

Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés

**Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág
„Az irodalomtudomány alapjai”
tantárgyának oktatásához**

**Írta:
Bernáth Árpád
Orosz Magdolna
Radek Tünde
Rácz Gabriella
Tőkei Éva**

**Budapest
2006**
Bölcsész Konzorcium

TARTALOMJEGYZÉK

1. fejezet: Tudományelméleti bevezetés: irodalom, irodalomtudomány – fogalommeghatározások

- 1.1. Előzetes megjegyzések
- 1.2. A megismerésről
- 1.3. A megismerés területeiről és módozatairól
- 1.4. A szépirodalom mint a megismerés tárgya: köznyelvi vagy tudományos alkotás?
 - 1.4.1. A köznyelvi közlemények sajátosságai az információ átadása szempontjából
 - 1.4.2. A tudományos nyelvű közlemények sajátosságai az információ átadása szempontjából
 - 1.4.3. Hogyan lehet a köznyelvet értekezések megírására alkalmassá tenni?
 - 1.4.3.1. Feladat: Megszüntetni a köznyelv kifejezéseinek többértelműségét
 - 1.4.3.2. Feladat: Megszüntetni a köznyelv homályosságát
 - 1.4.3.3. Feladat: Koherens elméletet alkotni
 - 1.4.3.3.1. Analitikus eljárások
 - 1.4.3.3.2. Szintetikus eljárások
 - 1.4.3.4. Leírás és magyarázat
 - 1.4.4. A szépirodalom mint értekezés köznyelvi álcában
 - 1.4.5. Tudomány, ismeret, megismerés: történetiség és viszonylagosság
- 1.5. Az 'irodalom' fogalma és az 'irodalom' fogalmának viszonylagossága
 - 1.5.1. Az 'irodalom' fogalmának történeti viszonylagossága
 - 1.5.2. Az 'irodalom' fogalmának szinkrón viszonylagossága
- 1.6. Az irodalomtudomány tudományágai
- 1.7. Irodalomtudományi koncepciók/irányzatok/szövegelemzési eljárások
 - 1.7.1. Szövegelemzési és interpretációs eljárások, megközelítésmódok, módszerek
 - 1.7.2. Az irodalmi szövegelemzés és interpretáció irodalomtudományi megközelítésmódjai
 - 1.7.2.1. A pozitivizmus
 - 1.7.2.2. A szellemtörténeti módszer
 - 1.7.2.3. A hermeneutika mint a szövegértés alaptudománya és az irodalomtudományi hermeneutika

- 1.7.2.4. Szövegimmanens megközelítések
- 1.7.2.5. A recepcióelmélet
- 1.7.2.6. Formalizmus, strukturalizmus
- 1.7.2.7. Kitekintés: posztstrukturalizmus, dekonstruktivizmus
- 1.7.2.8. A pszichoanalitikus interpretáció
- 1.7.2.9. Irodalomszociológia
- 1.7.3. J. W. Goethe: *Vándor éji dala* című versének interpretációja a különböző megközelítésmódok alapján

2. fejezet: Jel, nyelv, irodalom

- 2.1. A jel fogalma
 - 2.1.1. A jel triadikus koncepciója
 - 2.1.2. A diádikus jelkoncepció
 - 2.1.3. Verbális és nemverbális jelek
- 2.2. A jeltudomány
- 2.3. Nyelvi jel, természetes nyelv és irodalom
- 2.4. Nyelv, irodalom, kommunikáció

3. fejezet: Szöveg és irodalmi szöveg. Szintaktikai, szemantikai, pragmatikai aspektusok

- 3.1. Az irodalmi szöveg szintaktikai aspektusai
 - 3.1.1. Retorikai ismeretek
 - 3.1.2. A retorika története
 - 3.1.3. A beszédmű megalkotásának munkafázisai a klasszikus retorika alapján
 - 3.1.3.1. Az inventio
 - 3.1.3.2. A dispositio
 - 3.1.3.3. Az elocutio
 - 3.1.3.3.1. Adjekció (hozzátoldás/kiegészítés/bővítés)
 - 3.1.3.3.2. Detrakció (kihagyás/elhagyás)
 - 3.1.3.3.3. Transzmutáció (áthelyezés/felcserélés)
 - 3.1.3.3.4. Immutáció/szubsztitúció (helyettesítés)
 - 3.1.3.3.5. Oppozíció
 - 3.1.3.4. A memoria

