhet néhány órától több évtizedig, magában foglalhat egy egész emberöltőt, sőt több egymást követő generáció élettartamát stb. Az elbeszélte történet idejét illetően így látszólag semmilyen különbség nincsen drámai és narratív szöveg között, hiszen a drámai szövegről is azt mondtuk, hogy az ott közölt történet időben lehet egészen rövid, néhány órát felölelő, és terjedhet több évre is az események ideje. Mégis van egy rendkívül fontos különbség a két szövegtípus között – s bár ez a különbség elsősorban közlésmódbeli különbségnek tűnik, nem csak az, mivel következménye az ábrázolt tárgy sajátosságában, azaz a közölt történet idejében is megmutatkozik.

A drámai szöveg kapcsán azt mondtuk, hogy abban az esetben, ha a történet ideje hosszabb időszakasz – *Becket*, *Lear király*, *Három nővér* stb. –, akkor ebből a hosszú időtartamból a dráma egy-egy pillanatot ragad ki, szelektál, egy-egy rövid időszakaszt mutat meg. Ugyanakkor abból a szempontból, ahogyan jelen dolgot vizsgálja az irodalmi műveket: elsősorban a szövegre

koncentrálva, a szöveg elsődleges, primer szemantikai struktúráját nézve, ebből a szempontból csak azok a tényezők számítanak, amelyek a szövegben ténylegesen megtalálhatók. Már említettem a drámai szöveg kapcsán, hogy a történetbe mint a szöveg primer szemantikai rétegébe csak azok az események tartoznak bele, amelyeket a szöveg közöl, csak azok a személyek, amelyekről a szöveg említést tesz, csak azok a tér- és időpontok, amelyeket a szöveg ábrázol. Minden olyan történetelem, mellyel a befogadó kiegészíti az adott történetet, már az irodalmi szöveg egy másik jelentésszférájához, a másodlagos vagy szekunder jelentések szférájához tartozik, és nem a szöveg változatlan primer szemantikai struktúrájához. Ha viszont csak ezt az utóbbit vizsgáljuk, akkor a drámai szövegről azt mondhatjuk, hogy a szövegben ténylegesen benne foglalt történetelemek, események és eseménysorok időtartama rövid. A *Lear király*, a *Három nővér* évek-re terjedő történetidejéből a szöveg csak „órákat” ábrázol: az időben folyamatosan előrehaladó eseményekből csak egyet-egyét (s ezeknek csak egy-egy rövid időtartamát) metsz ki a dráma. Az *Oedipus király*, a *Phaedra*, a *Nóra* stb. esetében pedig a történet egyetlen kiragadott időpillanat (vagy legalábbis igen rövid időtartam) fókuszából kerül közlésre: a történet egy adott szakaszában fény derül az adott pillanatot időben megelőző eseményekre. Összegezve azt mondhatjuk a drámáról, hogy a *történet domináns eseménysora időben mindig rövid terjedelmű*, s hogy a dráma időben hosszan tartó folyamatokat nem ábrázol. (Az ugyanis, hogy pl. a *Három nővér*ben a szereplők folyvást utalnak az idő múlására – nem jelenti azt, hogy a dráma meg is jeleníti ezeket a hosszú időtartamokat.) A drámai szövegnek általában nem célja az idő folyamatos ábrázolása, s ha ez mégis céllá válik bizonyos esetekben, pl. Beckett *Godot-ra várva* című drámájában vagy a *Három nővér* első két felvonásában, akkor ezt a jelenséget mint az elbeszélő szövegek drámára gyakorolt hatását, vagy más-képpen fogalmazva „epikus” mozzanatot értékelhetjük. Miért? A

drámai szövegek nagy részében a történet eseménysorának döntő része általában egy radikális fordulat, s nem pedig a fordulatot előkészítő vagy a fordulatot követő események, tényállások. Magának a fordulatnak a bekövetkezéséhez viszont sosem szükséges hosszú időtartam. A fordulat fogalmának meghatározásakor láthattuk, hogy a fordulat mindig hirtelen, rövid idő alatt végbe menő változás, a fordulat „ideje” egyetlen időpont, nem pedig valamely hosszabb-rövidebb időintervallum. A fogalom meghatározásakor arra is utaltam, hogy jelen fejezetben néhány irodalmi példával is illusztrálni fogom a fordulat és az idő kapcsolatát. Két irodalmi példa legyen most segítségünkre: egy olyan narratív szöveg, amely adott ponton tipikusan drámai szituációt tartalmaz, a *Bovaryné* eseménysorának az a szakasza, amely a foglalásról szóló értesítés és Emma öngyilkossága között eltelik, valamint Ibsen *Nórája*. A *Bovaryné*ban ezeket olvassuk: „Amikor hazatért, Félicité egy hivatalos szürke papírt húzott elő, az ingaóra mögül. Olvasni kezdte, átugorva néhány sort, ezt a passzust vette észre: *Legfeljebb huszonnégy órai* haladékkal ... Mit tehet? *Huszonnégy órája van: holnap!*” Ettől kezdve a szövegben folyamatos jelzéseket találunk, szinte óráról órára arra vonatkozóan, hogyan lesz egyre kevesebb és még kevesebb idő Emma számára, hogy késleltesse a tragikus fordulat bekövetkezését, hogy valamilyen megoldást találjon ennek elkerülésére: „*Másnap*, vasárnap Rouenba ment, hogy felkeresse azokat a bankárokat, akiket, ha másképp nem, legalább a nevükről ismert ... *Két órakor* rohant Léonhoz ... Léon elment, *egy óra múlva* visszatért a szállóba ... Morel *ma éjjel* hazajön, nem fog elutasítani ... *Az óra éppen négyet ütött*, s felkelt, hogy hazatérjen Yonville-ba ... *Másnap reggel kilenckor* hangos beszédre ébredt ... *Hány óra van?* – kérdezte ... *Az éj leszállt*, varjak röpködtek.” Ez után az utolsó időpont-megjelölés után már nem következik több: az idő „elfogyott”, s ekkor bekövetkezik a fordulat: „Akkor aztán, mint egy örvényt, oly tisztán látta a helyzetét. Lihegett, majd szétsza-

kadt a melle. Aztán egy hősies lendülettel, amely majdnem felvidította, hogy csak úgy szaladt le a dombról, ... s odaért a patika elé.”¹⁰⁷ Ebben az idézett szövegrészben szembetűnően fontosak az időre vonatkozó utalások, olyannyira, hogy nemcsak a konkrét időpontok jelzései relevánsak, hanem már az a tény is jelképes, hogy a végzetes levelet Félicité az ingaóra mögül veszi elő, amikor asszonya kezébe adja. Mert mi is történik az eseményeknek ebben a szakaszában? Az, hogy riasztó gyorsasággal elfogy az idő, amely még késleltethetné a fordulat bekövetkezését, amely még megoldási lehetőséget hozhatna. Ha hosszabb idő állna Emma rendelkezésére, még bármi megváltoztathatná a diszkordáns szituáció kimenetelét: történhetne például valamilyen váratlan esemény, amely módosítaná a szituációt, megszüntetné a diszkordanciát. Amikor azonban „elfogy” az idő, a fordulat bekövetkezése szükségszerűvé válik. Egészen hasonló szituációt találunk a *Nórában*, ahol az idő szintén késleltethetné a fordulat bekövetkezését, vagy esetleg meg is szüntethetné a diszkordanciát. Itt az alábbi, időre vonatkozó megjegyzéseket olvassuk: „Hozasd vissza, Torvald! *Most még van idő*” – mondja Nóra férjének, Helmer felmondási levelével kapcsolatban, egyben ez az első konkrét utalás arra, hogy ha elfogy az idő, elkerülhetetlen lesz a fordulat. Majd miután Krogstad bedobta a postaládába a Nórárt leleplező levelet, Nóra egyebet sem tesz, mint időt akar nyerni, azaz „húzza az időt”, hogy férje minél később jusson a leleplező írás birtokába: „Hadd próbáljak most mindjárt, *még van idő*, mielőtt asztalhoz ülünk ... Oktatnod kell az *utolsó pillanatig* ... *Sem ma, sem holnap* nem lehet más gondod, csak én, még egy levelet sem szabad fölnyitnod ... *De holnap éjszaka*, ha a táncodnak vége ... *Éjfélíg hét óra*. Utána a következő éjfélíg *huszonnégy*. Akkor vége a tarantellának. Huszonnégy meg hét?

¹⁰⁷ *Flaubert: Bovaryné*. Bp. 1968. 336., 340., 342., 354., 359., 360. Kiemelések tőlem. M. J.

Harmincegy óra az élet.''¹⁰⁸ A tényállás ugyanaz, mint a *Bovaryné* idézett részletében: elfogy az idő, amely talán hozhatna változást, feloldhatná az ellentmondást, s az idő elmúlásával a fordulat szükségszerűvé válik. Bár az egyik idézet elbeszélő szövegbeli részlet – ám nyugodtan lehetne drámabeli eseménysor is –, mindkét példa jelképes, és szemléletesen illusztrálja, hogy a drámai eseménysor időtartama miért rövid: azért, mert a radikális fordulatok bekövetkezéséhez nemhogy nem szükséges hosszú időtartam, hanem éppen fordítva: az „időhiány” feltétele a szükségszerűen bekövetkező fordulatoknak. Végző soron a drámai történet domináns részének időbeli rövidsége, ahogyan korábban láttuk, s ahogyan a mostani példák is jelzik, nemcsak a közlésmód időbeni korlátozottságából, hanem az eseménysor természetéből: a fordulatra, a radikális változásra koncentrált eseménysorból is fakad.

