

Bernáth Árpád

DRÁMAI CSELEKMÉNY – EPIKAI CSELEKMÉNY

Megjegyzések Bécsy Tamás: A dráma modellek és a mai dráma (Bp. 1974. Akadémiai Kiadó) c. könyvéhez

Bevezetés

Bécsy Tamás könyvét elismeréssel fogadta a magyar tudományos kritika. Almási Miklós, aki *A dráma modellek*... alapjának tekinthető kandidátusi értekezés egyik opponense is volt, dicséri a szerző műelemzéseit és azt írja a könyvről, hogy elméleti fejezetei közül „a szituációról szóló [...] a legmarkánsabban eredeti.”¹ Szerdahelyi István az irodalomesztétika 1957–1975-ig terjedő történetét vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy Bécsy Tamás műve a korszak „legigényesebb drámaelméleti összefoglalás[...], amely igen tüzetes vizsgálatokkal igyekszik elkülöníteni a drámát a lírától és az epikától, a dramaturgiai fogalmak egész sorát – szituáció, feszültség, konfliktus stb. – határozza meg, s nagyszabású tipológiai koncepciót dolgoz ki” és így „a további kutatásokhoz [...] igen figyelemreméltó vitaalapot nyújt.”²

Szerdahelyi István a maga részéről az idézett tudománytörténeti áttekintésben meg is kezdi *A dráma modellek*... egyik alaptételére vonatkozóan a vitát, kijelentvén, hogy Bécsy Tamás dráma-meghatározása számos epikai vagy lírai alkotásra is illik. Kijelentését azonban nem támasztja alá érvekkel – az a keret, amelyben a meghatározás számára elfogadhatatlanságát megállapítja, hosszabb fejtegetésre nem is ad lehetőséget.

Megjegyzéseink elsősorban abból a célból íródtak, hogy véleményt mondjunk a vitatott dráma-meghatározásról. Nem térünk ki Bécsy Tamás könyvének olyan megállapításaira, amelyek ezzel a kérdéssel közvetlenül nem függenek össze. *A dráma modellekben*... ugyan számos, más műfajelméleti tanulmányokból eltérő nézet olvasható, de az eltérés sok esetben csak látszólagosnak bizonyulhat. Ahhoz, hogy megállapíthassuk, hogy két nézet szemben áll egymással, minden esetben rekonstruálnunk kellene azt az irodalomelméleti koncepciót is, amelyben a kérdéses nézetek elhangzottak. Szerdahelyi Istvánnál maradva: ő pl. egy tanulmányában azt állítja, hogy „a műalkotás értéke nem mérhető azon, hogy milyen tökéletes formában valósítja meg a műfaji hagyományt.”³ Ez látszólag szemben áll *A dráma modellekben* olvasható feltételezéssel, amely szerint a műnem tiszta megvalósulását egy műben az illető mű esztétikai értékelésénél lényeges tényezőnek tekinthetjük (10, 2, 49).⁴ Leegyszerűsítve a kérdést: Szerdahelyi István azt állítja, hogy a 'jó dráma'-értékelés csak mint 'jó dráma, mert jó irodalmi mű' indokolható meg, míg annak megállapítása, hogy 'sikerült' a szerzőnek a műnemi konvenciók keretei között megmaradnia, inkább negatív értékítéletek megalapozására alkalmas. Bécsy Tamás ezzel szemben azt állítja, hogy a 'jó dráma'-értékelés egyik feltétele az, hogy ki lehessen jelenteni, hogy a 'dráma mint dráma jó'. A közvetítésünkkel létrejött vita, s más 'mellékletekre' vonatkozó viták kimenetele is attól függ, hogyan határozzuk meg a drámát: mint bizonyos konvencióknak eleget tevő irodalmi művet, vagy pedig mint olyan alkotást, amelynek irodalmisága egyenes arányban áll drámaiságával.

A következőkben ezért, amikor megjegyzéseket fűzünk *A dráma modellek*...-ben kifejtett nézetekhez, csupán az elméleti rész, az *Elvi kérdések* c. fejezetben foglaltakra korlátozzuk figyelmünket, s azon belül is a szerző által használt alapfogalmakra.

¹ ALMÁSI Miklós: Értelmező modellek. It 1975. 1051.

² SZERDAHELYI István: A magyar esztétika története. 1945–1975. Bp., 1976. 368.

³ SZERDAHELYI István: Műfajelmélet és irodalomtudomány. Literatura 1975. 3–4. sz. 47.

⁴ A következőkben *A dráma modellek*... egyes helyeire a szövegben zárójelben közölt oldalszámokkal utalunk. Idézetek esetén a szerző kiemelését ritkított, saját kiemelésünket illetve az idézetben belüli idézeteket kurzív szedéssel jelezzük.

Előre szeretnénk bocsátani, hogy megjegyzéseink abból a szerénynek nem mondható, de egyedül megengedhető szándékból fakadnak, hogy bármily csekély mértékben is, de elősegítsük a magyar irodalomelméleti gondolkodás fejlődését. Célunk elérésének szükséges feltétele, hogy a tárgyalt műnek a hazai irodalomelméleti kutatásban *rangja* legyen, hogy megjegyzéseinkkel azokra a nézetekre irányítsuk a figyelmet, amelyek *megnehezíthetik* az irodalomelméleti gondolkodás tisztulását, és hogy véleményünk – legalább részben – *helytálló* legyen. Úgy gondoljuk, hogy az első feltétel meglétét sikerült bizonyítanunk, amikor idéztünk a szakkritikából és utaltunk a kiadás előzményeire. A második feltételt írásunk maga teljesíti. A harmadik feltétel meglétéről pedig csak a könyvről és vitájáról folyó további viták dönthetnek.

Mivel a dolgozat céljából adódóan elsősorban *A drámamodellek*...-ben kifejtett elmélet megoldatlannak tűnő problémái kimutatására vagyunk kénytelenek törekedni, szükségét érezzük, hogy az írás létrejötte nek szubjektívebb okairól is szóljunk. Úgy találtuk, hogy Bécsy Tamást és e megjegyzések íróját összeköti egy bizonyos szemléleti azonosság, amely abban nyilvánul meg, hogy az irodalmi művekkel szemben tanúsított *intuitív alapbeállítottságunk* megközelítően azonos, hogy az esetek túlnyomó többségében azonosan ítéljük meg az *irodalomtudományban felmerülő kérdések fontosságát* és azt is, hogy a felmerülő kérdések megoldása milyen *módszerekkel* valósítható meg. Csak példákat hozunk fel, amikor ezzel összefüggésben utalunk Bécsy Tamás néhány megállapítására, „semmiféle művészi alkotás sem létezhet [...] rendezettség nélkül” (49); az irodalmi művek történeti kutatása mellett fontos a rendszerező, tipológiai megalkotására törekvő kutatás is, mivel e kétirányú kutatások feltételezik egymást (9–388); az irodalomtudományban is lehetséges és célszerű a tudományelmélet által kidolgozott modell-módszer felhasználása (50–64). Bármennyire triviálisnak is tűnnek ezek a megállapítások, egyikéről sem mondható el, hogy az irodalomtudományi gyakorlatban általánosan elfogadottak volnának.

Ugyanakkor éppen a szemléletbeli azonosság tesz érzékenyebbé bennünket az elméleti fejezetben mutatkozó problémák iránt: mivel nem vonjuk kétségbe a könyv tárgyának, céljainak és módszereinek irodalomelméleti relevanciáját, arra kell törekednünk, hogy a tárgy világosabbá, a célok egyértelműbbé, az alkalmazott módszerek érvényesebbé és megbízhatóbbá váljanak.