3.1.3.5. A pronuntiatio

3.2. Az irodalmi szöveg szemantikai aspektusai

3.2.1. Az irodalmi szöveg belső szemantikai viszonyai

3.2.2. Az irodalmi szöveg szövegkülső szemantikai viszonyai: fikció és irodalom

3.3. Az irodalmi szöveg pragmatikai aspektusai

3.3.1. Az irodalmi kommunikáció sajátosságai

3.3.2. A 'kulturális tudás' szerepe az irodalmi kommunikációban

3.3.3. Szövegek közötti összefüggések: az intertextualitás

3.3.3.1. Az intertextualitás-kutatás irányai

3.3.3.1.1. Általános-dekonstruktív intertextualitás-felfogás

3.3.3.1.2. Az intertextualitás fogalma mint a szövegelemzés eszköze

3.3.3.2. Az intertextualitás szemiotikai felfogása

4. fejezet: Szövegfajták, szövegtípusok, irodalmi műnemek, műfajok

4.1. Műfajelméleti bevezető

4.2. Narratív struktúrák

4.2.1. Narráció, elbeszélés

4.2.2. Az elbeszélés elemi formái és modelljei

4.2.2.1. Az elemi narratív struktúra Prince-féle változata

4.2.2.2. Az elemi narratív struktúra Lotman-féle változata

4.2.3. Az elbeszélés vizsgálatának irányai

4.2.3.1. Az „elbeszélés” egyszerű típusai: Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond

4.2.3.2. Általános elbeszélés-modellek: a „klasszikus” narratológia kialakulása

4.2.3.3. Irodalmi „lehetséges világok”: az elbeszélés logikai-szemantikai modellje

4.2.3.4. „Posztklasszikus” narratológiák

4.2.4. A narratív szöveg és elemzési kategóriái

4.2.4.1. A „történetmondás” (discours) kategóriái

4.2.4.1.1. Az elbeszélés kétféle ideje

- 4.2.4.1.2. Az elbeszélés módja
- 4.2.4.1.3. Az elbeszélő hangja
- 4.2.4.2. A „történet” (histoire) kategóriái
 - 4.2.4.2.1. A cselekmény
 - 4.2.4.2.2. A figura
- 4.2.4.3. Elbeszélő műfajok
 - 4.2.4.3.1. Az anekdota
 - 4.2.4.3.2. Az aforizma
 - 4.2.4.3.3. A fabula
 - 4.2.4.3.4. A parabola (példázat, példabeszéd)
 - 4.2.4.3.5. A mese
 - 4.2.4.3.6. A monda
 - 4.2.4.3.7. A legenda
 - 4.2.4.3.8. A rövidtörténet (short story)
 - 4.2.4.3.9. A novella
 - 4.2.4.3.10. Az eposz
 - 4.2.4.3.11. A regény
 - 4.2.4.3.12. Az önéletrajz
 - 4.2.4.3.13. Az életrajz
 - 4.2.4.3.14. Az útirajz

4.3. Drámai szövegek és műfajok

- 4.3.1. A dráma mint irodalmi műnem/műfaj
- 4.3.2. A drámai szövegek elemzési kategóriái és osztályozásuk
 - 4.3.2.1. A dráma mint közvetlen és jelen idejű elbeszélés
 - 4.3.2.2. A színpadi beszéd
- 4.3.3. A dráma strukturális tagolása: külső és belső szerkezet
 - 4.3.3.1. A dráma külső szerkezete
 - 4.3.3.2. A dráma belső szerkezete
- 4.3.4. Drámai formák tartalmi és formai osztályozása
- 4.3.5. A drámából elvonatkoztatott esztétikai minőségek rendszere mint az osztályozás alapja
- 4.3.6. A drámai formák történeti változásai
- 4.3.7. Dráma és színház

- 4.3.7.1. Dráma és előadás
- 4.3.7.2. A dráma és a színház résztvevői
- 4.3.7.3. Színházi és színpadformák
 - 4.3.7.3.1. A klasszikus görög színház
 - 4.3.7.3.2. A középkori színház és színjátszás
 - 4.3.7.3.3. Shakespeare színháza
 - 4.3.7.3.4. A 17. századi udvari színház
 - 4.3.7.3.5. A modernség színháza
- 4.3.8. Mai tendenciák
- 4.4. Lírai szövegek és műfajok
 - 4.4.1. A líra mint műnem – történeti áttekintés
 - 4.4.2. A lírai szövegek sajátosságai
 - 4.4.2.1. Pragmatikai jellemzők
 - 4.4.2.2. Szemantikai jellemzők
 - 4.4.2.3. Szintaktikai-formai jegyek
 - 4.4.2.3.1. Vers, verses forma
 - 4.4.2.3.1.1. A metrum, versláb
 - 4.4.2.3.1.2. A ritmus
 - 4.4.2.3.1.3. A rím
 - 4.4.2.3.2. Sorfajták
 - 4.4.2.3.2.1. Alexandrin
 - 4.4.2.3.2.2. Vers commun
 - 4.4.2.3.2.3. Endecasillabo
 - 4.4.2.3.2.4. Blank verse
 - 4.4.2.3.2.5. Hexameter
 - 4.4.2.3.2.6. Pentameter
 - 4.4.2.3.2.7. Knittelvers
 - 4.4.2.3.2.8. Szabad ritmus (ném. freier Rhythmus)
 - 4.4.2.3.3. Strófaformák
 - 4.4.2.3.3.1. Antik strófaformák
 - 4.4.2.3.3.2. Szonett
 - 4.4.2.3.3.3. Stanza
 - 4.4.2.3.3.4. Tercina