Az elbeszélő szövegbeli történet pedig ezen a ponton mutathatja a legnagyobb eltérést a drámai történethez képest, a történet időtartama szempontjából. Az elbeszélő szöveg, szemben a drámai szöveggel, képes hosszan tartó, folyamatos időábrázolásra, a narratív szövegbeli történet ideje lehet valóban hosszú időtartam, nem csak nagyobb időintervallumból kiragadott egy-egy pillanat vagy rövid időszak. A drámai szövegben ugyanis az egyes szituációk időtartama rövid, s ez részben következik a szituációbeli cselekvések természetéből is: egy vallomás megtételéhez, egy kívánság kifejezéséhez, egy beszélgetéshez lényegesen kevesebb idő szükséges, mint pl. Párizsból Rómába utazni vonaton (*La modification*), vagy részt venni egy háborúban, ott megsebesülni, fogságba esni stb. (*Pármai kolostor*). Egy drámai szituáció sosem – vagy csak ritkán – tartalmaz olyan cselekvést, amelyhez hosszabb időtartam szükséges, anélkül, hogy az adott szituációban valamilyen változás bekövetkezne. Elbeszélő szövegben viszont gyakran találunk ilyen szituációt. Gondoljunk például a

¹⁰⁸ *Ibsen: Nóra*. In: i. m. 59., 60., 61., 62. Kiemelések tölem. M. J.

Szamárbőr kezdetére, amikor Raphaël utolsó aranyának elvesztése után elhatározza, hogy öngyilkos lesz. Az öngyilkosságra való készülés egy szituáció, amely csak akkor változik meg, amikor Raphaël lemond erről a szándékáról, amikor birtokába kerül a talizmán. A változás, az esemény bekövetkeztéig azonban viszonylag hosszú idő telik el, s ezt az időtartamot olyan cselekvések töltik ki, amelyek nem változtatják meg a szituációbeli tényállást, a halálra készülés állapotát: Raphaël sétál a városban, a Szajna-parton, a hidakon, aztán elérkezik a régiségbolthoz – milyen hosszú időt, órákat tölt el a boltban nézelődéssel, töprengéssel. Drámai szövegben az ilyen hosszan tartó szituációk, amelyekben nem következik be változás, meglehetősen ritkák. Itt természetesen újra föl lehet vetni azt az érvet, hogy a *Szamárbőr* első szituációja azért ilyen hosszan tartó, mert a narrátor hosszú időt szentel a szituáció leírásának, s a jelenséget lehet a közlés-mód természetéből magyarázni. Ez igaz, de csak részben: azt a szempontot is mindig figyelembe kell vennünk, hogy adott szövegben a közlés tárgyának csak azt tekinthetjük, amit valóban közöl a szöveg. Így, ha a példabeli történetszakasz drámai szövegben kerülne közlésre, szinte biztos, hogy csak a talizmán átvétele mint esemény szerepelne a szövegben, s az előzetes cselekvések, a séta, a meditációk, a nézelődés nem, márpedig, ha egyszer nem esik szó róluk a szövegben, akkor nem mondhatnánk, hogy ezek a cselekvések is beletartoznának a drámabeli történetbe.

A szituációk időtartamában megmutatkozó különbségeket mindenképpen fontos kiemelni: a drámai szövegbeli szituációk időtartama rövid, az elbeszélő szövegben viszont lehet a szituációk időtartama igen hosszú. A drámai történetben ugyanis a hangsúly a változásokon van, és nem a tartós, változatlan tényállásokon, narratív szövegben viszont igen gyakran a történetbeli állandóság, változatlanság válik hangsúlyossá. Figyeljük meg ebből a szempontból az *Eltűnt idő nyomában* első részét, a *Combrayt*, mit találunk ott a történetben? Hosszú időn át tartó változatlan

tényállást: a gyermekkor éveinek ismétlődő cselekvéseit, történéseit, amelyeket szinte semmilyen jelentős változás, esemény nem módosít. Mindössze három eseményt tartalmaz az egész történet: ezek közül az egyik „intellektuális” esemény: Marcel fölfedezi magának Bergotte költészetét. A másik Gilberte Swann felbukkanása – igaz, még csak távolról pillantja meg őt Marcel, s a lány alakja egyelőre sokkal inkább a fiú képzeletében, fantáziájában, vágyaiban élő, semmint hús-vér, valóságos személy, ezzé majd csak a történet egy jóval későbbi szakaszában válik. Ehhez teljesen hasonló a harmadik esemény: Guermantes hercegnő megpillantása a templomban, akinek alakja valóságos személlyé a fiú számára ismét csak hosszú évekkel később válik. Voltaképpen mindkét nő megjelenése egyelőre csak érzelmi, „lelki” esemény: új vágyak, új elképzelések, új gondolatok kiváltói, anélkül azonban, hogy Marcel gyakorlati életében a legkisebb változást is előidéznék. A Combraybeli történet a változatlanság, az eseménytelenség, az állandóság története: az ismétlődő cselekvések, történések, az egyformaság, melyben nincsenek számottevő események mint egyfajta „mérőkövek”, amikhez viszonyítani lehetne az idő múlását, mindez végül is a történet szereplője, narrátora és befogadója számára is az idő megszűnésének benyomását adja. Az órák, napok, hetek, hónapok egyformaságuk miatt egybeolvadnak, mindezek az idő megmérésére szolgáló fogalmak elveszítik jelentőségüket. Igazolja ezt többek között a szöveg befejező mondata: „Bizonyos, hogy reggel felé már réges-rég eloszlott az ébredés rövid bizonytalansága.” Ha ezt a megjegyzést összekapcsoljuk a kezdőmondatokkal: „Sokáig korán feküdtem le. Néha, alighogy elfújtam a gyertyát...”,¹⁰⁹ akkor az a benyomásunk támad, hogy az egész elbeszélést, hosszú időtartamot felölelő történet, cselekvések, szituációk egyetlen éjszaka félálombeli víziói csupán, így végül is a történet ideje, az ábrázolt idő megfoghatatlanná, azonosíthatatlanná

¹⁰⁹ M. Proust: Az eltűnt idő nyomában I. 7., 218.

válík. A szöveg egyik legfőbb célja pontosan ez: úgy ábrázolni az időt, hogy a szubjektív időérzékelés relativizmusának felvillantásával maga az idő mint objektív, mérhető, létező valóság megszűnésének benyomása alakulhasson ki.

E sajátos időélmény kapcsán, melyet „időtlenységnek” is nevezhetünk, felvetődik a kérdés: vajon az események hiánya, a változatlanság minden esetben felkelti-e az időtlenség élményét, elegendő feltétel-e az ahhoz, hogy a történet szereplője mintegy elfeledkezzék az időről, tudatában elmosódjanak a mérhető idő határai – s ennek következtében adott történet a befogadóban is valóban az időtlenség élményét keltse? Hasonlítsuk össze ebből a szempontból a *Combray*t a *Három nővérrel* vagy a *Godot*-val. A szóban forgó két dráma történetében van egy alapvető különbség a regényhez viszonyítva: a *Combray*ban ábrázolt szituációk nyugalmi helyzetek, a két drámában, különösen a *Három nővér*ben nyilvánvalóan nem; mind a Csehov-drámában, mind a *Godot*-ban (bár itt kisebb intenzitással) diszkordancia szerepel: az adott körülményekkel való elégedetlenség, a boldogtalanságtól való szabadulni vágyás s az ebből fakadó állandó várakozás teremti meg a feszültséget. Ebből következően a drámabeli személyek (megint elsősorban a *Három nővér*ben szembetűnő ez) nagyon is mérik az időt, nagyon is tisztában vannak múlásával, így számukra az eseménytelenség nem eredményezi az időtlenség élményét, a változatlanság nem hozza meg az idő megszűnésének érzetét. Ezzel szemben nézzük meg, hogyan fogalmazódik meg az *Eltűnt idő*... egy későbbi részében idő, esemény és egyensúlyhelyzet-szituáció kapcsolata: „Ha baj helyett boldogságról van szó, sokszor csak hosszú évek után kezdünk emlékezni arra, hogy az érzelmi életünknek legnevezetesebb eseményét meg se igen figyeltük, majdnem hogy észre se vettük, mikor bekövetkezett.”¹¹⁰

A narratív szövegre oly gyakran jellemző hosszú időtartamú

¹¹⁰ I. m. II. 522.