Utolsó bevezető megjegyzésünk *A drámamodellek*... nyelvezetére vonatkozik. Minden tudományág meglétének előfeltétele az általa használt kifejezések jelentésének tisztázása, és minden tudományág elméletének egyik fő feladata új fogalmak bevezetése. Egy tudományág fejlettségének egyik lehetséges ismérve éppen az, hogy terminusai mennyire világosak, egyértelműek és követkevsen használtak. Ismeretes, hogy tudományágunk ebből a szempontból milyen fejletlen. S ha az irodalomtudomány részterületeit is minősíteni kell, bizonyára a műfajelmélet és az interpretációelmélet az, amely aligha érdemli ki az elmélet nevet a szónak a tudományelméletben használt értelmében – tehát épp azok a területek, amelyekhez az *Elvi kérdések* vizsgálódásai tartoznak. Sokszor feltételezték a tudományág történetében, hogy ennek oka a tárgyban van, s szívesen hivatkozunk mint az irodalomtudomány művelői a formális logika megalkotójára, Arisztotelészre. „Talán elegendő, ha tárgyunk kidolgozása közben a világosság azon szintjét érzjük el, amelyet maga a tárgy megenged, mert nem minden értelmezésben követelhetjük meg ugyanazt a szabadságot.”⁵ Mégis azt kell mondanunk, s elsősorban magunk mentségére, hogy a könyv szövege számunkra a kelletnél gyakrabban tűnik homályosan megfogalmazottnak. Igényli, hogy olvasója elemző munkával ismerje meg a szerző álláspontját. Ezért a bíráló könnyen kerülhet abba a helyzetbe, hogy azt hiszi, nézete eltér a szerzőétől, pedig csak arról van szó, hogy félreértett valamit. A megfogalmazás problémáit azonban nem tárgyaljuk külön, és csak ott utalunk rá gondolatmenetünk kifejtése közben, ahol ez szükségesnek mutatkozik.

A probléma vázlat

A vita természetéből adódóan és a felmerülő kérdések összetettsége következtében egy-egy részletkérdés különböző, nem mindig súlyának megfelelő terjedelemben kerül az alábbiakban kifejtésre. Az áttekinthetőség megkönnyítésére ezért előbb röviden ismertetjük megjegyzéseink közelebbi tárgyát és gondolatmenetünk vázlatát.

⁵ Idézi Henryk MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. (Ford. BOJTÁR Endre.) Bp., 1968. 6.

A drámodellek. . . Elvi kérdések c. fejezete három alfejezetből áll. Az első alfejezetben (*A drámai műnem mai kérdései*) a szerző az ismertebb és általa fontosnak tartott drámaelméleteket veszi abból a szempontból számba, hogy azok képesek-e a drámát úgy meghatározni, hogy az számára, mint a XX. század drámájával is tudományos igényű foglalkozó számára használhatók-e. Mivel nem talál minden szempontból elfogadható meghatározást, a szerző a második alfejezetben, *A szituáció* címűben, a dráma és a drámai új definícióját adja. Arisztotelész *Poétikájából* kiindulva megkülönbözteti a drámai cselekményt az epikus cselekménytől, majd erre támaszkodva bevezeti a szituáció fogalmát, amelynek segítségével a drámát meghatározza. A harmadik alfejezet címe *A dráma mint modell és a drámában található konkrét gondolati modell*. Miután a szerző a szituáció révén a drámát mint speciális viszonyrendszereket tartalmazó irodalmi művet határozza meg, ebben a fejezetben abból indul ki, hogy a dráma vizsgálatában is „azt a módszert kell alkalmazni(i), amely viszonyrendszerek vizsgálatára alkalmas” (51). Alkalmasnak pedig a szerző a tudományos modell eszközével élő módszereket találja.

Nem foglalkozunk behatóbban azzal a kérdéssel, hogy a szerzőnek a korábbi drámameghatározásokra vonatkozó kritikai megjegyzései mennyire tűnnek számunkra meggyőzőnek. Az új meghatározásra összpontosítjuk figyelmünket. Meg szeretnénk mutatni, hogy először is a drámai és az epikus cselekmény megkülönböztetése *A szituáció* c. fejezetben Arisztotelész vitatható értelmezésén alapul. Továbbá azt, hogy a megkülönböztetés a szerző által bevezetett szituáció fogalom segítségével, tehát Arisztotelésztől függetlenül sem érhető el, amennyiben az epikát továbbra is *műnemnek* tekintjük, vagyis irodalomnak a drámához és a lírához hasonlóan. A drámai cselekmény és az epikus cselekmény megkülönböztetése a szerző szövegének elemzése alapján ugyanis első közelítésben vagy az irodalmi és nem-irodalmi megkülönböztetésévé alakul, vagy elveszti műfajelméleti értelmét, s a szerző által drámainak mondott cselekmény azonos lesz az irodalmi művekben ábrázolt cselekménnyel. Miután az első értelmezést, mint a szerző feltételezhető intenciójával ellentéset elvetjük, a második álláspontot és következményeit kell tovább vizsgálnunk, vagyis azt, hogy (egyrésztől) megtehető-e a szituáció az irodalmi művek ábrázolta cselekmény leírásának központi fogalmává, és hogy (másrésztől) fel lehet-e fogni a szerző által bevezetett drámodelleket cselekménymodelleknek. Ezért közelebbről megvizsgáljuk, hogy az érintett fogalmak terjedelmének ilyen kiterjesztése megoldja-e mindazokat a problémákat, amelyek a szerző által használt cselekmény, szituáció és modell terminusokkal kapcsolatban felmerülnek.

Arisztotelész Poétikájának cselekmény- és történet-fogalmáról

Arisztotelész *Poétikájával* behatóbban két okból foglalkozunk. Először is azért, mert mint előbb utaltunk rá, a szerző – bár Arisztotelész drámameghatározását elveti (13) – saját drámadefinícióját a *Poétika* egyes megállapításaiból látja levezetettnek (37, 43). Másodszor pedig azért, mert az a tapasztalatunk, hogy az irodalomtudományi gyakorlatban igen sokszor hivatkoznak vitatható módon erre az alapvető, s az irodalomelméleti gondolkodást még ma is befolyásoló műre. Vitatható módon, ezen azt értjük, hogy nem a *Poétika* szelleme szerint, mert betűje szerint az irodalomelmélettel foglalkozók közül egyre kevesebben hivatkozhatnak rá. Bizonyára ez is egyik oka annak, hogy bizonytalanságok mutatkoznak a *Poétika* értelmezésében, ha tudjuk is azt, hogy a bizonytalanságok egy része már akkor jelentkezett, amikor a görög nyelvtudás még általánosabb volt. A munka töredék jellege, az egyéb, részben elveszett munkákkal való kapcsolat tisztázatlansága, az előadás vázlatossága, helyenkénti ellentmondásossága, a szövegromlás mértékének kérdésessége és más hasonló problémák már évszázadok óta zavaróan hatnak. Ugyanakkor nyilvánvaló a *Poétika* alapvető volta, nélkülözhetetlensége, s ezért csak azt lehet kívánni, hogy a klasszika-filológia ne fáradjon el Arisztotelészre és *Poétikájára* vonatkozó, egyre megbízhatóbbá váló ismereteit közvetíteni az irodalomtudomány művelői számára. Különösen vonatkozik ez a hazai viszonyokra. Hiszen – bár több magyar fordítással rendelkezünk – egy több nyelvű, kritikai kiadás hiányzik.⁶

⁶Magam is elsősorban a szerző által használt fordítás alapján dolgoztam: Arisztotelész: *Poétika*. (Ford. SARKADY János.) Bp., 1974. (A *Poétika* történeti utalások esetén a zárójelben közölt oldalszámok erre a kiadásra értendők.) A fordítást azonban összevettem több más magyar és idegennyelvű fordítással, a problematikus helyeket a görög szöveggel is. Itt szeretném megköszönni Tar Ibolyának és Makk Ferencnek a görög szöveg értelmezésében nyújtott segítségét, ami nem jelenti azt, hogy esetleges tévedéseimért a legcsekélyebb mértékben is felelősek volnának.

Visszatérve *A drámamodellek*...-re: ahhoz, hogy bemutassuk, véleményünk szerint miért válik a szerző számára a *Poétika* alapvetővé, előbb röviden szólnunk kell arról, hogy milyen igényeket támaszt Bécsy Tamás egy új drámameghatározással szemben, illetve – ez a dolog másik oldala – miért nem tartja kielégítőnek az általa tárgyalt korábbi meghatározásokat.