4.4.2.3.3.5. Népdalstrófa

4.4.3. Lírai műfajok

4.4.3.1. Epigramma

4.4.3.2. Dal

4.4.3.3. Elégia

4.4.3.4. Óda

4.4.3.5. Rapszódia

4.4.3.6. Ditirambus

5. fejezet: Linkek

6. fejezet: Felhasznált és további felhasználásra ajánlott irodalom

1. FEJEZET

Tudományelméleti bevezetés: irodalom, irodalomtudomány – fogalommeghatározások

Az irodalomtudomány különböző ágainak, területeinek és fogalomkészletének megismerése sokféle kérdésfeltevést ölel fel, az áttekintés az irodalomtudomány tudományrendszertani helyének és módszertani elképzeléseinek megismerésével indul.

1.1. Előzetes megjegyzések

Az irodalomtudomány alapjaival foglalkozó kurzus bevezetés jellegű, egyfajta „bevezetés az irodalomtudományba”. Ez a megjelölés három elemet tartalmaz: a „**bevezetés**” a szövegtípust nevezi meg, az „**irodalom**” a tárgyat, a „**tudomány**” pedig a tárgy megismerésének módjára utal. Első közelítésben e három elemről a következőket mondhatjuk:

A „**bevezetés**” olyan kurzust vagy írásművet jelöl meg, melynek célja egy ismeretkör alapvető összefüggéseinek bemutatása (németül: Grundkurs/Leitfaden (elavulóban), franciául: Introduction à la ..., spanyolul: Introducción del ..., angolul: An Introduction to ...). Egyetemi tanulmányok fő ismeretköreinek elsajátításához rendszerint bevezetések nyitják meg az utat: ezek többnyire az elért eredményeket áttekintő előadások, de tartalmazhatnak új alapvetést adó felismeréseket is. Híres „bevezetés”-ek például Wilhelm Dilthey *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1883) vagy Martin Heidegger *Einführung in die Metaphysik* (1935) című műve. Ironikusan használja a fogalmat Esterházy Péter (*Bevezetés a szépirodalomba*), s ez a cím azt sugallja, hogy a szépirodalom is egyfajta tudomány, a lehetséges normák megismerését szolgálja.

Megismerendő tárgyunk tehát az **irodalom** (elsősorban a szépirodalom): sajátos, rendszerint írásban rögzített nyelvi alkotások, amelyeknek sajátossága abban rejlik, hogy az általuk hordozott leglényegesebb információkhoz csak úgy juthatunk, ha a megalkotottságuk módját meghatározó elveket is feltárjuk.

Tudományosnak tekintjük a megismerésre törekvésnek azt a módját, amely igazolható állításokhoz: ismeretekhez vezethet. **Tudományon** pedig az igazoltnak tekintett állítások, vagyis ismeretek rendszerét értjük.

A három itt tárgyalt elem közül a bennünket érdeklő jelenségekre vonatkoztatva a legvitatottabb a harmadik. Ami az elsőt illeti: a nemzetközi egyetemi gyakorlat tanúsítja, hogy a szépirodalom tanulmányozásához szükség van a fenti értelemben vett bevezetésekre. A

második elemre vonatkozóan elmondhatjuk: a **szépirodalom** körét köznyelvi értelemben kijelöli az írói és kiadói gyakorlat, az olvasói elvárás. Ha esetenként nehéz is eldöntenünk, hogy egy bizonyos írásmű a „**szépirodalom**” részének tekinthető-e, egy adott történelmi korban és kulturális közösségben az esetek többségében egyetértés van abban, hogy mi tartozik a „**szépirodalom**” körébe (vö. 1.5. fejezet). Komoly viták folynak azonban a harmadik elemről, hogy lehet-e, s ha lehet, szükséges-e a szépirodalmat tudományosan megközelíteni. Ez a bizonytalanság tükröződik azoknak az intézményeknek az elnevezésében is, amelyekben a szépirodalommal hivatásszerűen foglalkoznak (pl. a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, de az ELTE BTK Germanisztikai Intézet Német Nyelvű Irodalmak Tanszéke), ill. abban, ahogy a különböző nyelveken a szépirodalomra vonatkozó kutatásokat vagy ezek eredményét megnevezik. Az angol nyelvű országokban például a szépirodalmi tárgyú intézményes oktatással összefüggésben többnyire a „literary studies” kifejezést használják, míg a vonatkozó magyar szövegekben előforduló „**irodalomtudomány**”-nak leginkább a „literary criticism” felel meg. Ugyanakkor például franciául, németül, oroszul használatos az „irodalom”-mal házасítva a „tudomány”-nak vagy a „tudományok”-nak megfelelő kifejezés. Az intézményi elnevezés és egy adott nyelven belüli szóhasználat őrzi a szépirodalom kutatásának jelentős hagyományait vagy aktuális fő irányait, de nem döntő abból az elvi szempontból, hogy lehet-e a szépirodalom a tudomány tárgya.