szituációk egy másik típusa az, amit lassú, folyamatos változást tartalmazó szituációnak nevezhetünk. Mit értünk ezen? Az eseményt mindig két ellentétes szituáció közti változás jelenti, ahogyan erre már többször utaltam, és melyet több példával is illusztráltam. A változás mindig valamilyen cselekvés vagy történés eredménye. Ez a cselekvés vagy történés maga lehet időben rövid tartamú, és lehet hosszan tartó folyamat: amikor is a kiinduló szituáció még tart, az adott tényállás még érvényben van, a vele ellentétes szituáció még nem szüntette meg a kezdő szituáció érvényességét, de folyamatban van már az a cselekvés vagy történés, amelynek eredményeképpen végül is az első szituáció meg fog szűnni, s létrejön a vele ellentétes második szituáció. Ez a jelenség nem más, mint az események bekövetkezésének egy hosszú, időben elhúzódó változata. Számtalan példát találhatunk erre a *Bovaryné*-ben. Ilyen hosszadalmas, tartós folyamat Emma boldogtalanná válása, melynek eredménye, hogy véglegesen eltávolodik Charles-tól, kiábrándul házasságából. A folyamat két végpontja: a kezdet a viszonylagos boldogság, legalábbis remény, kíváncsiság, a vég a teljes kiábrándultság, testi-lelki összeroppadás. A két ellentétes szituáció közti változás, amely egyetlen eseménnyel írható le: Emma meggyűlöli férjét, házasságát (s amely esemény azután újabbak előidézője, szeretője lesz Rodolphe-nak stb.), azonban időben elhúzódó, lassú, folyamatos változás, nem pedig egyik pillanatról a másikra következik be. „... megint újrakezdődött az egyforma napok sorozata. Jött-ment az egyik a másik után, mind egyforma, számtalan, és egyik se hozott semmit... Abbahagyta a zongorázást, miért játszana? ... Rajzdobozait és hímzéseit is otthagya a szekrény mélyén. Mire jó mindez? A varrás is untatta... Most már a háztartással sem törődött.”¹¹¹ Ezek az apró változások, amelyek Emma szokásaiban megnyilvánulnak, egy időben hosszan tartó folyamat egy-egy

¹¹¹ Flaubert: i. m. 73., 74., 77.

pontját jelzik, lassú változás kifejezői, amely változás a személyiségben folyamatosan jön létre, s amikor eléri csúcspontját: a teljes kiábrándulást, elcsüggedést, akkor következik be az igazán jelentős változás: Emma lélekben elérkezik ahhoz a ponthoz, amikor már házasságtörésre is képes. S ekkor már csak a konkrét alkalom szükséges – Rodolphe színre lépése –, hogy ez a törés, a Charles-tól való teljes elszakadás a gyakorlatban is bekövetkezzék.

A nagy időtartamot magukban foglaló szituációk, melyeket nem változtat meg esemény, amelyeket vagy az ismétlődő cselekvések által jelzett állandóság (vö. a gyakorítás korábban már említett funkciója), vagy pedig a változás lassúsága, folyamatos-sága jellemez – ezek a szituációtípusok elsősorban az elbeszélő szövegre és nem a drámai szövegre jellemzőek.

Az elbeszélt történet hosszú időtartamának egy újabb változata, amikor a történet ideje nem azért hosszú, mert egy-egy változatlan szituáció tart hosszú ideig, hanem azért, mert olyan nagy számú eseményt tartalmaz a történet, amely szükségszerűen megnöveli a történet időtartamát, így pl. a *Gil Blas*-ban, a *Pármai kolostorban*.

Összefoglalva a drámabeli és az elbeszélő szövegbeli történet idejét illető különbségeket, mindenképpen ki kell emelnünk a következőket: amikor a drámai szöveg történetének ideje kapcsán azt mondjuk, hogy az rövid időtartam, s amikor a narratív szöveg történetideje kapcsán pedig azt, hogy az igen gyakran hosszú időtartam, akkor ezek az állítások minden esetben a történet domináns részének nevezett történetszakasz idejére vonatkoznak. Ha a történet struktúrájában nem tennénk meg ezt a differenciálást a történet adott szövegben kiemelten fontos, domináns elemei és a kevésbé fontos, gyakran csak utalásszerűen említett elemei között, akkor valóban azt lehetne mondani, hogy semmi különbség nincs narratív és drámai szöveg történetének időtartama között. Ha viszont megtesszük ezt a differenciálást a történet struktúráján belül, ha használjuk a történet domináns része fogalmát – amelynek használatával egyben azt a gondolatot is jelezzük újra,

hogy nem lehet elválasztani irodalmi szövegben a közölt történet magától a szövegtől, hogy a történet csak mint adott szövegbeli történet létezik s nem a szövegtől függetlenül –, akkor rögtön hangsúlyossá válnak a két szövegtípus története közti különbségek, többek között az idő aspektusából is. Mint láttuk, a történet domináns részét mindig azok az események, szituációk alkotják, amelyek közlése, megmutatása adott irodalmi szöveg célja. A történet ennek a célnak megfelelően strukturált. Azt is láttuk, hogy mind a drámai, mind a narratív szövegben megvannak a közlésmód sajátos lehetőségei, eszközei arra, hogy kiemeljék a történet domináns szakaszát, s megkülönböztessék a kevésbé fontos történetelemektől. S végül azt is láttuk, hogy adott irodalmi szövegben a történet domináns része általában a történetnek az a szakasza, amelyben a történetbeli cselekvő személyek mint önnön jelen idejükben folyamatosan cselekvő, vagy adott történéseket éppen folyamatosan elszenvedő személyek jelennek meg. A fiktív személy jelen idejének felidézése, aktualizálása s egyben elválasztása a fiktív személy múltjától fontos ismérve a történet domináns részének. Drámai szövegben ez a felidézett, aktualizált fiktív jelen idő mindig rövid, olyannyira, hogy – mivel a közlésmód sajátosságaiból eredően a valóságos időnek alárendelt – mindössze néhány óra, narratív szövegben viszont ez a felidézett, aktualizált fiktív jelen idő lehet bármilyen hosszú. Azaz: drámai szövegben az idő pontszerű, narratív szövegben pedig az idő mint folyamat ábrázolása történik.

3. AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEGBELI TÖRTÉNET ESEMÉNYSORA

Minden elbeszért történet – akár drámai, akár narratív szövegben szerepel – a következő alkotórészekből áll: az eseménysor, az eseménysorban részt vevő személyek, valamint az események

ideje és tere. Dolgozatomnak ebben a részében érkeztem el ahhoz a ponthoz, amikor a narratív szövegbeli történet eseménysorát összevetem a drámai szövegbeli történet eseménysorával. Hogy az összehasonlításban ezt a szempontot hagytam utolsónak, annak az az oka, hogy a két szövegtípus talán ebből a szempontból mutatja a legkisebb eltérést. Az előző gondolatsorban láthattuk, hogy a drámai és az elbeszélő szöveg az ábrázolt idő, a történet ideje szempontjából igen jelentékenyen különbözhet, sőt a közölt történet leginkább az idő aspektusából különbözik a két szövegtípusban.

A történet eseménysorának vizsgálatakor – mint erre már a drámával foglalkozó fejezetben is kísérletet tettem – az alábbi kérdések megválaszolását tartom fontosnak: az eseménysort milyen szituációk építik fel, ezek a szituációk milyen kapcsolatban állnak egymással, két szituáció kapcsolata alkalmasint hogyan határoz meg egy eseményt, egy eseménysorban hogyan váltakoznak tényállások és események, az egyes események ok-okozati összefüggésben állnak-e egymással vagy sem, mennyire nevezhető a kauzális összefüggés dominánsnak egy adott eseménysor struktúrájában, a történet egésze szempontjából melyek a kardinális és a komplementer események, ezeknek mi a funkciója, egy történet eseménysorában a diszkordáns vagy az egyensúlyhelyzetet jelentő szituációk dominálnak-e, a történet mely részei képezik adott irodalmi szövegben a történet domináns szakaszát, milyen szituációk és események kapnak helyet a történet domináns részében és miért. A narratív szövegbeli történet eseménysorának vizsgálatában is ezeket a szempontokat veszem figyelembe, s elsősorban ezek közül néhányat kiemelve próbálom meg fölidézni azokat a hasonlóságokat és eltéréseket, amelyek a drámai és az elbeszélő szövegben közölt történet eseménysora közt léteznek.