Leegyszerűsítve a tényállást azt mondhatjuk, hogy a szerző egy olyan irodalomtörténeti folyamatot találja magát szemben, amely nézőpontjából a következő dilemmához vezet: ha elvetjük a pragmatikai vagy tágabb értelemben szintaktikainak nevezhető kritériumok alapján adott drámameghatározásokat, akkor a számításba vehető definíciókból kiindulva vagy arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az írói gyakorlat és a drámaelmélet dráma-fogalma egyre inkább ellentmond egymásnak, vagy pedig arra, hogy a drámaelmélet alapvető kategóriái (cselekmény, konfliktus) annyira tágá válnak, hogy elvesztik műfajelméleti relevanciájukat. Tovább egyszerűsítve a tényállást: ha az elmélet nem változik, vagy a dráma sorvad el, vagy a drámaelmélet. Mivel a szerző sem kiindulásul választott feltételezésén nem akar változtatni, (a pragmatikai vagy szintaktikai kritériumok alapján adott meghatározások elvetendő), sem a kínálókat két „rossz” közül nem akarja az egyiket választani, fel kell tennie a kérdést, hogy lehetséges-e a dráma olyan meghatározása, amely a dilemmát megszünteti.

Mielőtt folytatnánk annak a kérdésnek a kifejtését, hogy hogyan jut a szerző Arisztotelész cselekmény – és történet – fogalmához, meg szeretnénk jegyezni, hogy véleményünk szerint mindazoknak a problémáknak a gyökere, amelyeket *A drámamodellek*... elméleti részében látni vélünk, a kérdésfelvetés feltételeiben van. Már itt látni lehet, hogy a vállalt megszorítások végül is abba az irányba terelik a szerzőt, hogy a drámát azonosítsa az irodalommal, a drámaelméletet pedig feloldja az irodalomelméletben, s így végeredményben azt éri el, amit el akart kerülni. Mert melyek a szerző számára számításba jöhető definíciók? Azok, amelyek a drámát mint az irodalom egyik nemét (a) a cselekménnyel vagy (b) a konfliktusos cselekménnyel mint megkülönböztető jeggel határozzák meg. A cselekmény fogalmát felhasználó meghatározások a szerző számára (többek között) azért nem kielégítőek, mert túl tágak, mivel nemcsak a drámák rendelkeznek cselekménnyel. A konfliktusos cselekmény fogalmát felhasználó meghatározások pedig azért elfogadhatatlanok, mert túl szűkek, mivel szerinte csak a drámák egy része rendelkezik konfliktussal.

Feltűnhet, hogy az érvelés feltételezi a kérdéses tárgyterület terjedelmének ismeretét, vagyis azt, hogy tudjuk, mit nevezhetünk irodalmi műnek. Ugyanis különben a cselekmény segítségével nemcsak a drámát nem lehet elkülöníteni más műnemektől, hanem a műnemek összességét: az irodalmat sem a nem-irodalomtól. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a konfliktusos cselekmény segítségével megfogalmazott meghatározások is nemcsak akkor lesznek túl szűkek, ha feltételezzük, hogy nem minden drámában van konfliktusos cselekmény, hanem csak akkor, ha az is fennáll, hogy minden konfliktusos cselekmény drámában ábrázolt cselekmény. A szerző számára a továbbiakban a megoldandó feladat így jelentkezik: keresni kell egy olyan *cselekmény*-fogalmat, amely kielégíti a következő kettős feltételt: válassza el a drámai cselekményt az epikustól (tehát ne váljon általa a drámameghatározás elfogadhatatlanul tágá) és ne rendelkezzen szükségszerűen a konfliktusosság tulajdonságával (tehát ne váljon általa a drámameghatározás elfogadhatatlanul szűkké).

A kettős feltételt kielégítő cselekmény-fogalmat a szerző Arisztotelésznél véli megtalálni, a *Poétika* VII. fejezetében, ahol a tragédiát tárgyaló részen belül a *történetről* van szó.

A történetnek az arisztotelészi meghatározás szerint nem kell rendelkeznie szükségszerűen a konfliktusosság tulajdonságával, tehát a történet kielégíti a szerző által keresett *cselekmény*-fogalomra vonatkozó egyik feltételt. Nem elégíti ki azonban a másik feltételt, mert Arisztotelész a VII. fejezetben nem beszél arról, hogy az általa meghatározott történet miben különbözik az epikus történettől. Ez, vélekedik a szerző, azonban csak első közelítésre igaz: Arisztotelész itt csak *kifejezetten* nem beszél arról, hogy a két történet, a drámai és az epikus között mi a különbség, szavaiból azonban *kikövetkeztethető* (a) a különbség lényege vagy (b) legalábbis az, hogy van különbség. Tehát az arisztotelészi történet-meghatározás igenis kielégíti a keresett cselekmény-fogalomra vonatkozó másik feltételt is.

Mi azonban azon a véleményen vagyunk, hogy sem (a), sem (b) nem áll fenn. Értelmezésünk szerint Arisztotelész alapján azon az absztrakciós szinten, amelyen a VII. fejezetben a történetről van szó, *semmiképpen sem lehet* a drámában ábrázolt történetet az epikában ábrázolt történettől megkülönböztetni. A szerző (a) feltételezése egy (később idézendő) arisztotelészi kijelentés magyarázatán alapszik; (b) feltételezése pedig ezen a gondolatmeneten: lehet, hogy Arisztotelész mégsem mondja meg a *Poétika* VII. fejezetében azt, hogy az epikus történet miben különbözik a drámában ábrázolt

történetről, de mivel itt arról beszél, hogy a tragédia (értsd: dráma) történetének milyennek kell lennie, nyilvánvaló, hogy Arisztotelész szerint a tragédiáé az ilyen, és nem az epikáé.

Mielőtt elkezdenénk a szembeállított nézetek részletesebb, most már idézetekre is támaszkodó kifejtését, szeretnénk emlékeztetni arra, hogy mivel jár (gondolatmenetünkéből kiindulva) az egyik vagy a másik álláspont elfogadása. Ha arra jutunk, hogy a szerzőnek az arisztotelészi szövegből kikövetkeztetett megkülönböztetése nem felel meg Arisztotelész nézetének, s a szerző mégis az arisztotelészi történet-fogalomra építi drámameghatározását, akkor meghatározása túl tág, mert nem határozza el a drámát az epikától, s éppen ez az egyik, már a probléma vázlatában említett kifogásunk a szerző drámameghatározásával szemben. Ellenkező esetben kifogásunkat – az itt kifejtett gondolatmenetben – nem sikerült megalapozni.

S most szeretném a szerző (a) feltételezését saját szavaival bemutatni: „Arisztotelész a *Poétika* VI. fejezetében adja meg a tragédia meghatározását. Első és legfontosabb elemének a cselekmény összekapcsolását tartja. Erről való véleményét a VII. fejezetben fejt ki: *Megállapítottuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzata, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme. Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van, vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van, vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniök, sem találmára bevégeződniök, hanem az ismertetett fogalmakat kell megfelelően felhasználni.*” S most következik a feltételezés: „Arisztotelésznek ez a tétele, hogy „*Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme*” – úgy véljük az eposzi cselekményre utal [. . .] Az epikus cselekmény elvben az élet szakadatlan folyamatát tükrözi, s ezért a művet – ismét elvben – bárhol el lehet kezdeni és bárhol be lehet fejezni. Ezzel szemben [. . .] a tragédiában a megcsináltság, a jól összeállítottság azt jelenti, hogy a cselekményt nagyon is meghatározott ponton kell elkezdeni és nagyon is meghatározott ponton kell befejezni.” (33k) Először is arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy Arisztotelész megkülönbözteti a *cselekményt* (görög szóval: a *Praxist*) a *történetről* (a *mitosztól*), a szerző pedig nem. (Vö.: 37, 50 stb.) Mi eddig mindig Arisztotelész történetfogalmáról beszéltünk, mint olyanról, amely a szerző számára kielégíti azokat a feltételeket, amelyeket ő a cselekmény-fogalommal szemben támaszt. Nem is beszélhettünk másról, mert Arisztotelész történetnek nevezi azt, amit a szerző – az általunk rekonstruált gondolatmenetében – cselekménynek: a tragédiában (drámában, irodalmi műben) ábrázolt eseménysort. Arisztotelész viszont azt nevezi cselekménynek, amit a történet utánoz. Egyelőre azonban nem foglalkozunk azzal, hogy a szerzőnél milyen ellentmondásokhoz vezet a későbbiekben a cselekménynek hol a praxissal, hol pedig a mítosszal való megfeleltetése vagy éppen a kettő összevonása: ezek a kérdések a szerző szituáció-fogalmának elemzésénél válnak megkerülhetetlenné. A praxis és a mítosz megkülönböztetésére most elsősorban azért van szükségünk, hogy rekonstruálhassuk Arisztotelésznek a *Poétika* VII. fejezetében kifejtett gondolatmenetét, s ezen belül megmutassuk, hogy miért tartjuk kizártnak azt, hogy a „van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme” az eposzi cselekményre (értsd *mítoszra*) vonatkozzék. Arisztotelész funkcionalista szemszögből vizsgálja a történetet mint a tragédia legfőbb elemét. Arra keres választ, hogy milyennek kell lennie a tragédiában ábrázolt tettek összekapcsolásának, a *mítosznak*, hogy az *szép* legyen. Abból indul ki, hogy a részekből álló dolog szépségének két szükséges feltétele van: az egyik a *részek rendezettsége*, a másik az *egész megfelelő nagysága*. Az első feltételt akkor elégíti ki a mítosz, vagyis akkor mondható *jól összeállított* történetnek, ha *teljes* praxist utánoz. A másik feltételt akkor elégíti ki a *mítosz*, ha olyan praxist utánoz, amelynek *megfelelő* terjedelme van, mert csak így lesz a történetnek is *megfelelő* terjedelme. Ha mindkét feltétel kielégül, akkor ez elégséges ahhoz, hogy a történetet *szépnek* mondjuk. Arisztotelész teljesnek nevezi azt a praxist, mint a szerző idézetéből láttuk, amelynek van kezdete, közepe és vége. Megfelelő terjedelműnek pedig azt a praxist, amely se nem túl nagy, se nem túl kicsi, vagyis amelyet utánozva a *mítosz* a *befogadó* számára – s ezzel pragmatikai szempontúvá válik vizsgálata – *még vagy már* részekből álló *egészként* fogható fel.