Hogy a bevezetésünkben elfoglalt álláspontot megalapozhassuk, először is tisztáznunk kell, mit értünk **tudományos megismerésen**, s mi annak a bizonytalanságnak az oka, mely e kérdésben a szépirodalomról szóló diszkurzusban uralkodik.

1.2. A megismerésről

Első megközelítésben azt mondtuk: Tudományosnak tekintjük a megismerésre törekvésnek azt a módját, amely igazolható állításokhoz vezethet. Tudományon pedig az ismeretek rendszerét értjük. Nézzük meg most közelebbről, miként értelmezzük e két állítás legfontosabb összetevőit.

Ha a tudomány célja a **megismerés**, akkor először is azt kell meggondolnunk, mit is jelent megismerni valamit. A megismerés folyamatát legáltalánosabban három összetevő közötti viszonyként írhatjuk le: (1) valaki (2) a megismerendőt (3) „valamiként” felismeri. Ez alapvetően különbözik a megismerendő puszta ismerős voltától, amelyet csupán két összetevőjű viszonyként fogunk fel: (1) valaki ismeri (2) a megismerendőt, azaz ismerős neki,

van benyomása, valamiféle tapasztalata róla. Ha a viszonyok leírására a logikában szokásos rövidítéseket használjuk, akkor még jobban kitűnik a két folyamat közötti különbség.

Legyen

(1) valakinek, vagyis a megismerésre törekvő szubjektumnak a jele **S**;

(2) a megismerendőnek, vagyis a kérdéses jelenségnek a jele **a**;

(3) az amiként felismertnek pedig **P**.

Most mondhatjuk, hogy

S számára ismerős **a**,

de megismeréséről csak akkor beszélhetünk, ha

S **a**-t **P**-ként ismeri fel.

Ugyanakkor e leírásból az is világosan látszik, hogy **a** ismerős volta szükséges feltétele a megismerésének. Tehát minden megismerés nemcsak egy megismerőt (**S**) feltételez, hanem egy a megismerő számára ismerős jelenséget (**a**) is. A megismerést magát (**a**-t **P**-re vonatkoztathatónak tartjuk) két módon érhetjük el:

(1) a (valamely módon megtapasztalt) jelenséget be tudjuk sorolni egy **osztályba** (**a** **P** része) vagy

(2) egy **szabály** érvényesülésének egyik megnyilvánulásaként tudjuk felfogni (**a** mert **P**).

Megismerésre törekvünk tehát csak akkor lesz sikeres, ha nem csak a megismerendő jelenségről van valamiféle tapasztalatunk, hanem ismerünk vagy képesek vagyunk megalkotni olyan osztályokat, ill. szabályokat, melyek **a** szempontjából lényegesek. (Mivel a megismerésnek két alapvetően különböző módjáról van szó, a továbbiakban ezt a megnevezésben is ki fogjuk fejezni: Ha **P** osztályokat jelenít meg, a **P^O**, ha szabályokat, a **P^{SZ}** jelölést használjuk.)

Mindazonáltal önmagában az, hogy valaki egy jelenséget egy osztályba sorol vagy egy szabály megnyilvánulásaként fog fel, csupán e művelet végrehajtójának meggyőződését dokumentálja: az osztályba sorolás vagy a szabály alá rendelés **tudományos ismeretté** csak akkor válik, ha e művelet eredménye megokolhatóan – legszigorúbb felfogásban: szükségszerűen – igaznak tartható. Ebben az értelemben mondtuk korábban, hogy a tudomány **igazolható állítások** rendszeréből épül fel.

Eközben azt is észre kell vennünk, hogy a megismerés három elemét *létezésük módját* figyelembe véve különböző osztályokba sorolhatjuk. Míg a megismerésre törekvő szubjektumot (**S**) és a számára ismert jelenséget (**a**) adott esetben a természet megtapasztalható részeként foghatjuk fel, addig azok az **osztályok** (**P^O**) vagy azok a **szabályok** (**P^{SZ}**), amelyek révén a megismerés lehetővé válik, minden esetben emberi

alkotások (vagy legalábbis olyan létezők, amelyek a természetben ingereket kiváltóként, ebben az értelemben tapasztalatilag nem lelhetők fel). Ezek az osztályok, ill. szabályok a **nyelv** segítségével rögződnek. Egy közösség számára – tehát interszubjektív módon – csak a nyelv révén válnak megjeleníthetővé. Az ismeretek így csak a nyelv révén válhatnak közös ismeretté.