A narratív szöveg eseménysorát vizsgálva először is a szituáció fogalmának mint az eddigiekben is központi fogalomnak újra-

definiálása szükséges, illetve meg kell néznünk, hogy az a szituációfogalom, amelyet a drámai szövegek vizsgálatában használtunk, mennyire alkalmazható a narratív szöveg vonatkozásában, szükséges-e valamivel kiegészíteni a szituáció korábbi definícióját, jellemzőinek sorát. A drámai történet eseménysora kapcsán többek között hangsúlyoztam, hogy a drámai szövegek történetének domináns részében, tehát a színpadon lezajló eseménysorban a szituációk időtartama igen rövid. Ezzel szemben a narratív szövegben a szituációk időtartama lehet gyakran igen hosszú anélkül, hogy lényegileg megváltozna adott, érvényben lévő tényállás. Itt azonban meg kell állni egy pillanatra annál a kérdésnél, hogy mi felől közelítve akarjuk meghatározni a szituáció határait, azt, hogy meddig tart egy szituáció, és mikortól beszélhetünk egy új szituáció létrejöttéről: az eseménysor egésze felől, vagy az eseménysor kisebb egységei felől közelítve. Ez a kérdés a drámai szövegben pontosan azért merül fel kisebb súllyal, mert ott a történet domináns részének eseménysora időben olyan rövid tartamú, hogy valóban az egyes szituációk bármely alkotóelemének változása új szituációt eredményez, nemcsak a szituáció mint minimális történetegység, hanem a történet domináns részének egésze szempontjából is. Azokban a narratív szövegekben viszont, amelyek történetideje hosszú, s amelyekben az egyes szituációk időtartama is gyakran igen hosszú, némileg más a helyzet a szituációhatárokkal kapcsolatban. Egy példa: a *Bovaryné*ban a történet egésze szempontjából egyetlen szituációnak számít Rodolphe és Emma szerelmének első periódusa, attól fogva, hogy Emma Rodolphe szeretője lesz, mindaddig, amíg Emma csökönys ragaszkodása kettejük szökési tervéhez rá nem bírja a férfit a csalásra, alakoskodásra, addig a pontig, amíg a férfi hozzáállása alapvetően meg nem változik, s amelytől fogva már egy új szituáció jön létre, melyet nem a harmonikus, kölcsönös vonzalom jellemez, hanem a disszonancia, az őszintétlenség, ami végül is a szakítás eseményéhez vezet. Ha azonban megnéz-

zük azt a szituációt, amelyet a boldog, kölcsönösen viszonzott szerelem tényállásával azonosíthatunk, akkor láthatjuk, hogy ezt a szituációt sok-sok cselekvés, történés építi fel, amelyek önmagukban is egy-egy „mikroszituációt” jelentenek. Ilyen szituáció például az a reggeli randevú, amikor Emma váratlanul meglepi kedvesét a kastélyban, vagy amikor Emmáék kertjében találkoznak stb. Ha valóban a történet minimális egységei felől közelítve vizsgáljuk az eseménysort, akkor az ilyen mikroszituációkat is külön-külön értelmezhetjük, hiszen ha másban nem, térben és időben különbség van köztük. Ha viszont a történet egésze aspektusából tekintjük a szituációhatárokat, akkor nyilvánvaló, hogy a Rodolphe kastélyában való találkozás azért nem számít külön szituációnak, mert egy sor más mikroszituációval együtt alkot egyetlen szituációt, a szerelem boldog periódusát. Ez a példa szemléletesen mutatja az elbeszélő szöveg története eseménysorának rétegzettségét, az eseménysor legkisebb alkotórészeinek egy nagyobb struktúrába való tartozását, amely nagyobb struktúra az eseménysor egésze szempontjából viszont újra csak részegységnek számít, s amely rétegzettség legszembetűnőbbben a hosszú időtartamú, sok szituációt, sok eseményt magában foglaló történettípusra jellemző. A drámai szöveg rövid történetében a mikro- és makroegységek egymásra épülése, ugyanakkor különbözősége éppen azért kevésbé szembetűnő, mert a rövid időtartamú és viszonylag kevés szituációt, kevés eseményt tartalmazó történet esetében a szituációk mint mikroegységek változása gyakran elválaszthatatlan a történet egészének struktúrájától. Míg ezzel szemben a hosszú időtartamú, számos szituációt és eseményt tartalmazó történet egészében az egyes részek mikroegységei s ezek változásai közvetlenül nem funkcionálisak a teljes történet aspektusából. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a drámai szövegben a történet ilyenfajta rétegzettsége teljesen hiányzik, hogy ott minden egyes szituáció mint minimális történetegység az egész szempontjából is közvetlenül funkcionális, hogy minden

szituációváltozás egyenrangú eseménynek számítana a történet egésze aspektusából, hanem csak azt, hogy ez a rétegzettség bizonyos narratív szövegekben szembetűnőbb, jellemzőbb. Így például Genet *Cselédek* című drámájában még egy ruhanemű felöltése is szituációváltozásnak számít, akárcsak Camus *A vendég* című novellájában egy vacsora elfogyasztása – mindez azért lehet így, mert mindkét műben a történet ideje igen rövid, az eseménysor igen korlátozott számú tényállásból és változásból épül fel. Ezzel szemben a hosszú időtartamú, nagyszámú szituációt, eseményt tartalmazó történet egészében a történet mikroegységei mindig csak egy-egy kisebb történetegység szempontjából funkcionálisak közvetlenül, az egész szempontjából viszont már csak közvetve. Hogy az említett példák nál maradjunk: egy ruha felvétele vagy egy vacsora elfogyasztása a *Bovaryné*ban a történet egésze szempontjából nem funkcionális, legfeljebb csak a történet egy kisebb egysége szempontjából.

Most említett példáink, valamint a szituáció fogalmának korábbi értelmezései arra világítanak rá, hogy a szituáció fogalma – mint a történet vizsgálatában centrális fogalomé – kettős értelemben használható. Mindazt ugyanis, amit eddig a szituációval kapcsolatban megállapítottunk, az alábbiakban összegezhethetjük: 1. Minden történet minimális alkotórésze a szituáció, adott történet folyamatából bármelyik pillanatot ragadjuk ki adott pillanatban, a történet adott pontján mindig valamilyen szituációt, vagyis tényállást találunk. (Ezt igazolja az a korábbi megállapítás is, hogy az eseményt is szituációk változása határozza meg.) A szituáció tehát minden történet minimális alkotóeleme, építőköve, így a szituációt ebből az aspektusból *mikroszituációnak* is nevezhetjük. 2. A *makroszituáció* fogalmát valójában már meghatároztuk, anélkül, hogy explicite megneveztük volna, most a mikroszituáció fogalmával szembeállítva e meghatározásra is lehetőség nyílik. A szituáció különféle szempontok alapján törté-

nő meghatározásakor kiemeltem az attitűd szerepét mint döntő szempontot a szituáció változását illetően. Arról is esett többek között szó, hogy az attitűd állandósága nem zárja ki szükségszerűen más jellegű változások bekövetkeztét: vannak például olyan cselekvések (és ezek eredményeként olyan események), amelyek adott pozitív attitűd fenntartását szolgálják, illetve annak a szituációnak fenntartását, amelyhez az individuum pozitív attitűddel viszonyul. Ezekben az esetekben jól láthatóan a mikroszituáció az, ami megváltozik, ám alapvetően változatlan marad az individuum attitűdje, illetve azok a relációk, melyek az attitűd természetének alapját képezik. Így a makroszituációban döntő tényezőként az individuumok relációját, valamint attitűdjét tarthatjuk számon, függetlenül attól a konkrét cselekvéstől, történéstől vagy állapottól, ami a szituáció tartalmát jelenti. A *Bovaryné* fentebb említett részlete: Emma és Rodolphe szerelmének pozitív periódusa példázza a mikroszituációk változását és a makroszituáció változatlanságát. A makroszituáció a történetnek olyan nagyobb egysége, amelyet több mikroszituáció épít fel, s amelyet az individuumok relációja és attitűdje alapján azonosítunk.

A mikro- és makroszituációk fogalmának segítségével újra definiálható, illetve most már rendszerbe illeszthető a komplementer esemény, kardinális esemény, valamint a fordulat fogalma is. Ha a makroszituációt mindenekelőtt a szituációbeli individuum attitűdje határozza meg, akkor – korábbi definíciónk értelmében – a fordulat a makroszituációk megváltozásával egyenlő: fordulat akkor következik be, amikor egy pozitív attitűdöt tartalmazó makroszituációból a vele ellentétes, negatív attitűdöt tartalmazó makroszituáció jön létre, és fordítva. A kardinális esemény fogalmát korábban úgy határoztam meg, hogy az olyan esemény, amely meghatározza a történet egészének alakulását; ha egy történetben adott kardinális esemény nem szerepelne, a történet további része másképpen alakulna. Ebből következik, hogy a

fordulat szükségképpen mindig kardinális esemény, ugyanakkor nem minden kardinális esemény fordulat értékű. A *Bovaryné*ben például Emma megismerkedése Lheureux-vel kardinális esemény, de nem fordulat: feltétele egy sor további esemény létrejöttének, az anyagi összeomlásnak, ezért kardinális esemény, ugyanakkor – ahogyan az alábbiakban erre a példára visszatérve látni fogjuk – Emma életében a fordulatokat egészen más események alkotják. A komplementer események ezzel szemben nyilván sosem lehetnek fordulat értékűek: mikroszituációk változásait jelentik egy-egy makroszituáció egységén belül.

A fenti fogalmak rendszerével a történet szerkezete, rétegzettsége leírható. E rendszer mutatja, hogy a történet globális struktúrájában a makroszituációk, kardinális események és fordulatok relevánsak, a globális struktúra egyes részeiben pedig a mikroszituációk, valamint a komplementer események nyerik el funkciójukat. Visszatérve a drámai és a narratív szövegben közölt történet struktúrájához, a két szövegtípus közti lényeges különbségként nevezhetjük meg azt a jelenséget, hogy a drámai történet ezt a rétegzettséget, a történet alkotóelemeinek hierarchikus egymásra épülését mindig szükségszerűen redukált formában reprezentálja a narratív szöveghez képest, amely utóbbiban adott a lehetőség a drámához való hasonlatosságra éppen úgy, mint az attól való jelentékeny eltérésre. A drámai történet domináns része ugyanis szükségképpen kisszámú mikroszituációból épül fel, következik ez a történet domináns része időtartamának rövidségből, a fordulatra koncentráltaságból.