Hogyan értelmezhetjük ezek után a „*mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme*” kijelentést?

Mielőtt válaszolnánk a kérdésre, fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy a szerző által idézett *Poétika* fordítás a terjedelem szó jelzőjét illetően erősen értelmező és kiragadva a fejezet egészéből – megtevésvető is lehet. A görög szöveg pontosabb fordítását adja egy korábbi magyar fordítás: „mert van

egész (értsd: teljes) nagyság nélkül is.”⁷ Vagy egy másik: „mert lehet valami teljes, habár nincs is nagysága.”⁸ Vagyis ahhoz, hogy Arisztotelész gondolatmenetét a görög szövegnek megfelelően és ellentmondásokhoz nem vezető módon rekonstruálhassuk, a szerző által használt magyar fordításban a „meghatározott” szót vagy el kell hagynunk, vagy pedig a kérdéses szövegrészt – figyelembe véve az egész fejezet gondolatmenetét – így kell értelmeznünk: „nincs ’bizonyos’ terjedelme”, „nincs ’a befogadó felfogóképessége által meghatározott’ terjedelme” azaz „nincs”, ahogy fentebb mi nevezünk „megfelelő terjedelme”. A szerző által idézett rész tehát így olvasandó (a magyarázó kiegészítéseket szögletes zárójelben adva): „Megállapítottuk, hogy a tragédia [mítosza] befejezett és teljes cselekmény [praxis] utánzata, amelynek bizonyos [megfelelő] terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs [bizonyos/megfelelő] terjedelme.” Mire vonatkozik tehát a szerző által kommentált arisztotelészi kijelentés? Mi az, ami teljes és még sincs terjedelme vagy nincs bizonyos, megfelelő, vagy éppen a befogadó felfogóképessége által „meghatározott” terjedelme? A válasz csak az egész arisztotelészi gondolatrendszer és a görög filozófiatörténet kontextusában lehet megadni, és így nem tarthatjuk a válaszáért feladatunknak. A VII. fejezet azonban elegendő alapot nyújt ahhoz, hogy ennek a *valaminek a Poétika szempontjából lényeges* tulajdonságát megmondhassuk: az a *valami* ugyanis, aminek nincs terjedelme, az *nem tárgya a poétikának*, és az a *valami*, aminek nincs megfelelő terjedelme és tárgya a poétikának, az a befogadó számára *nem szép*. Ha tehát, mint ezt a szerző teszi, ezt a valamit az eposzi cselekménnyel/történettel azonosítjuk, akkor az eposzi történettől megvontuk a terjedelmet vagy a megfelelő terjedelmet, s ezzel kizártuk az arisztotelészi értelemben felfogott irodalom köréből. A szerző azonban nemcsak a megfelelő terjedelmet vonja meg az eposzi cselekménytől/történettől, amikor az ideális eposzi történetet végtelen terjedelműként jellemzi, hanem a rendezettséget is. Az ugyanis, amit elvben bárhol el lehet kezdeni és bárhol be lehet fejezni, az arisztotelészi értelemben nem teljes. S ha elhagyjuk az „elvben” megszorítást, akkor pedig arra kell jutnunk, hogy a gyakorlatban az ábrázolásban kényszerűen nem végtelen eposzi történet esetleg lehet éppen se nem túl nagy, illetve se nem túl kicsi a befogadó számára, tehát megfelelő terjedelmű, de teljes nem. Ha pedig véletlenül a bárhol elkezdés és a bárhol befejezés összeesne a gyakorlatilag létrejött megfelelő terjedelem mellé a kezdettel, „ami nem következik szükségszerűen valami más után . . .” és azzal a véggel, „ami más után van . . .” stb., akkor az eposzi cselekmény/történet éppen drámai lenne. Tehát ismét a következő alternatíva között választhatunk: *vagy minden történet drámai vagy nem rendezett és nincs megfelelő terjedelme, vagyis nem szép, nem irodalmi*. Mert a rendezettséget nemcsak Arisztotelész tartja az irodalom szükséges feltételének, hanem, mint már utaltunk rá, a szerző is, aki másutt így ír: „semmiféle művészi alkotás sem létezhet [. . .] rendezettség nélkül” (49).

Amikor fentebb idéztük a szerző Arisztotelész-kommentárját, akkor ennek csak az első felét vettük át írásunkba, mert a második fele maga is megengedi, hogy a magyarázott arisztotelészi kijelentés *nem az eposzi cselekményre* utal, csak „oppozícióban van a tragédia cselekményének meghatározásával” (33). Ezzel, mint az előbbi fejtegetéseinkből is látható, egyet is értünk. A helyzet mégsem olyan egyszerű, hogy azt mondhatnánk, hogy a szerző két, egymásnak ellentmondó feltételezése közül: (a) kommentált megjegyzés (a) az eposzi cselekményre utal (b) nem az eposzra és nem a drámaira utal) mi a másodikat a (b)-t találjuk elfogadhatónak. Ugyanis a továbbiakban mindazokban az esetekben, amikor a szerző az epikáról beszél, többnyire az (a) feltételezésből indul ki (lásd 34, 35, 43k, 48k, 50 stb.), s ezért szükségesnek tartottuk megmutatni, hogy a szerző ezzel – akár Arisztotelész *Poetikáját* tekintjük mérvadónak, akár a szerzőnek a művészi alkotásokról általában tett és idézett kijelentését – az epikát kizárta az irodalmilag értékes alkotások sorából. Ez az álláspont a regényre vonatkozóan ugyan a poétika történetében nem ismeretlen, de joggal tarthatjuk meghaladottnak, s az sem valószínű, hogy a szerző tudatosan vállalná ezt a nézetet. De ez csak az egyik kifogásunk. A másik az, hogy a (b) feltételezését is, amivel önmagában egyetértünk, így illeszti gondolatmenetébe: bármi is jellemző az eposzi (epikus) cselekményre, amit a VII. fejezetben Arisztotelész a tragédia cselekményéről/történetéről mond, az a dráma és csakis a dráma cselekményére érvényes. Ezzel eljutottunk a második ellenérvhez, amit Arisztotelész cselekmény- és történet-fogalmáról tett kijelentésünk ellen fel lehet hozni. Mi ugyanis, mint emlékeztet, azt állítottuk, hogy a szóban forgó, a VII. fejezetben bevezetett fogalmak vagy a drámára és epikára egyaránt érvényesek, vagy nem érvényesek sem a drámára, sem az

⁷ Aristoteles' könyve a' költészetéről. (Ford. HUNFALVY Pál.) In: Széptani remekírók 1. köt. Buda, 1846. 17.