Belátható tehát, hogy a tudományos megismerés szükségszerűen **nyelvi jellegű**: lehet ugyan a megismerésre törekvőnek is nyelvi jele ($S = „S”$), lehet a megismerésre törekvőt stimuláló jelenségnek is nyelvi jele ($a = „a”$), az osztály (P^O) és a szabály (P^{SZ}) azonban csak a nyelv által ($„P^O”$ vagy $„P^{SZ}”$) tehető közzé. Másképp fogalmazva: a megismerő és a jelenség(együttes) megtapasztalható és megjelölhető egyediségében is (a megismerő mint individuum – lat. „oszthatatlan (egész)”, az ógörög atomos („atom”) tükörfordítása –, a jelenség mint elem: egyedi tárgy, egyszeri állapot, az osztály és a szabály azonban csak mint valami általános gondolható el. Mivel bármely jelenség megjelenítésére alkothatunk nyelvi jelet, a jel által rögzült tárgy felismerése közölhetővé válik: „ a P^O része” vagy „ a mert P^{SZ} ”.

A megismerés logikai szerkezetének és az összetevők lételméleti jellemzőinek feltárásával megteremtettük az alapot arra, hogy megvitassuk: milyen értelemben lehet a szépirodalom a tudományos megismerés tárgya, ill., hogy pontosabban lássuk, milyen nehézségekkel kell a megismerésre törekvésnek megküzdenie, ha a megismerés tárgya a szépirodalom.

1.3. A megismerés területeiről és módozatairól

Világossá váltak a **megismerés** feltételei:

Legyen valaki (S),

(1) aki a tudományos megismerésre törekszik és

(2) tisztában van azzal, hogyan juthat ismerethez, igazolható állításhoz.

Nevezzük ezt az individuumot a továbbiakban kutatónak. (Ezt a „valakit” felfoghatnánk mint osztályt is, amelybe mindazok beletartoznak, akikre (1) és (2) jellemző, de célszerűbbnek tartjuk továbbra is individuumként kezelni.)

Beláttuk továbbá, hogy

(3) a megismerést megelőzi az inger, az ingert kiváltó jelenség tudomásul vétele: A kutató számára hozzáférhetőnek kell lennie tehát annak a jelenségnek, amelyre a kutató megismerési törekvése irányul.

(A megismerés folyamatának ebben a szakaszában azért nem beszélhattünk még a kutatás tárgyáról, mert ez a szóhasználat azt sugallta volna, hogy lehetne valami számunkra

meghatározottan adott, a kutatástól függetlenül is. Ugyanez vonatkozik a tapasztalatra is, ezért használjuk a „benyomás”, „valamiféle tapasztalat” vagy az „ingert kiváltó jelenség” kifejezéseket.)

A **megismerés logikai szerkezetéből** az tűnt ki, hogy a jelenség tárgyá minősítéshez legalább a kutató meggyőződése szükségeltetik, amelynek státusza az igazolási folyamat kezdetén **feltételezés** – vagy ógörög eredetű szavunkkal: **hipotézis**, végén pedig – vagyis ha az igazolási folyamat eredménnyel zárul – **hamis feltételezés** vagy **igaz feltételezés**: tévedés vagy ismeret. A kutatás tárgyát, amelyre vonatkozóan állításokat tehetünk („**a P^O** része” vagy „**a mert P^{SZ}**”) tehát végső soron maga a **kutatás** határozza meg. Ebből következően, amikor a tudományt a kutatott tárgyak szerint bontjuk ágakra, szigorú értelemben az igazoltnak tekintett állítások rendszerét bontjuk alrendszerekre. Például ahhoz, hogy a tudományt, mint szokásosan történik, a természetről, a társadalomról és a gondolkodásról szóló tudományokra bontsuk, minden vizsgált vagy vizsgálható jelenségről el kellene tudnunk dönteni, hogy a róla szóló ismeret a természetről, a társadalomról vagy a gondolkodásról szóló ismereteink részének tekintendő-e. Ebből a lehetséges dilemmából az is kitűnik, hogy a **tárgy** nem csak körülhatároltságának mértékében különbözik a **jelenségtől**, hanem abban is, hogy a tárgyat a kutató felismerései – vagy átmenetileg: hipotézisei – alkotják meg, teszik – ebben az értelemben – körülhatárolttá. Különbség mutatkozik jelenség és tárgy között továbbá abban is, hogy egy adott jelenségcsoport a megismerésre törekvés szorosabb szempontjából: a kutató megismerési érdekből következően különböző tárgyak megalkotásának lehet alapja. Így például az ember mint jelenség-együttes a megismerési érdektől függően egyaránt lehet fizikai lényként a természettudományok, cselekvő lényként a társadalomtudományok, gondolkodó lényként a gondolkodás alakzatait kutató tudományok, például a logika tárgya. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy ha minden kutatás a jelenség-együttes osztályba sorolásával kezdődik, akkor a további állítások arról az osztályról szólnak, amelybe a jelenség-együttest sorolták. A **tudomány tárgya** tehát nem az egyes jelenség, hanem a jelenségek bizonyos, a megismerési érdek által meghatározott, nyelvtileg rögzített nézetének osztálya.