Következő lépésben azt vizsgálom meg, mi jellemzi a történet domináns részét az elbeszélő szövegben. Hogyha a drámai történet domináns része fordulatra koncentrált, vajon ugyanez jellemzi-e a narratív szövegben közölt történetet is?

Az elbeszélő szövegben, hasonlatosan a drámai szöveghez, az elbeszélésmód sajátosságai révén a történet bizonyos részei domináns résszé válhatnak a történet más részeihez viszonyítva, a

történetközlés céljának megfelelően. Egy hosszabb történetből a narratív szöveg ugyanis kiemelhet eseményeket, eseménysorokat, mint a dráma, míg a történet más részei lehetnek éppen csak érintőlegesen közölve. Amíg azonban a drámai szöveg esetében a történet egyes részei között az effajta distinkció szinte törvényszerű (a közlésmód, a befogadás, valamint a közölt tárgy sajátosságaiából eredően), addig a közlésmódjában és befogadásában nem korlátozott elbeszélő szövegben ez nem szükségszerű. Ha a szövegnek az a célja, hogy egy adott történetet minden pontján egyforma részletességgel közöljön, akkor ez a különbségtétel a történet domináns része és nem domináns része között elveszíti a jelentőségét, egészen egyszerűen a történet egésze domináns lesz.

A domináns történetrész aspektusából lássuk először a két szövegtípus közti hasonlóságokat. Az első, amit ebből a szempontból a narratív szöveg kapcsán megállapíthatunk, hogy a narratív szöveg eseménysorának struktúrája is lehet diszkordanciára és egyetlen fordulatra összpontosított, koncentrált eseménysor. Így például Camus novellájában, *A vendégben* vagy Mérimée *A kettős félreértésében* az eseménysor struktúrája sok tekintetben hasonlít a drámai eseménysor struktúrájához. *A vendég* történetének domináns része: Daru, az algériai kis faluban élő tanító futni hagy egy arab foglyot, akit pedig át kellene adnia a rendőrségnek. A fogoly nem él a szökés lehetőségével, a bennszülöttek viszont azt hiszik, hogy Daru elárulta őket, kiadván társukat, ezért távollétében fenyegető üzenetet írnak az iskolai táblára. Ennyi a történet domináns része, amely időben mindössze egy délutántól másnap reggelig tart. Ez a domináns történetrész teljesen nyilvánvalóan válik el az előtörténettől: azoktól az eseményektől, melyek részint Daru múltjára (a domináns történetrész idejéhez képest múltjára) vetnek fényt: hogyan került a faluba iskolai végeztével, s hogyan szerette meg a vidéket, az embereket – részint az itt élő arabok sorsának nehézségeire mutatnak rá. Ezekről az esemé-

nyekről csak néhány összegző megjegyzést tesz a narrátor, mivel az elbeszélés célja nem ezeknek az eseményeknek előtérbe állítása, hanem a fenti diszkordanciáé. Az előtörténet funkciója ebben a novellában ugyanaz, mint a drámai szövegek esetében: magyarázni, motiválni a történet domináns részében lejátszódó eseményeket. Jelen példában Daru rokonszenvét az itt élő emberek iránt s azt, hogy ez a rokonszenv még a törvénnyel való szembe fordulásra is rábírja. A domináns történetrész is sokban hasonlatos egy drámai történet domináns részéhez, amennyiben meg bomlott egyensúlyhelyezetre és gyakorlatilag egyetlen fordulatra összpontosul. Annyi eltéréssel, hogy ebben a történetben a hangsúly nem a diszkordancia feloldására, hanem létrejöttére helyeződik. Mert Daru számára elsődlegesen nem az jelenti a konfliktus létrejöttét, hogy olyan parancsot kap, amit nem teljesít: számára az első pillanattól fogva világos – s ezt a csendőrnek azonnal meg is mondja –, hogy nem fogja teljesíteni a reá kirótt feladatot. Sokkal inkább az jelenti a konfliktushelyzet kialakulását, hogy ennek ellenére, akaratán kívül az ottani nép ellenségévé válik, mert azok árulónak hiszik őt: „Kiadtad testvérünket. Ezért megfizetsz! Daru nézte az eget, a fennsíkot, s ott túl, a tengerig nyúló, láthatatlan földeket. *Egyedül volt ezen a tágas földön, amelyet egykor annyira szeretett.*”¹¹² Ezek az elbeszélés befejező mondatai, melyek világosan mutatják, hogy Daru most került diszkordáns szituációba, most került ellentmondásba környezetével, ami egyben felborította a lelkében mindeddig uralkodó nyugalmat, biztonságot, harmóniát.

A kettős félreértésben szintén egy fordulat alkotja a történet domináns részének központját – bár ez a történet az előbbi novellához képest időben terjedelmesebb, s a hosszabb időtartam alatt lejátszódó események számát tekintve is az. Ennek ellenére az

¹¹² A. Camus: A vendég. In: A száműzetés és az ország. Bp. 1969. 92. Kiemelés tőlem. M. J.

eseménysor, struktúráját tekintve ismét a drámai eseménysorral rokonítható: a történet domináns részéhez viszonyítható előtörténet funkciója – Julie házasságának első évei – itt is annak a kezdő szituációnak a motiválása, mellyel a történet domináns része indul: Julie boldogtalansága, eltávolodása férjétől. A drámában általában megszokott módtól némiképp eltérően, ez az elbeszélés a történet domináns részében is viszonylag hosszabb ideig ábrázolja változás nélkül ezt a kezdeti szituációt: Julie csalódott, szomorú lelkiállapotát, ugyanakkor megközelíthetetlenül rideg, erényes magatartását, életmódját. Ez a szituáció implicit vagy latens diszkordancia, melyben radikális előrelépést jelent a Darcyval való találkozás, a hirtelen fellobbanás s az azonnali csalódás. Az eseménysor középpontjában azonban itt is a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe való fordulat (Julie halála) áll. A fenti két példa azt jelzi, hogy az elbeszélő szöveg esemény-sora is lehet hasonló a drámai eseménysorhoz, amikor is a történet domináns részének eseménysora diszkordáns szituációra és kisszámú fordulatra összpontosít.

Nem szükségszerű azonban, hogy a narratív szöveg eseménysora mindig ilyen legyen, sőt igen gyakoriak az ettől való eltérések. Az eltérés egyik módja, amikor az elbeszélő szövegbeli esemény-sor nem egyetlen vagy legalábbis nem kisszámú fordulat köré összpontosul, hanem számos fordulat követi benne egymást. (Ezzel kapcsolatban a drámai történetről azt mondtuk, hogy többek között azért is nevezhetjük rövid történetnek, mert nem jellemzi az egymásból következő vagy egymást időben követő fordulatok nagy száma.) A fordulatok számát tekintve a drámai esemény-sor struktúrájához képest jelentős ellenpélda lehet a *Gil Blas* eseménysorának szerkezete. Ebben az eseménysorban ugyanis, amely számos epizódból, egymáshoz lazán kapcsolódó, de sokszor önálló „mikrotörténetből” áll, a fordulatok száma igen nagy, nyugalmi helyzetből diszkordanciába és diszkordanciából nyugalmi helyzetbe való változások sorozata alkotja a történet eseménysorát.

Ugyancsak több fordulatot tartalmaz a *Bovaryné* eseménysora is: 1. Emma kiábrándul Charles-ból, a házasságából, boldogtalanú válik; fordulat egyensúlyhelyzetből diszkordanciába, 2. szerelme Rodolphe-fal: fordulat diszkordanciából nyugalmi helyzetbe, 3. szakítanak Rodolphe-fal: újra diszkordanciába való fordulat, 4. szerelem Léonnal: fordulat nyugalmi helyzetbe, 5. a Léontól való eltávolodás és az anyagi összeomlás: újabb diszkordanciába való fordulat, 6. az öngyilkosság: fordulat nyugalmi helyzetbe. A fordulatok, a nyugalmi, illetve diszkordáns szituációk értékelése és meghatározása – ahogyan már a drámai szövegek vizsgálatában is utaltam erre – mindig attól függ, hogy az egyes szituációkat melyik individuum aspektusából ítéljük meg. Jelen példában nyilvánvalóan Emma szempontjából beszélhetünk a fenti fordulatokról, szituációkról, hiszen ha például Charles szemszögéből nézzük az eseménysor egészét, akkor egyetlen fordulattal számolhatunk: Emma öngyilkossága, ez Charles számára az egyensúlyhelyzet megbomlását mint fordulatot jelenti. Charles szempontjából azért csak az eseménysor végén következik be negatív fordulat, mert ő végig abban a hiszemben él, hogy felesége hűségesen szereti őt, hogy házasságuk boldog. Ez a szituáció egyébként nyilvánvalóan csak látszólagos nyugalmi helyzet, tipikus példája a latens vagy implicit diszkordanciának. A szituáció ily módon analóg az előző fejezetben már említett drámai példákkal: amikor Oedipus még nem tudja, hogy vétkezett, még nem tudja, hogy konfliktushelyzetbe került, amikor a *Phaedrában* a „világ” még nem ismeri föl, hogy Phaedra már konfliktusba került vele, vagy a *Nórában*, amikor Torvald még nem tudja, hogy felesége és közte már konfliktushelyzet jött létre stb. Talán feltételezhetjük azt is, hogy a regény története Charles szemszögéből nézve – bár szinte mindvégig passzív másodszereplő marad Emma mellett – tartalmazza az igazán tragikus mozzanatot, és nem Emma aspektusából: Charles esetében éppen az egyetlen, ám annál váratlanabb, lesújtóbb