⁸ Aristoteles Poetikája (Ford. GERÉB József.) Bp., 1891. 37.

epikára; vagyis hogy az arisztotelészi történet-fogalommal nem lehet megkülönböztetni a két műnemet. Első pillanatra úgy tűnhet, hogy a lehetetlenre akarunk vállalkozni, amikor el akarjuk vitatni Arisztotelésztől, hogy ő *Poétikájának* VII. fejezetében a *tragédia* (dráma) *történetének meghatározását* adja. A VII. fejezetben kifejezetten a tragédiáról van szó, és a kérdéses fejezet pedig a tragédiáról szóló részben található. Íme emlékeztetőül a *Poétika* felépítése:

[I]: 1–5. fejezet [a költészet meghatározására és osztályozására szolgáló kategóriák bevezetése,⁹ valamint a költészet kialakulásának története]

[II.]: 6–22. fejezet [a tragédiáról]

[III.]: 23–24. fejezet [az eposzról]

[IV.]: 25–26. fejezet [az irodalmi (=eposz és tragédia) kritikáról]

Miközben megállapíthatjuk, hogy a VII. fejezet a *Poétika* drámaelméleti részében van, feltűnhet az is, hogy a felépítés logikussága s a tragédia és az epika szempontjából megállapítható zártsága mellett a terjedelmi arányokat nézve mennyire kiegyensúlyozatlan: 17 elméleti fejezet szól a tragédiáról és csak kettő az eposzról! Közlebről megvizsgálva a kérdést azonban kiderül, hogy ez az aránytalanság egy sajátos tárgyalásmód következménye. Arisztotelész szerint ugyanis hat szempontból lehet poétikai követelményeket állítani a tragédiával szemben és négy szempontból az eposszal szemben. A tragédiával szemben (1) a *történet*, (2) a szereplők *jellemei*, (3) a szereplők *gondolkodásmódja*, (4) a *nyelvezet*, (5) a *színpadra állítás* (6) és a *zene* szempontjából (16), az eposszal szemben pedig az első négy szempontból (56).

A tragédiák és az eposzok azonban nemcsak részben ugyanazokból a szempontokból ítélendők meg, hanem az ideális tragédiának és az ideális eposznak az adott szempontokból *ugyanazoknak* a poétikai követelményeknek kell megfelelniük, s csupán az utánzás eltérő módjából és az utánzás részben eltérő eszközeiből adódón mutatkozik meg bizonyos különbség közöttük a követelmények kielégítésében. „... ezért”, mondja Arisztotelész közvetlenül a tragédia említett hat szempontból történő tárgyalásának megkezdése előtt, „aki a tragédiáról tudja, hogy értékes-e vagy gyenge, meg tudja ítélni az eposzokat is. Mert ami megvan az eposzban, az megvan a tragédiában is; de ami ez utóbbiban van meg, az nincs meg mind az eposzban.” (14) S ezért, folytathatjuk Arisztotelész gondolatmenetét, elegendő a tragédia kapcsán jól megszerkesztett történetről, a jól megalkotott jellemekről, a jól felépített gondolkodásmódról és a jól megválasztott nyelvezetről beszélni, mert ugyanez vonatkozik az eposzra is. Ezért volt elegendő a *Poétikában* az ideális eposz bemutatására csupán két fejezet, mert ez nem tartalmaz mást, mint emlékeztetőt ezekre a tényekre, valamint demonstrációs célú irodalomtörténeti anyagot. Így az eposz mítoszáról szóló rész is csak megismétlése annak, amit Arisztotelész már a VII. fejezetben, a tragédia kapcsán kifejtett: „Az elbeszélő és verses utánzásra vonatkozólag *világos*, hogy az eseménysorozatot [mítoszt] – *akárcsak a tragédiákban* – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis [úgy, hogy] egy egységes és *teljes* cselekmény[ről] [praxisról] [szóljanak]”¹⁰ amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg,¹¹ és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz.¹²” (55) Mint látjuk, nem megalapozott az a vélemény, hogy Arisztotelész *Poétikájának* VII. fejezetében a cselekményről és a történetről mondtak pontosan a dráma cselekményéről és történetéről szólnak és semmi másról. Sőt, az idézettel azt is megmutathattuk, hogy Arisztotelész szerint mi az, ami szemben áll a poétikai követelmények szempontjából „jól összeállított történet”-tel, mi az, ami hasonló a nem „jól összeállított történet”-hez. Nem az epika története – mint erre most ismételtelen rámutathattunk –, hanem a történetírásé, azaz a nem-irodalomé (19, 22k, 55).

Tehát a szerző második Arisztotelész-kommentárja, a (b) feltételezésből kiinduló gondolatok sem vezettek máshová, mint a korábban megvizsgáltak: az epikus cselekményt vagy a drámaival vagy a

⁹ Arisztotelész itt választja el többek között az epikát a drámától, ezt a megkülönböztetést azonban a szerző elveti (13, 18).

¹⁰ Sarkady János félreérthető fordítását megváltoztatva idézem. A szögletes zárójelben közölt változtatásokat Szádeczky-Kardoss Samu szóbeli fordítása és Olof Gigon (Aristoteles: Poetik. Stuttgart, 1961. Reclam, p. 59.) szövegének felhasználásával iktattam a Sarkady-fordításba.

¹¹ Utalás a VII. fejezetre.

¹² Utalás a IX. fejezetre.

nem-irodalmival kell azonosítanunk, ahhoz, hogy ellentmondásmentes gondolatmenethez jussunk. Ha az epikus cselekményt azonosítjuk a drámaival, akkor, mint láttuk, Arisztotelész álláspontját fogadtuk el, de nem tudjuk a cselekményfogalom segítségével a drámát megkülönböztetni az epikától. Ha pedig azon az állásponton vagyunk, hogy az epika cselekménye nélkülöz minden más rendezettséget, mint amivel a tükrözött cselekmény rendelkezik és ugyanakkor bármilyen cselekményt tükrözhet, akkor az epikát kizártuk a rendezettséget szükségszerűen megkívánó művészetek, konkrétan az irodalom sorából.

A szerző situáció-fogalmáról

A továbbiakban azt a kérdést vizsgáljuk meg, hogy miért válik szükségessé a szerző gondolatmenetében a situáció fogalmának bevezetése, és hogy a fogalom kielégíti-e azokat a követelményeket, amelyeket vele szemben a szerző támaszt. Ami az első kérdést illeti: véleményünk szerint a situáció fogalmának bevezetése a szerző Arisztotelész-értelmezésének következtében vált szükségessé. Ugyanis átveszi a Poetikából azt a felfogást, hogy a (jól összeállított) mítosz a (teljes és megfelelő terjedelmű) *praxist utánozza*, de nem veszi át – mint erre már korábban utaltunk – a praxis és a mítosz arisztotelészi megkülönböztetését. Így a praxis és a mítosz egymással felcserélhető szinonimákká válnak, aminek következtében ugyancsak egyenértékű lesz a 'jól összeállított' és a 'teljes és megfelelő terjedelmű' kifejezés: a szerzőnél mindkettő a drámában ábrázolt cselekvés/történes jelzője. A kérdés az arisztotelészi gondolatmenetből kiindulva tehát így fogalmazódik meg a szerző számára: milyen cselekményt (másképpen: történetet) tükröz (Arisztotelésznél: utánoz) a dráma jól összeállított (azaz teljes és megfelelő/meghatározott terjedelmű) cselekménye/története? A válasz: egy situációból kiindulót. A 'situáció(ból kiinduló)' tehát az átrendezett arisztotelészi rendszerben hiányzó 'teljes és megfelelő terjedelmű' helyére került. Ebből az észrevételből levezethetők azok a követelmények is, amelyeknek a situációnak meg kell felelnie. A situációnak a cselekményt azokkal a tulajdonságokkal kell ellátnia, amelyekkel Arisztotelésznél a teljes és megfelelő terjedelmű praxis rendelkezik: meg kell határoznia a cselekmény végét és azt, hogy milyen kezdetből vezet megfelelő terjedelmű eseménysor ehhez a véghez. Ezenkívül a situációnak egy olyan tulajdonsággal is el kell látnia a cselekményt, amellyel, mint már kifejtettük, a teljes és megfelelő terjedelmű praxis nem látja el: a cselekményt mint a műnemek közül megfelelően csakis a dráma által tükrözhető cselekményt kell meghatároznia. E hármas követelményt kielégítve válik alkalmassá a situáció fogalma a szerző véleménye szerint „a drámának mint műnemnek a mai, adekvát meghatározásá[ra . . .]: *Azt a művet nevezhetjük drámának [. . .], ami egy eredetileg situációba zárt életjelenség, élettartam megvalósulását – a situációban levőség potencialitásából kilépve – cselekménnyé alakulását tükrözi [. . .]*” (37).