Nos, eljutottunk ahhoz a ponthoz, ahol feltehetjük a bennünket közelebbről érdeklő kérdést: Megalkotható-e ebben a rendszerben az „irodalom” mint tárgy? Mielőtt közvetlenül e kérdés megvitatásába kezdenénk, vissza kell még térnünk a tudományágak szokásos hármas osztatára, közelebbről arra, hogy mi az alapja e felosztásnak. A természet, a társadalom és a gondolkodás mint **tudományterület** az alá-fölérendeltségi viszony – ógörög szóból származtatva: a hierarchia – szempontjából nézve ugyanis nem azonos rangú. A fő elágazás a

természet és a társadalom megkülönböztetése révén jön létre, míg a harmadik tárgy: a gondolkodás, pontosabban az ismeretszerzés lehetséges alakzatai, már a társadalmat alkotó ember sajátos képességével kapcsolatosak. Ugyanakkor a természetet a társadalomtól is épp azáltal tudjuk megkülönböztetni, hogy tovább nem bontandó részeit elemként vagy individuumként fogjuk fel, vagyis azáltal, hogy mely egysége nem rendelkezik a gondolkodásra való képesség jegyével, és mely egysége rendelkezik vele.

A gondolkodásra való képesség meglétének messze ható következményei vannak. Ennek a képességnek birtokában nem csak az ismeretszerzésre mint cselekvésre nyílik lehetősége az individuumnak, de mindenfajta cselekvésre. Az individuum megismerési érdekének megfogalmazásával nem csak ismeretszerzésének célját tudja meghatározni, de mindenfajta cselekvésének célját. Ezt a célt megválasztó képességet nevezzük az individuum szabad akaratának. Az a körülmény, hogy a gondolkodás képességéből adódó szabad akarat, a szabad akaratból levezethető cselekvés egyaránt individuumokhoz, s nem osztályokhoz kötött, hatással van azoknak a szabályosságoknak (P^{SZ}) jellegére is, amelynek megalkotására a tudományos megismerés folyamatában lehetőség van. Míg a jelenségek azon osztálya, melyekhez a gondolkodásra való képesség nem rendelhető, csak olyan szabályosságokat mutathatnak, amelyek közös, osztályt alkotó tulajdonságaikból következnek, addig azoknál az osztályoknál megfigyelt szabályosságok, amelyek részei a gondolkodás képességével rendelkeznek, származtathatók egyedeik szabad akaratából is. Az előbbi meghatározott jelenségek: elemek osztályára vonatkozó szabályokat szokásosan törvénynek (P^t), míg az utóbbi meghatározott jelenségek: egyedek osztályára vonatkozó szabályokat normáknak (P^n) nevezzük. A **norma** az, ami érvényesül valami létrehozásával vagy megtartásával, szándék (intenció), amely létrehozta a tárgyat, értéket. Törvényt csak kutató ismerhet fel, a normákat közös (vagy egy közösségben uralkodó) akarat is létrehozhat. A **törvény** egyetemes érvényű, megváltoztathatlan és addig működik, amíg az alája rendelhető osztályok nem válnak üressé. A norma korlátozott érvényű, szélső esetben egyetlen egyedre korlátozódik, mint például az Európa elrablása kapcsán keletkezett latin norma: Quod licet Iovi, non licet bovi ! Azaz: Amit szabad Jupiternek, nem szabad az ökörnek! A norma a közösségben uralkodó akarattal megváltoztatható, a közösség egyedei megszeghetik.

Ez a megkülönböztetés akkor is fenntartható, ha kutatók között vita van a törvények, ill. a szabad akarat hatóköréről, gondoljunk a kvantummechanika törvényfelfogására vagy a pszichológia egyes iskoláinak nézeteire a szabad akaratról, a marxista vagy az egzisztencialista filozófia felfogására a társadalmi törvényekről.

Egy máselvű megkülönböztetés ugyancsak a gondolkodás képességével függ össze. A kutatás tárgyaiból két osztályt képezhetünk annak a jegynek a figyelembevételével is, hogy emberi akarat és munka hozta-e létre őket vagy sem. Ennek alapján a természet körébe soroljuk azokat a tárgyakat, amelyek munkavégzés nélkül jöttek létre, a többiek pedig a kultúra körébe. A munkavégzés mindig szándékolt és célirányos: intencióból (lat. intentio, azaz 'szándék', 'törekvés') fakad, a munka eredménye, a megalkotott dolog pedig akkor jó, ha a célnak megfelelő szerepet be tudja tölteni. Az alkotások lehetnek fizikai tárgyak – latin szóval: artefactumok (lat. arte 'ügyesen' és factum 'az elkészített') –, s ennyiben megalkotásuknak igazodni kell a természet törvényeihez is, vagy pusztán gondolati alkotások – ugyancsak latin szóval: **konstruktumok** (lat. constructum 'egymásra rakott', 'megépített', 'létrehozott', vö.: struere 'struktúra') – s ennyiben függenek a gondolkodás lehetőségeitől is.