fordulat igazán tragikus, melyből olyan diszkordancia teremődik, amely szintén tragikus módon oldódik fel: Charles belepusztul bánatába. Charles szemszögéből nézve az eseménysor struktúrája azért közelíti meg jobban a drámai eseménysor struktúráját, mert kevesebb fordulat, voltaképpen csak egyetlen van benne: a teljes összeomlás és halál. Amiben viszont teljesen más – továbbra is Charles aspektusából – az eseménysor struktúrája a drámaihoz képest, az a rendkívül hosszadalmas nyugalmi helyzet (illetve latens diszkordancia), amely megelőzi a fordulatot, valamint az, hogy a két fordulattípus közül ez esetben az első, a nyugalmi helyzetből a diszkordanciába való fordulat a domináns, míg drámai eseménysorban jobbra az ellentétes fordulat, a diszkordanciából nyugalmi helyzetbe történő változás a jellemző. Érdekes Emma szemszögéből is közelebbről vetni egy pillantást a már megnevezett fordulatok természetére. Házassága gyakorlatilag az első pár hét kivételével végig latens diszkordancia, csak míg Charles ezt mint nyugalmi helyzetet éli meg, addig Emma mint megbomlott egyensúlyhelyzetet, amely explicitté csak a történet végén válik. Csakhogy azzal a rendkívül fontos sajátossággal történik az explicit diszkordanciává válás, hogy a benne részt vevő két fél a fordulatot „fáziskülönbségben” éli át: Emma már túljutott a diszkordanciából nyugalmi helyzetbe való fordulaton, amikor Charles éppen diszkordáns szituációba kerül: Emma már elkövette az öngyilkosságot, amikor Charles előtt lelepleződik felesége élete. Azaz, mire explicitté válik a megbomlott egyensúlyhelyzet, Emma és Charles elromlott házaselete, addigra az egyik fél, Emma számára már bekövetkezett a nyugalmi helyzetbe való fordulat. Így végső soron Emma és Charles egy pillanatilag sem lehetnek egymás „ellenfelei”, mert egy pillanatilag sem állnak egymással szemben explicit diszkordanciában. Ha ezt a mozzanatot összekapcsoljuk azzal, hogy a rossz házasság végig adott implicit diszkordanciáján belül is vannak fordulatok Emma életében: a szerelmek hol nyugalmi helyzetet, hol újabb megbom-

lott egyensúlyhelyzetet teremtenek, akkor végül is kiderül, hogy Emma valódi „ellenfele” saját maga: számára az élete alapvető ellentmondását önnön illúziói, a realitással nem egyező vágyakozásai teremtik meg. Charles „ellenfele” pedig a sors, hiszen ő az egész eseménysort mint vétlen, passzív, semmiről semmit nem tudó személy éli meg, vele csupán történnek a dolgok, saját aktív közreműködése nélkül. Mennyire más ez a házasfelek közti ellentét a *Nórabeli*hez képest: ott valóban Torvald és Nóra egymás ellenfelei: a diszkordancia explicitté válását teljesen egy időben, azonos pillanatban élik meg, így valóban ők alkotják a szituáció ellentétes pólusait.

Bár egy kissé hosszasan időztem el a *Bovaryné*beli szituációk elemzésén, a művet elsősorban azért említettem itt és most, mert példa az olyan narratív szövegre, amelynek eseménysora abban mutatja többek között a drámai eseménysortól való eltérését, hogy benne nagyobb számban szerepelnek fordulatok, amelyek nem időben párhuzamosak, hanem egymást követő vagy egymásból következő fordulatok.

Egy másik eltérés a drámai és a narratív szövegbeli eseménysor között, hogy a narratív szöveg eseménysorában gyakran nem a fordulatok, hanem az azokat megelőző vagy követő szituációk, események válnak hangsúlyossá, vagy legalábbis éppen úgy a történet domináns részébe tartoznak, mint maguk a fordulatok. Erre a jelenségre már az előbb említett *Bovaryné* is példa. Vagy gondoljunk a *Szamárbőrre*, milyen jelentős részt foglal el ott az eseménysorban egy látszólagos nyugalmi helyzetbe történő fordulatot megelőző explicit diszkordancia kialakulása: a fordulat, amelyről itt szó van az, hogy Raphaël megszerzi a talizmánt; a fordulatot megelőző explicit diszkordancia a Fedorával való szakítás, amely kényszerítő helyzetté, tehát a fordulatot szükség-szerűvé tevő helyzetté a lezúllás mélypontján válik, amikor Raphaël utolsó aranyát is elveszti a játékteremben; s amely explicit diszkordancia előzménye az az implicit vagy latens

diszkordancia, amikor Raphaël éveken át padlásszobájába zárkózva, szigorú munkában, önmegtartóztatásban él, holott vágyai, hajlamai teljesen ellentétesek ezzel az életmóddal. Ez a fordulatot megelőző periódus a történet domináns részében ugyanolyan fontos, hangsúlyos szerepet kap, mint maga a fordulat.

A narratív és drámai szövegbeli eseménysor közti eltérés újabb változata, amikor a narratív szöveg eseménysorából teljesen hiányoznak a diszkordáns szituációk, ily módon a fordulatok is. Erre a jelenségre is idéztem már példát korábban, a *Combray* eseménysorát. Az ott említett három esemény nem fordulat, mivel nem eredményezik a nyugalmi helyzet megváltozását. Hasonlóképpen Maupassant *Bogár* című elbeszélését vizsgálva, kis megszorítással mondhatjuk, hogy nincs diszkordancia az eseménysorban, az események csak egy nyugalmi helyzeten belüli változásokkal azonosak. Mindössze két ízben merül fel a diszkordancia létrejöttének lehetősége, de szinte azon nyomban meg is szűnik; az első, amikor a lány titokban valamennyiük szeretője lesz, s ez kis ideig rejtve marad Monokli előtt. A másik Bogár balesete, a gyermek elvesztése, de ez is csak olyan esemény, amely eredményezhetne diszkordanciát akkor, ha nem ellensúlyozná nyomban egy másik esemény: a fiúk ígérete, hogy ezután sem hagyják el a lányt.

Végül összevethetjük a drámai és az elbeszélő szöveg eseménysorának természetét abból a szempontból is, hogy az események kapcsolatát illetően a logikai összefüggés vagy pusztán az időbeli egymásutániságon alapuló reláció dominál-e az események között. A drámai eseménysorról ezzel kapcsolatban azt tartottam legfontosabbnak, hogy abban dominál az események közti logikai reláció, a kauzális összefüggés. Adott esemény bekövetkezésének szükségszerűségét elősegíti a drámában szintén domináns diszkordáns szituációk túlsúlya, mert ezek nagyobb valószínűséggel és szükségszerűséggel implikálják bizonyos események bekövetkezését, mint a nyugalmi helyzetek. Ez a

gondolat jelen fejezetben már kiegészült egy újabbal a történetidő aspektusából: adott esemény bekövetkezésének szükségszerűségét növelheti a történet rövid időtartama, illetve gyengítheti a történet hosszú időtartama, ezáltal az idő az események közötti kauzális összefüggést erősítheti vagy gyengítheti. (Lásd a *Nóra* és a *Bovaryné* ebből a szempontból történt elemzését.) Ez nem azt jelenti, hogy ha két, kauzálisan összefüggő esemény között időben jelentős távolság van, akkor a kauzalitás minden esetben gyengül, hiszen ezt nem is mondhatjuk akkor, ha végül is megvalósult a második esemény, amely az elsőből következik. Az *Oedipusban* például Oedipus vétke és bűnhődése között évek telnek el, mégis teljesen egyértelmű a két esemény közti logikai kapcsolat, az, hogy a második esemény az első következménye. Pusztán annyit állíthatunk, hogy ha valamely eseményt, amely oka, feltétele lehet egy másik eseménynek, nem követi időben közvetlenül ez a második esemény mint okozat, következmény, akkor minél hosszabb idő telik el az első esemény megvalósulásától, annál nagyobb a lehetősége annak, hogy a második esemény, amely következne az elsőből, ne valósuljon meg, például azért, mert a hosszabb időtartam alatt történhetnek olyan újabb események, amelyek megszüntetik az első esemény hatásának érvényességét, vagy megakadályozzák a második, okozat-esemény bekövetkezését. Egyik legékesebb példája az ilyen „elkezdett, ám soha be nem fejezett” történetnek – tehát annak az esetnek, amikor valamely esemény következménye éppen a mindig új fordulatokat, akadályokat hozó idő miatt nem tud realizálódni – Frédéric és Mme Arnoux szerelmi története az *Érzelmeik iskolájában*. Frédéric már a történet kezdetén megismeri az asszonyt, s rögtön szerelemre lobban iránta, ám ez a vonзалom mindvégig titkolt, vagy legalábbis csak félig megvallott és soha be nem teljesülő érzés marad mindkét fél részéről. Az újabb esemény, amely találkozásukból következhetne, amely mindkettejük életében fordulatot hozhatna, soha nem valósul meg, többek között éppen azért,

mert mindketten túlságosan az időre, a véletlenre bízzák kapcsolatuk sorsát, s ez az idő nem a kapcsolat javára, hanem ellenére dolgozik: mindig újabb és újabb akadályoknak, eltérítő eseményeknek engedve utat. S amikor a történet végén megadatik a találkozás, a szerelem beteljesülésének lehetősége, már késő, az asszony megöregedett, Frédéric szerelme kialudt, s hirtelen felcsapó vágya azonnal ellenérzésbe fordul: „Frédéric azt hitte, azért jött el, hogy felajánlja magát neki, s minden régi vágyánál erősebb vágy fogta most el – vad, tomboló, fékezhetetlen. Ugyanakkor valami homályos tiltakozást érzett, valami mély idegenkedést s mintegy a vérfertőzés rettenetét. Amellett félt, hogy utólag még csömör is ébredhet benne. Aztán annyi bonyodalom! – s részben csupa óvatosságból, részben, hogy ne szennyezze be ideálját, sarkon fordult és szivarra gyújtott.”¹¹³