Az így rekonstruált koncepció vizsgálatához, s közelebbről annak megvizsgálásához, hogy a situáció fogalma kielégíti-e a vele szemben támasztott követelményeket, célszerű abból a kérdésből kiindulni, hogy a tárgyalt vonatkozásban Arisztotelész rendszeréhez viszonyítva megváltozott-e valami az elnevezésen kívül a szerző rendszerében? Az alapvető módosítás már a dráma idézett definíciójában szembeötlő: amíg Arisztotelésznél a praxis maga rendelkezett azokkal a szabályosságokkal, amelyek drámában vagy epikában történő utánzásra kitüntették (vagy más értelmezésben: maga reprezentálta azokat a szabályokat, amelyek szerint az egyes eseményeket mítosszá kell szerkeszteni), a szerzőnél a cselekmény kitüntetettsége abból adódik, hogy bizonyos potenciák realizációjának mutatkozik: „a vég így akkor következik be, amikor a *kezdeti helyzet összes [. . .] lehetőségei megvalósultak*” (35). Ez első pillanatra a már idézett arisztotelészi kezdet – közép – vég meghatározás, amely a szükségszerűség és a gyakoriság (értsd: valószínűség) fogalmaival operál, egyszerű átfogalmazásának tűnik. Azzal, hogy a lehetőség fogalmát a szerző bevezeti, látszólag nem történt más, mint annak a rögzítése a materialista dialektika kategóriáinak segítségével, hogy a világot alkotó minden tényállás szükségszerűen és objektíven két fejlődési állapoton megy keresztül, azaz, hogy *ami van, az mind lehetséges volt*. Valójában azonban a szerző ennek fordítottját állítja: *minden, ami lehetséges volt egy adott situációban, az a cselekményben mind van!* De ez esetben már nem beszélhetünk lehetőségéről, sem gyakoriságról, hanem csakis szükségszerűségről. „A minden lehetőséget magában foglaló helyzet[et]” (37) úgy kell értenünk, mint *mindazt és csakis azt* tartalmazó helyzetet, amely a drámában *szükségszerűen* megvalósul. A szerző maga is eljut ehhez a következtetéshez, de ide vonatkozó megjegyzését kiegészíti egy olyannal, amit mi ellentésnek találunk az eddig rekonstruált gondolatmenettel: „A situációból a szükségszerűség is levezethető, illetve a szükségszerűség a situációba éppúgy beleépített, mint az

összes lehetséges mozgások.” (42) Másból ezek a kiegészítések el is maradnak: „A szituációban nemcsak a mű cselekménye során majdan megvalósuló lineáris oksági összefüggések, hanem „a dolgoknak egymással való sokszoros és bonyolult” összefüggésrendszere is beépített potenciálisan. Ha ez az összefüggés és összekapcsoltság a felállásban, a szituációban biztosított, beépített, ez biztosítja a cselekmény szükségszerű lebonyolódását.” (42k) stb.

A szerző gondolatmenetét rekonstruálandó, ezen a ponton az a kérdés válik fontossá, hogy *mi* a szituáció ontológiai státusza? A szerző többször válaszol erre a kérdésre. Válaszainak egyik csoportja így összegezhető: a szituáció léte. (Vö.: „... az élet felmagasult és felmagasztosult pillanata: a szituáció” (43), amely „történelmileg-társadalmilag ilyené és ilyené alakult” (41), amely „változtatlan tartalommal nem képes az idővel változatlanul haladni” (43) stb.)

Ha tehát a szituáció az objektív valóság ténye és nem tartalmaz más lehetőséget, csak ami megvalósul, akkor ebből két következtetést vonhatunk le a tudunktól függetlenül létező materiális világ felépítésére vonatkozóan: vagy tagadnunk kell a változásnak azt a formáját, amit épp a lehetőségekből a valóságba való átmenetként írhatunk le (vagyis lehetőség és valóság ebben az esetben egybeesik), vagy arra az álláspontra kell helyezkednünk, amely szerint a lehetőség és a valóság között csak a szükségszerűség viszonya állhat fenn.

A tárgyalt összefüggésben nem e determinisztikus nézetek általános világnézeti implikációira szeretnénk irányítani a figyelmet. Csupán azokra a következményekre utalunk, amelyek egy így felfogott világban cselekvő szereplők cselekvésének megítélésével kapcsolatosak. Az abszolút determinizmus ugyanis értelmetlenné teszi a fejlődés vagy a szabadság kategóriáit, s mindazokat a fogalmakat, amelyek feltételezik e kettő használhatóságát. Ez a felfogás kizárná, hogy a cselekmény jellemezze a szereplőket stb. Más vonatkozásban pedig ez a felfogás az irodalmi tükrözés problémáját a meghamisításig leegyszerűsítene. Az író szerepe abban állna, hogy az életben „elkészült drámát” megtalálja és rögzítse. Ezzel az író alkotói munkája megszűnne, de ugyanakkor olyan képességekkel kellene rendelkeznie, mint a filozófia történetéből ismert Laplace-i démonnak.¹³

Joggal feltételezhetjük, hogy a szerző sem teszi magáévá az itt bemutatott felfogást, annak ellenére, hogy az ő állításából kiindulva jutottunk el a determinizmus kérdéséhez. Vannak ugyanis olyan kijelentései, amelyeknek figyelembevételével az itt kifejtett problémák száma csökkenthető. Egyrészt az abszolút determinizmus szűnik meg, ha a szituációt olyan létezőnek fogjuk fel, amely nem határozza meg a belőle kiinduló cselekmény mozzanatát, hanem csak a „csomópontjai[t]” (34). Vagy egy másik változatban a szituációban levő lehetőségek *mellett* megjelenhetnek a cselekményben olyan mozzanatok is, amelyek egy állapotból fakadnak. „Az állapot az az életjelenség, amely az idő fonalára csak az egyedi tetteket és a mindennapos élet lefolytatásához szükséges napi apró tetteket helyezi rá, s így halad az időben előre. A szituáció időben történő megvalósulása ezzel szemben *ezek mellé* az idő fonalára ráteríti *még* azokat a cselekvéseket, magatartás-megnyilvánulásokat stb.-t, amelyek a szituációban levő elemek viszonyait testesítik meg, teszik láthatóvá, élővé.” (43)

Másrészt az író szerepe módosul, ha nemcsak az a feladat hárul rá, hogy a kiválasztott szituációt rögzítse, hanem az is, hogy a „szituációt [...] tisztít[sa meg] az egyediségtől, hogy abban csak a kor alaptendenciái kristályosodjanak ki egy pillanatra.” (40) Ezzel az az író, ha csak a törlés eszközét használhatja is, de alkotójává válik a szituációnak. Feltehetőleg ebben az értelemben beszél a szerző a 'felhígult' vagy 'leszűkített' szituációról is (42), s így az író mint alkotó további szerepet kap. Ugyanakkor nem változik ebben a koncepcióban az a tény, hogy a szituáció léte és megelőzi a drámát, vagyis az író nem tud létezőkből konstruálni egy szituációt, hogy drámát írjon, a „drámáiró ui. *csak* a szituációt képes [...] megtisztítani az egyediségtől”. (40)

A jelentkező ellentmondások és az eddig tárgyalt feltevésekből adódó nemkívánatos következmények úgy kerülhetők el, ha a *szituációt* nem létezőnek, hanem *elméleti konstrukciónak* tekintjük, vagyis eszmei tárgyra vonatkoztatható fogalomnak. Mint ilyen nem közvetlenül adott tapasztalati tények absztrakciójának eredménye, hanem a tapasztalatot rendező hipotézisek alapján konstruált. Esetünkben a hipotézis-rendszer nem más, mint az irodalmi művek vagy csak a dráma cselekményének elmélete, az eszmei tárgy pedig az irodalmi mű vagy csak a dráma cselekménye. Amikor a szituációt így fogjuk fel, akkor azt a koncepciót véljük rekonstruálni, amely a következő, eddig még figyelembe nem vett kijelentésekre támaszkodik: „[...] a szituáció csak

¹³ Említi pl.: Philosophisches Wörterbuch. Hrsg. v. Georg KLAUS/Manfred BUHR. Leipzig, 1964. Bibliographisches Institut. 106.