A konstruktumok közé sorolhatjuk a köznyelvet is, amely egy közösség alkotása, abból a célból, hogy tapasztalatait és gondolait rögzítse, mégpedig oly módon, hogy erről a közösség más egyedeit is tudósíthassa. (Maga a rögzítés és tudósítás aktusa már artefactum, hiszen a beszédnek és az írásnak fizikai hordozói vannak.)

Szembetűnő, hogy a tapasztalatot rögzítő nyelvhasználat és a jelenség megismerése egyaránt háromelemű viszonyként írható le. A megismerés sémáját így adtuk meg:

S a-t P-ként ismeri fel.

A tapasztalatot rögzítő **nyelvhasználatot** pedig így írhatjuk le:

S a-t P-ként nevezi meg.

Mi a különbség a **megnevezés** és a megismerés között, ha **P-t P^O**-ként értelmezzük? Hiszen jól látható, mindkét esetben egy jelenség-együttesnek egy gondolati konstruktumba: egy osztályba sorolásáról van szó. Ezek az osztályok számunkra, mint már tisztáztuk, csak mint gondolati alkotások léteznek és így csak nyelvi jelek révén informálódhatunk róluk. A különbség az osztályok ismeretelméleti státuszában van: a megnevezés révén történő besorolás a nyelvhasználók többé-kevésbé világos megegyezése – latin eredetű szóval: **konvenciója** – alapján történik, s így elvileg sem a besorolás, sem a lehetséges osztályok száma és egymáshoz való viszonya nem szigorúan szabályozott. A megismerést célzó besorolás esetében a konvenció csak ajánlás lehet: vélemény, sejtés, meggyőződés; a besorolás maga csak pontosan megadott megkülönböztető jegyek – ógörög eredetű szóval: kritériumok – alapján történhet meg, mégpedig az osztályok rögzített, hierarchikus rendszerének ismeretében. Csak ha mindezen feltételek megvannak, kerülhet sor

következtetések levezetésére és állítások ellentmondás-mentességének bizonyítására, csak ezeknek a feltételeknek a megléte esetén juthatunk igazolt állítások: ismeretek rendszeréhez.

1.4. A szépirodalom mint a megismerés tárgya: köznyelvi vagy tudományos alkotás?

Az eddig elmondottak figyelembe vételével azt mondhatjuk, hogy az irodalomtudomány egyik különlegessége épp abban rejlik, hogy a szépirodalom és a tudomány egyaránt nyelvhez kötött alkotás. Ha lehetnek a szépirodalomról rendszerezett ismereteink, akkor e rendszerezett ismereteinket csak tudományos irodalom tartalmazhatja. Szóhasználatunk azt sugallja, hogy a szépirodalmat nem tartjuk a tudományos irodalom részének, de azt is kétségesse teszi, hogy a köznyelvi megnyilatkozás részének tarthatnánk. Emlékezhetünk: első közelítésben, vagyis kiindulól hipotézisként azt állítottuk, hogy a szépirodalmi művek osztályába sorolandó nyelvi alkotások sajátossága abban rejlik, hogy az általuk hordozott leglényegesebb információkhoz csak a megalkotottságuk módját meghatározó elvek feltárásával juthatunk.

Egyre világosabbá válik, hogy milyen kérdések elmaradt feltevése vagy eltérő megválaszolása okozza azt a bizonytalanságot, amely a szépirodalom tudományos vizsgálatának lehetséges voltáról szóló diszkurzusban uralkodik. De eközben egyre közelebb kerülünk annak tisztázásához is, hogy milyen nehézségekkel kell a megismerésre törekvésnek megküzdenie, ha a megismerés tárgya a szépirodalom. Egyrészt meg kell tudnunk indokolni, hogy a szépirodalmat alkotó szövegek nem tartoznak sem a köznyelv, sem pedig a tudományos nyelv szövegei közé. Másrészt ki kell tudnunk fejteni azt a szépirodalomra vonatkozó hipotézisünket, mi szerint e körbe tartozónak tekintett szövegek megkülönböztető jegye, hogy az általuk hordozott leglényegesebb információkhoz csak úgy juthatunk, ha a megalkotottságuk módját meghatározó elveket is feltárjuk. Azt ugyanis, hogy lehetséges a köznyelvi és a tudományos szövegek osztályán túl egy harmadikat is megalkotnunk, épp azáltal igazolhatjuk, hogy megmutatjuk: sem a köznyelvnek, sem a tudományosnak tekintett szövegek által hordozott lényegi információkhoz való hozzájutás nem igényli azt a fajta feltáró tevékenységet, amely a szépirodalom osztályát megkülönböztető jegyként létrehozza.