Általános érvénnyel mondhatjuk, hogy narratív szövegek eseménysorában ugyanúgy megvan a lehetősége az események közti logikai reláció dominanciájának, mint a drámai eseménysorban, abban az esetben, ha az eseménysor struktúrája egyébként is hasonlatos a drámai eseménysor struktúrájához: akkor, ha az elbeszélő szövegbeli eseménysor centrumában is diszkordancia, illetve fordulat áll. Minél nagyobb részét töltik ki azonban az eseménysornak statikus szituációból álló nyugalmi helyzetek, annál nagyobb lehetőség nyílik váratlan, előzményekből nem következő, nem kauzális összefüggés révén létrejövő események kialakulására, s hozzátehetjük azt is, az előző példa alapján, hogy minél hosszabb az időtartama egy adott történetnek, annál nagyobb a lehetősége annak, hogy adott események lehetséges következményei ne realizálódjanak, hanem más bekövetkező események megszakítsák az egymásból esetlegesen következő események menetét.

¹¹³ Flaubert: Érzelmek iskolája. 348., 349.

ÖSSZEGZÉS

Összegzésként csupán néhány gondolatot szeretnék újra kiemelni, részint az alkalmazott módszerrel, részint a vizsgálat tárgyával kapcsolatban.

Nem szándékoztam teljes műfajelméleti rendszert adni abban az értelemben, hogy valamennyi irodalmi szövegtípus sajátosságait vizsgáltam volna, csak a történetközlő szövegek elemzését tűztem ki célul. E limitációból ered, hogy – mivel részleges és nem komplex műfajelméletről, illetve szövegtipológiáról esik szó az elemzésben – célszerűnek láttam „hallgatólagosan” elfogadni az ismert hármas műnemfelosztást (líra, dráma, epika), pontosabban: a történetközlő szövegek/nem történetközlő szövegek felosztásán belül gondolkozva, az első típus két altípusaként jelölni meg a drámai és a narratív szöveget.

A műfajelmélet, illetve szövegtipológia hagyományosan két alapvető kérdését – hogy mit és hogyan közöl adott irodalmi szöveg – természetszerűen központi kérdésként kezeltem. Ugyanakkor ezeket a kérdéseket megkíséreltem bizonyos szempontok alapján újrafogalmazni, a választott vizsgálati módszer: a szövegek szemantikai struktúrájának vizsgálata alapján, ebből az aspektusból föltenni. A műfajelmélet kérdései ennél fogva a jelentés tan, ezen belül is a szöveg szemantika „szűrőjén” keresztül fogalmazódnak meg. Ezen eljárás helyénvalónak bizonyult, hiszen az egyes szövegtípusok közötti lényeges eltérések és hasonlóságok a szövegek szemantikai struktúrájában megragadhatók.

A választott téma jellegéből fakad, hogy az említett két szövegtípus általánosan érvényes tulajdonságainak leírása volt a cél. Ugyanakkor az adott szövegtípusok vonatkozásában nem kizárólagos, normatív jegyek megállapítására törekedtem, hanem csupán „tendenciózan” érvényesülő sajátosságok leírására, ami annyit jelent, hogy bizonyos tulajdonságok adott szövegtípusra általánosan jellemzőek, azaz az illető típusba tartozó szövegek többségére nézve igazak, de nem kizárólagosak, melyek alól lehetségesek kivételek, eltérések is.

A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai struktúrájával kapcsolatos megállapítások közül az alábbiakat tarthatjuk a legfontosabbaknak:

Mindkét szövegtípusra jellemző egy olyan szemantikai réteg megléte, amelyet történetnek nevezhetünk, s amelyet adott időben és térben adott személyek közreműködésével lezajló eseménysorként értelmezhetünk. Az irodalmi szövegekben közölt történet sosem létezik a szövegtől függetlenül, az irodalmi szöveg nem reprodukál valamely történetet, hanem megteremti, létrehozza azt.

Minden irodalmi szövegben közölt történet a szöveg más szemantikai rétegeinek alárendelt, ezeket a szemantikai rétegeket neveztük a szöveg hangulati, emocionális, illetve reflexív rétegeinek. Másképpen fogalmazva, adott szövegnek mindig célja van valamely történet közlésével, a történet mindig „kifejez” valamely hangulatot, érzelemet, reflexiót.

A fenti tény hatással van a történet struktúrájára: minden történetközlő irodalmi szövegre nézve igaz az, hogy a történetnek van olyan szakasza, része, melyet a történet domináns részének nevezhetünk. Hogy mit tarthatunk a történet domináns részének, az minden esetben kiderül a történet közlésének módjából: az, hogy adott szöveg hogyan láttatja, hogyan ábrázolja a történet egyes részeit, megmutatja, hogy mit tekinthetünk a történet domináns elemeinek.

A közölt történet eseménysora vonatkozásában a drámai és narratív szövegek közti különbség pontosan a domináns történetrész fogalmának felhasználásával ragadható meg. Megállapítható, hogy a drámában a domináns történetrészben olyan szituációk vannak többségben, amelyek megbomlott egyensúlyhelyzetet, diszkordanciát jelentenek, valamint, hogy a drámai történet domináns részének centrumában általában egyetlen fordulat áll, amely a diszkordanciából egyensúlyhelyzetbe való változással egyenlő. Az elbeszélő szövegbeli történet domináns része ehhez képest jelentékeny eltérést mutathat: például nagy számban szerepelhetnek abban nyugalmi helyzetet vagy látens diszkordanciát jelentő szituációk; több egymásból következő fordulat lehetséges, gyakori a fordulat nélküli eseménysor stb.

Fontos különbség mutatkozik a két szövegtípus között a történet idejét illetően is: itt újból a történet domináns részének időtartamával kapcsolatban juthattunk arra a megállapításra, hogy a drámai történet domináns részének időtartama rövid, ennek oka elsősorban a drámai történet fordulatra koncentráltságában kereshető, az elbeszélő szövegbeli történet domináns részének időtartama viszont igen gyakran hosszú időtartam. Úgy is fogalmazhattunk, hogy a drámai szövegre nem jellemző az időben tartós folyamatok reprezentációja, a hosszú történetidő aktualizált jelenként való ábrázolása. A történetidő és a történet eseménysorának struktúrája közti összefüggés lehetőségeire is rámutattam, megállapítva többek között, hogy az idő és az események közti logikai összefüggés mintegy ellentétes relációban állnak egymással.

Mindazokat a sajátosságokat, amelyek a drámai és az elbeszélő szövegben közölt történetet jellemzik, messzemenően meghatározzák az adott szövegtípusra jellemző közlés mód sajátosságai. Ezért foglalkoztam részletekbe menően az elbeszélő szövegbeli narráció és a drámai dialógus mint speciális közlés módok vizsgálatával. A drámai dialógus kapcsán a legfontosabb megállapítás

az volt, hogy dialógus és történet síkja megegyezik, azaz a drámában a közlés és a közölt történet síkja egymástól nem választható el. Ezzel szemben az elbeszélő szövegben önálló szemantikai réteget jelent a narráció, a közlés síkja, melynek a történet síkja alárendelt.

Végezetül, feltétlenül figyelembe kellett venni azt a szempontot is, hogy másfajta befogadásra szánt szöveg a drámai és a narratív szöveg, a befogadás módja közti különbségek visszahatnak a szövegre magára, s e hatás következményei megfigyelhetők a szövegre jellemző közlésmódban éppúgy, mint a közölt történet sajátosságaiban.