elvi konstrukció, amely (...) tisztán, önmagában, sohasem valósul meg.” (37) „[...] ez a fogalom a legteljesebb mértékben absztrakt, elvi. Analógiaként [...] példát is említhetünk. Az a fogalom, hogy esztétikum – pusztá és merő absztrakció. Az esztétikum a maga absztrakt formájában soha és sehol nem tud megvalósulni.” (44) „Az általunk megadott szituáció csak absztrakt forma [...]” (45) stb. Ez esetben a szituáció azt az elméleti konstruktumot jelölné, amelyet véleményünk szerint az arisztotelési praxis: az ontológiai szempontból tekintve eszmei, funkcióját tekintve szepde cselekményt. A különbség csupán az, hogy az arisztotelési praxis mint teljes és egy bizonyos terjedelemmel rendelkező cselekmény időben rendezett, a szituáció azonban nem az. (Legalábbis nem találtunk egyetlen egy olyan kijelentést sem a szerző szövegében, amelyből erre lehetne következtetni, hanem csakis olyanokat, amelyek az időbeli rendezettséget tagadják. Lásd a korábbi idézetek ide vonatkozó részeit illetve a következőket: „csakis az a szituáció, amely már a cselekmény kezdete előtt létrejött” (43), „[...] a mű elején kialakult meghatározott szituáció [...] a modell [...] része [...]” (54), „Az előzőekben a drámai művek cselekményének kezdetén már kialakult szituációt vizsgáltuk.” (63) stb.) Ezért a szituáció nem lehet azonos a cselekmény fogalmával, hiszen a fogalom intenziójának szükséges jege az 'időbeni rendezettség'. A szituáció és a cselekmény oly módon függ össze, hogy a szituáció szabályokat tartalmaz arra vonatkozóan, hogy bizonyos létezőket hogyan kell időben rendezni. „[...] a szituáció [...] attól is szituáció, mert egy speciális cselekvésrendet ír elő.” (41) Vagy: „A drámai cselekmény [...] nem más, mint azoknak a cselekvéseknek szükséges megvalósulása, amelyek a szituáció [...] eleve előír.” (43) Így, mint látjuk, megoldódik a determinizmus problémája is. Hiszen itt nem másról van szó, mint arról, hogy – durván fogalmazva – a dráma cselekményében csak az tekinthető drámai cselekménynek, „szerves mozgás[nak]” (40), „irány- és erővonal[nak]” (41), amely egy szabályrendszer alapján (re)konstruálható, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan egy szövegben is csak azok a szövegrészek tekinthetők grammatikusnak, amelyek egy adott grammatika alapján megkonstruálhatók. Amint az analógia is sugallja: véleményünk szerint a szituáció tehát ebben az értelemben nem tekinthető a cselekmény elméletében meghatározott fogalomnak; a szituáció maga a cselekmény elmélete. Fő összetevőit nézve az elmélet felépítése igen hasonló, hogy az imént felhozott példánknál maradjunk, a generatív grammatika felépítéséhez. A szituáció ugyanis nemcsak „egy speciális cselekvésrendet” (41) előíró szabályrendszert tartalmaz, hanem egy 'szótárt' is, amelynek egységein a szituáció tartalmazta szabályok működnek. A következőkben arra a kérdésre keresünk választ, hogy mit tartalmaz a szótár. (A dráma modellek...-ben nem fordul elő ez a terminus. Az itt következő gondolatmenetben a szituációról tett egyes kijelentéseket vonatkoztatjuk a szótárra.) A szótár véges számú egységből áll. (37, 38, 40) stb. Az egységekből felépíthető a „dráma egésze” (38). Az egységek között megkülönböztethetünk „elemeket”, az elemeket meghatározó tulajdonságokat, valamint az elemeket összekötő relációkat (35, 37, 45 stb.). „Az elemek leggyakrabban szereplők.” (45) Így a szótárban megtalálható: a „hős jellem vagy tágabb értelemben: jelentése” (39) és a „többi (drámai) ember jege és jellegzetessége” (38) továbbá a „környezet” (39), illetve a „körülmények” (39) „tartalm[ukkal] és a speciális viszonyhálózat[ukkal] együtt” (39), „illetőleg némely esetben bizonyos tények” (35). Az így felfogott szótárt a szerző néhányszor „általános és elvi szituáció[nak]” (pl. 45) nevezi. Az általános és elvi szituáció egységei nem rendezettek. (Ebben az összefüggésben a „hős” és a „többi (drámai) ember” stb. elnevezések nem utalnak egy bizonyos hierarchiára a szótár „elemei” között). A rendezett „általános és elvi szituációt” a szerző „konkrét „szituáció[nak]” (45) nevezi, a rendezést „minősítés[nek]”, „meghatározottsággal [való] ellátott[ságnak]” (45), a rendező szabálysort pedig „bizonyos társadalmi problémá[nak], amely az adott kor fókuszában áll” (45). A kor fókuszában álló társadalmi problémát mint „a szóban forgó társadalmilag adott problémá[át]” (35) a szerző másutt ugyan a szituáció elemeinek „tartalmi” közé, tehát az itt rekonstruált gondolatsor szerint a szótár egységei közé sorolja, mégis azt hisszük, hogy a dráma modellek... szövege megengedi azt is, hogy a „társadalmi problémát” mint bizonyos szabálysor reprezentációját fogjuk fel. Ugyanis a szerző szerint „A szereplők tartalma egy bizonyos „mezőt” alkot, amely természetesen a társadalmi-történelmi kérdés [= az adott kor fókuszában álló társadalmi probléma] mezőjében helyezkedik el, és amelyet ez is határoz meg. A szereplők nem egyformán fontosak, azok állnak a hierarchia magasabb fokán, akikben a társadalmi probléma minőségileg és mennyiségileg intenzívebb. Akikben ez a legerősebben él, az rendszerint a főszereplő.” (46) A szabálysornak felfogott társadalmi probléma azonban nemcsak tulajdonságokat rendel a szótár elemeihez és relációkkal köti össze őket, hanem előírja azt a „cselekvésrendet” is, amely az így rendezett szótár egységeiből létrejöhet. Legalábbis így értelmezzük a szerző következő kijelentését: „az adott társadalmi probléma milyensége, minősége egy

bizonyos fajta megszerveződést, *egy bizonyos fajta megjelenési formát vonz magára.*" (46) Ebben a gondolatmenetben a szerző által használt három modell nem más, mint az a három cselekvésrendet előíró szabálysor, amelyek segítségével a szótár egységeiből az egyes drámák cselekményét felépíthetjük. A drámák cselekményének felépítéséhez felhasználhatjuk az egyes szabálysorokat (modelleket) külön-külön vagy kombinálva, teljes egészükben vagy csak részlegesen, vagyis a három fő drámatípussal együtt, amely egy-egy szabálysor teljes felhasználásával jön létre, elvben 26 főbb drámatípust lehet megkülönböztetni. (64) Az első szabálysor olyan cselekményeket épít fel, amelyben „konfliktus” (47) van. A második olyanokat, amelyben minden cselekményegység a szótár egy kitüntetett elemére [a „központ]ra” (47) vonatkozhat. A harmadik szabálysor két részvilágot („két szint[et]” (47) hoz létre a szótár elemeiből, s ezekből egymásnak megfeleltethető cselekménysorokat épít fel. A szerző a 47. oldalon a „konfliktust”, a „központot” és a „két szintet” azonban életténynek fogja fel, mi pedig mint az irodalmi művekben ábrázolt eseményeket cselekménnyé rendező szabálysorokat egymástól megkülönböztető szabályok neveiként. Az ellentmondás azonban feloldható, mert az élettényre hivatkozást az ismertetett összefüggésben úgy is fel lehet fogni, mint utalást arra, hogy azok a szabályok („eljárások” 56), amelyek révén a drámában ábrázolt cselekmények a szótár egységeiből felépíthetők, nemcsak drámák által tükrözött cselekményt vagy drámák cselekményét határozzák meg, hanem az objektív valóságban lejátszódó eseménysorokból is elvonkozhatók.