BIBLIOGRÁFIA

- Adam, J. M.: Le texte narratif. Paris, 1985.
- Ágoston (Szent): Vallomások. 1–10. könyv. Bp. 1944.
- Albérès, P. M.: Histoire du roman moderne. Paris, 1962.
- Almási Miklós: Ellipszis. Bp. 1967.
- Almási Miklós: A drámafejlődés útjai. Bp. 1969.
- Aristote: Rhétorique. Paris, 1960.
- Aristote: Physique. Paris, 1961.
- Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974.
- Austin, J. L.: How to do Things with Words. Oxford, 1962.
- Bahtyin, M.: A szó esztétikája. Bp. 1976.
- Bakhtine, M.: L'énoncé dans le roman. Langages 1968/2.
- Balázs János: A szöveg. Bp. 1985.
- Barthes, R.: S/Z. Paris, 1970.
- Barthes, R.: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Poétique du récit. Paris, 1977.
- Barthes, R.–Kayser, W.–Booth, W. C.–Hamon, Ph.: Poétique du récit. Paris, 1977.
- Barwise, J.–Perry, J.: Situations and Attitudes. In: Journal of Philosophy 1981.
- Barwise, J.–Perry, J.: Scenes and other Situations. In: Journal of Philosophy 1981.
- Barwise, J.–Perry, J.: Situations and Attitudes. Cambridge–Massachusetts–London, 1983.
- Bécsy Tamás: A drámodellek és a mai dráma. Bp. 1974.
- Bécsi Tamás: A dráma lételméletéről. Bp. 1984.
- Benveniste, É.: Problèmes de linguistique générale I–II. Paris, 1963–1967.
- Bréal, M.: Essai de sémantique. Science des significations. Paris, 1921.
- Bremond, Cl.: La logique des possibles narratives. Communications 1966/8.
- Bremond, Cl.: Logique du récit. Paris, 1973.
- Chatman, S.: Story and Discourse. New York, 1980.
- Clark, B.: European Theories of the Drama. New York, 1947.
- Cole, P.–Morgan, J. L.: Syntax and Semantics. Speech Acts. New York–London–San Francisco, 1975.
- Csuri K.: A lehetséges világok szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete. Studia Poetica 1980.

- Csuri K.: *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi szövegelemzés témaköréből.* Bp. 1987.
- Demarcy, R.: *Éléments d'une sociologie du spectacle.* Paris, 1973.
- Derrida, J.: *De la grammatologie.* Paris, 1967.
- Dilthey, W.: *A hermeneutika keletkezése.* In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.* Bp. 1974.
- Eco, U.: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano, 1983.
- Erlich, V.: *Russian Formalism.* La Haye–Paris, 1969.
- Fodor, J. A.–Katz, J. J.: *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language.* Englewood Cliffs, N. J., 1964.
- Fokkema, D.–Ibsch, E.: *La théorie littéraire au XX^e siècle.* In: *Kibédi-Varga, J.: Théorie de la littérature.* Paris, 1981.
- Fontanier, P.: *Les figures du discours.* Paris, 1968.
- Foucault, M.: *L'ordre du discours.* Paris, 1971.
- Genette, G.: *Figures I–III.* Paris, 1966, 1969, 1972.
- Genette, G.: *Introduction à l'architexte.* Paris, 1979.
- Genette, G.: *Nouveau discours du récit.* Paris, 1983.
- Goethe és Schiller levelezése. Bp. 1963.
- Gordon, D.–Lakoff, G.: *Conversational Postulats.* In: *Cole–Morgan: Syntax and Semantics.* New York–London–San Francisco, 1975.
- Greimas, A. J.: *Sémantique structurale.* Paris, 1966.
- Greimas, A. J.: *Du sens.* Paris, 1970.
- Grice, H. P.: *Logic and Conversation.* In: *Cole–Morgan: Syntax and Semantics.* New York–London–San Francisco, 1975.
- Halperin, J. (szerk.): *The Theory of the Novel.* New York–London–Toronto, 1974.
- Hamburger, K.: *Logique des genres littéraires,* Paris, 1986.
- Hamon, Ph.: *Pour un statut sémiologique du personnage.* In: *Littérature 1972/6.*
- Hankiss Elemér: *Az irodalmi mű: struktúra vagy modell? Valóság 1970/7.*
- Hegel: *Esztétika.* Bp. 1979.
- Ingarden, R.: *Az irodalmi műalkotás.* Bp. 1977.
- Jacques, F.: *Dialogiques.* Paris, 1979.
- Jakobson, R.: *A költészet grammatikája.* Bp. 1982.
- Kanyó, Z.: *Szövegelmélet és irodalomelmélet.* In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok 1976/XI.*
- Katz, J. J.–Fodor, J. A.: *The Structure of a Semantic Theory.* *Language* 1963/39.
- Kayser, W.: *Qui raconte le roman?* In: *Poétique du récit.* Paris, 1977.
- Kibédi-Varga, J.: *Théorie de la littérature,* Paris, 1981.

- Kristeva, J.: Le texte du roman. The Hague–Paris, 1970.
- Lakoff, G.: On Generative Semantics. In: *Steinberg–Jakobovits: Semantics*. Londres–New York, 1971.
- Lanson, G.: Histoire de la littérature française. Paris, 1895.
- Larivaille, P.: L'analyse morphologique du récit. Poétique 1974/19.
- Lessing, G. E.: Laokoön. Hamburgi dramaturgia. Bp. 1963.
- Lotman, J.: Szöveg, modell, típus. Bp. 1973.
- Lukács György: A történelmi regény. Bp. 1974.
- Lyons, J.: Éléments de sémantique. Paris, 1978.
- Lyons, J.: Sémantique linguistique. Paris, 1981.
- Morris, Ch.: Signification and signifiacnce. Cambridge, 1964.
- Nyirő, L.: Az orosz formalista iskola. Bp. 1970.
- Nyirő, L.: Az irodalmi mű szemantikai elemzése. Helikon 1974/1.
- Petőfi, S. J.–Kayser, H.: Les actes de langage et l'interprétation sémantique. Bielefeld, 1977.
- Platón: Összes művei. Bp. 1984.
- Propp, V.: Morphologie du conte. Paris, 1970.
- Rescher, N. (szerk.): The Logic of Decision and Action. Retford, 1968.
- Ricoeur, P.: Temps et récit I–III. Paris, 1983, 1984, 1985.
- Riffaterre, M.: Système d'un genre descriptif. Poétique 1972/9.
- Saussure, F. de: Cours de linguistique générale. Wiesbaden, 1967.
- Schlegel, F. és A. W.: Válogatott esztétikai írások. Bp. 1980.
- Searle, J. R.: Speech Acts. London–New York, 1969.
- Searle, J. R.: Indirect speech acts. In: Cole–Morgan: Syntax and Semantics. New York–London–San Francisco, 1975.
- Sklovszkij, V.: A szépprózáról. Bp. 1963.
- Schaeffer, J. M.: Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris, 1989.
- Souriau, E.: Deux cents milles situations dramatiques. Paris, 1950.
- Sternberg, M.: What is Exposition? In: Halperin: The Theory of the Novel. New York–London–Toronto, 1973.
- Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő szöveg rétegei. Studia Poetica 1980.
- Szegedy-Maszák Mihály: Idő és tér Kemény Zsigmond regényeiben. Bp. 1981. Szemiotikai Tanulmányok 62.
- Tamás Attila: A nyelvi műalkotás jelentése. Debrecen, 1984.
- Todorov, Tz. (szerk.): Théorie de la littérature. Paris, 1965.
- Todorov, Tz.: Littérature et signification. Paris, 1967.
- Todorov, Tz.: Les transformations narratives. Poétique 1970/3.
- Todorov, Tz.: Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.
- Todorov, Tz.: Les genres du discours. Paris, 1978.

Todorov, Tz.: Poétique de la prose. Paris, 1978.

Tomasevskij, E.: Thématique. In: Théorie de la littérature. Paris, 1965.

Ungvári Tamás: A regény és az idő. Bp. 1977.

Van Dijk, T. A.: Le texte. Structures et fonctions. In: Kibédi-Varga: Théorie de la littérature. Paris, 1981.

Von Wright, G. H.: An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action. Amsterdam, 1968.

Wellek, R.-Warren, A.: Az irodalom elmélete. Bp. 1972.



A kiadásról írásban az Akadémiai Könyvtár és Nyomda igazgatójának
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Könyvtár és Nyomda végzi
Felelős vezető: Zoltán Fehér
Budapest, 1995
Nyomdai lektor: 23817
Felelős szerkesztő: Mária Zsolt
Műszaki szerkesztő: Márton Andor
A kiadásért felelős elnöki kabinett
Kiadási igazgató: 1-94-9
Tudományi: 79 (A-2) IV
HU ISSN 0230-2291

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda végezte
Felelős vezető: Zöld Ferenc
Budapest, 1995
Nyomdai táskaszám: 23817
Felelős szerkesztő: Mérey Zsoltné
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A fedéltervet Kiss Mihály készítette
Kiadványszám: 1-94-9
Terjedelem: 7,9 (A/5) ív
HU ISSN 0230-5291

MAÁR JUDIT

A DRÁMAI ÉS AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEG SZEMANTIKAI VIZSGÁLATA

A kötet a drámai és az elbeszélő szövegek szemantikai szempontból történő vizsgálatát tűzi ki célul. A műfajelmélet alapvető kérdéseit új aspektusból, a jelentéstan, ezen belül a szövegsemiotika „szűrőjén” keresztül fogalmazza meg. Az első fejezet általános kérdéseket tárgyal, néhány műfajelméleti tradíciót elevenít fel, és meghatározza az elbeszélő, illetve drámai szöveg szemantikai struktúráit. A második és harmadik fejezet ezek részletes elemzését és összevetését tartalmazza, meghatározva a két szövegtípus közötti alapvető hasonlóságokat, illetve eltéréseket.

ISBN 963 05 6862 4



9 789630 568623

Magyar Jüdit • Az elbeszélő szöveg mintalkázgálata