Nem ez az utolsó kérdés, amely még tisztázásra várt, akkor sem, ha csak a rekonstruált gondolatmenetből adódóakra korlátoznánk magunkat. Nem foglalkoztunk azzal a kérdéssel például, hogy milyen módon vannak rögzítve a szituáció „szótárrészében” az egységek, mit mond erről a szerző. A modell problémáját is csak egy vonatkozásban tárgyaltuk, épphogy csak érintve a kérdést. Sok megállapításra csak közvetve reflektáltunk, így például a szerző drámameghatározásának második részére. Ha a bírálóval szemben támasztott követelménynek eleget téve értékelni akarnánk a szerzőnek az irodalomelmélet minden lényegesként számon tartott kérdést közvetlenül érintő vagy közvetetten felvető munkáját, nemcsak további elméleti nézeteit kellene még megvizsgálni, hanem azt is, hogy elméleti nézetei milyen eredményekhez vezetnek az egyes művekkel való foglalkozása során. Erre azonban, mint bevezetőnkben mondtuk, itt nem vállalkozhatunk.

Megjegyzéseink befejezéséül csak arra a kérdésre szeretnénk visszatérni, amelynek tisztázása érdekében megkíséreltük a szerző szövegéből az abban megnyilvánuló különböző elméleti koncepciókat rekonstruálni, vagyis arra, hogy bármelyik alapján meg lehet-e különböztetni a drámai cselekményt az epikaitól. Konkrétan: milyen lehetőségeket nyújt erre az a 'generatív poétika', amelyet a fentiekben a szerző egyes kijelentéseire építve kifejtettünk. Ebben a rendszerben három lehetőség kínálkozik a drámai és az epikai cselekmény elválasztására. Vagy a *szabályrendszer*, vagy a *szótár*, vagy a *szabályrendszer és a szótár* alapján. A következőkben, mivel a harmadik lehetőség az első kettő kombinációjából adódik, csak az első kettővel foglalkozunk.

Ha a megkülönböztetést a *szabályrendszer* révén kívánánk elérni, akkor fel kellene tételeznünk azt, hogy van olyan cselekmény, amelyet nem rendez a három „drámai” szabálysor egyike sem. Ha vannak más szabálysorok, akkor ezeket elnevezhetjük epikainak. A szerző azonban nem említi sehol, hogy ilyenek lennének, fejtegetéseiből inkább az látszik, hogy csak az említett három van. Ha nincsenek ilyenek, akkor a drámain kívül nincs más irodalmi cselekmény, amennyiben az irodalom fogalmának intenziójába szükséges jegyként a „rendezettséget” is felvesszük. Ha a megkülönböztetést a *szótár* alapján akarjuk elérni, akkor fel kell tételeznünk, hogy a szótár bizonyos elemeiből csak epikus cselekményt lehet felépíteni, másokból csak drámai. Ha a szótár elemeit élettényeknek tekintjük, akkor a szerző egyik gondolatsorát felfoghatjuk úgy, mint egy ilyen szétválasztásra tett utalást. Ezek szerint az „epikus cselekmény” szótára „apró esemény(ből), élettényből” (34), „a mindennapos élet lefolytatásához szükséges napi apró tettek[ből]” (43) áll, szemben a drámával, amelyekben ezek nem találhatók meg. A szótár elemeinek megkülönböztetésének kritériuma vagy a szabályrendszerben van (amin a szabályok működnek, az nem „apró” élettény), s ez esetben tulajdonképpen a drámai és az epikai cselekménytípus megkülönböztetése a szabályrendszer alapján történne, ha történhetne, vagy az elképzelés visszavezethető a tragédia klasszikus meghatározására, mely szerint e műfaj a „nálunk jobbakat”, „értékes embereket”, „komoly cselekményt”¹⁴ utánoznak. De, mint ismeretes, ezekkel az ismertetőjegyekkel, ugyancsak klasszikus meghatározásai szerint, az eposz is rendelkezik.

¹⁴ Arisztotelész: Poétika. Idézett fordítás 8, 9, 14 k.

Maradna még egy lehetőség a két cselekménytípus megkülönböztetésére a szótár alapján: mégpedig a szótár egységeinek száma alapján. A szerző azonban ezzel a lehetőséggel nem él, nem tesz kísérletet arra, hogy elméletileg és a szabályrendszerrel függetlenül meghatározza azt, hogy milyen nagy lehet egy „drámai” cselekmény felépítéséhez szükséges szótár terjedelme.

Összefoglalásul kijelenthetjük: nem találtunk olyan elképzelést a szerző szövegében, amely kellően kifejtve alkalmas lenne arra, hogy a drámai és epikai cselekménytípusokat megkülönböztesse. Ezért azt javasoljuk, hogy irodalomelméleti gondolkodásunkba *A drámamodellek*-ben felvetett kérdéseket mint közvetlenül a cselekménymodellekre vonatkozókat vonjuk be és vizsgáljuk meg, ebben az értelemben legyen a könyv „vitaalap”.

Bécsy Tamás

VÁLASZ BERNÁTH ÁRPÁD KÖVETKEZTETÉSEIRE

Igen nehéz helyzetben válaszolok Bernáth Árpád könyvem elméleti alaptételeit érintő megjegyzéseire. Helyzetem csak azért nehéz, mert nem azt vitatja, amit írtam, hanem amit belőle ő következtet. Ezt a tényt azonban végtelenül nehéz bizonyítanom azoknak, akik könyvem nem olvasták, illetőleg akik cikkét nem könyvem megfelelő részeivel együtt olvassák el. Vitapartnerem ui. többször idéz könyvemből, máskor „rekonstruált” gondolatmenetemet közli, de mindegyik alkalommal zárójelben odairja könyvem lapszámát. Az olvasónak így az a benyomása támadhat, hogy – miként az idézetek – gondolatmenetem „rekonstruált” változata is hiteles.

Módszerét először egy olyan példán szeretném demonstrálni, amelyben pontosan ellenőrizhető és értékelhető, amit mondtam, s matematikailag vezethető le, amit ő mond. Ezt írja: „A drámák cselekményének felépítéséhez felhasználhatjuk az egyes szabálysorokat (modelleket) külön-külön vagy kombinálva, teljes egészükben vagy csak részlegesen, vagyis a három fő drámatípussal együtt, amely egy-egy szabálysor teljes felhasználásával jön létre, elvben 26 főbb drámatípust lehet megkülönböztetni. (64).” A mondat végén zárójelben olvasható szám – „(64)” – könyvem lapszámát közli. Közvetlenül e mondat előtt szó szerint is idézett tőlem, s ugyancsak zárójelben közölte az idézett helyet: „(46)”, azaz a mondat könyvem 46. lapján olvasható. A cikk olvasója joggal hiheti tehát, hogy a 64. lapon azt állítom, bizonyos kombinációk figyelembevételével 26 főbb drámatípust lehet megkülönböztetni. De mi olvasható a 64. lapon?

Elnézést kell kérnem a hosszú „önidézetről”, de sajnos elkerülhetetlen. A mondat még a 63. lapon kezdődik: „Azonnal meg kell mondanunk, hogy természetesen nem minden megírt drámában vehetjük észre valamelyik modellt a maga teljes tisztaságában. A modelleket tisztán magukba rejtő műveken kívül jóval több azoknak a műveknek a száma, amelyekben vagy csak részben vehetjük észre valamely modell összetevőit, részeit, vagy akár keverten a három modell összetevőit. Talán még több azoknak a műveknek a száma, amelyeket ugyan dialógusban írt meg a szerző, vagy amelyek a műnem másodlagos vagy harmadlagos jegyeit megvalósítják ugyan, de amelyek mégsem drámák, éppen azért, mert nem szituációra épülnek”. Ezeket a következőképpen szemléltetem:

Szituáció

1. modell

2. modell 3. modell

Ezeket a modelleket tisztán megvalósító drámák

A modelleket hiányosan vagy keverten megvalósító drámák

Csak dialógusban megírt, részletükben drámai történeteket megvalósító művek

Megírt, konkrét művekről szóltam, s ezért vált problematikussá, miket adhatott össze Bernáth Árpád, míg a 26-os számot mint a főbb drámatípusok lehetséges számát kihozta?

Kilencig ui. könnyen eljutunk. Van három mű, amelyekben a három modell tisztán vehető észre; van három, amelyekben hiányosan, s ez hat. Lehet még három, amelyekben keverten jelenhetnek meg a modellek (1: konfliktusos és középpontos; 2: konfliktusos és kétszintes; 3: középpontos és kétszintes), s ez már összesen kilenc mű, amely egyben típus is lehet. Ezen túl azonban már csak „matematikailag”