1.4.1. A köznyelvi közlemények sajátosságai az információ átadása szempontjából

A **köznyelv** alapvetően egyedi jelenségek egyes nézeteinek – aspektusainak – megnevezésére szolgál. Ki lehet fejezni vele a szubjektum (beszélő/író) érzelmi állapotát is, ill. segítségével fel lehet hívni a hallgatót vagy olvasót (befogadót) arra, hogy valamit megcselekedjék, vagy valaminek megcselekedésétől tartózkodjék. Ezért a befogadónak az a kérdése, hogy a

megjelenítés – prezentáció (lat. *praeesse* 'elől van' igéből) mire irányul, mi helyett áll, vagyis mit reprezentálhat, elsősorban abból a helyzetből érthető meg, amelyben a közlemény elhangzik, vagy amire a közlemény vonatkoztatható. Vagyis ahhoz, hogy egy **köznyelvi megnyilatkozás** által hordozott leglényegesebb információt mint befogadók átvegyük, a használt nyelv létrehozását meghatározó konvenciókon túl elsősorban azt a szituációt kell ismernünk vagy megalkotni tudnunk, amelyre a közlemény – S megnyilatkozása – vonatkozik.

Fennáll ez még akkor is, ha a köznyelvben (látszólag) általános, osztályokra vonatkozó megállapítások születnek. Ha például egy adott összefüggésben elhangzik: „Amit szabad Jupiternek, nem szabad az ökörnek!”, aligha van szükségünk a kijelentés által hordozott legfontosabb információ megértéséhez arra, hogy tudjuk, ógörög mondák szerint Főnix lányát, Európét Zeusz (latinosan: Jupiter) bikává változva vitte Kréta szigetére, hogy ott elcsábítsa. Elég annyit tudnunk, amit a köznyelv elsajátítása révén tudhatunk, vagyis hogy Jupiter (lévén isteni lény) és az ökör (lévén kasztrált, korlátozott értékű állat) között rangkülönbség van, hiszen ennek a köznyelvinek tekintett kijelentés által hordozott leglényegesebb információ nem más, mint hogy (adott esetben) a jogok rangokhoz kötődnek. Sőt arra a további kérdésre, hogy miért hangoztatja valaki ezt, akkor tudunk válaszolni, ha ismerjük azt a szituációt, amelyben elhangzik és amelyre vonatkozik. Bonyolultabb a helyzet, ha az ilyen mondásokat – szentenciákat (lat. 'vélemény'), közmondásokat – tudományos hipotézisként kívánjuk kezelni, vagyis nem akarjuk egy konkrét szituációra vonatkoztatni. Ekkor ugyanis azt a kérdést kell feltennünk, hogy juthatunk-e általuk tudományos ismerethez? Itt csak azt jegyezhetjük meg, hogy együttesen aligha hordoznak ilyen ismeretet. Sem az a tény, hogy nem igazolható következtetések vonhatók le belőlük, sem pedig az a lehetőség, hogy egyes szentenciák vagy közmondások ellentmondjanak egymásnak, nem vezet szükségszerűen ahhoz, hogy adott megnyilatkozást tévesnek ítéljük meg: ezt mindig csak adott szituációra vonatkoztatva tudjuk megtenni, s ezzel visszatértünk köznyelvi szemléletükhöz.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy a köznyelvinek minősített nyelvhasználat esetén ahhoz, hogy adott közlemény által hordozott leglényegesebb információkhoz befogadója hozzájusson, nem a megalkotottsága módját meghatározó elvek feltárására, hanem annak a szituációnak a hozzáférhetőségére van szükség, amelyre a közlemény vonatkozik. Ha egy köznyelvi megnyilatkozás esetében feltárhatók lennének olyan szabályok is, amelyek kívül esnek a nyelvhasználatot általánosan meghatározó konvenciókon, az információ közlés szempontjából másodlagosnak tekintendők.

1.4.2. A tudományos nyelvű közlemények sajátosságai az információ átadása szempontjából

Most vizsgáljuk meg a tudományos nyelvhasználatot abból a szempontból, hogy szükség van-e a segítségével létrehozott szövegek által hordozott leglényegesebb információkhoz való hozzájutáshoz arra, hogy a befogadó feltárja a megalkotottsága módját meghatározó elveket.

A **tudományos nyelv** mint konstruktum alapvetően osztályok és a köztük lévő viszonyok megnevezésére szolgál. Ezért nem lehet feladata, hogy használójának (a beszélő/író egyednek) belső állapotát fejezze ki, ill., hogy a befogadót felhívja arra, hogy valamit megcselekedjék, vagy pedig valaminek megcselekedésétől tartózkodjék. Mivel osztályokról szól, használata és befogadása független attól az (egyedi) szituációtól, amelyben és amelyre alkalmazzák. Ezért a befogadónak arra a kérdésére adandó válasz, hogy adott tudományos megjelenítés (prezentáció) mire irányul, mit reprezentálhat, elsősorban azokból az állításokból vezethető le, amelyek e prezentációt: az **értekezést** alkotják. Amíg egy köznyelvi megnyilatkozás állhat egyetlen mondatból, addig az értekezés szükségszerűen több mondatból áll. Szükségszerűen azért, mert a tudományt „ismeretek rendszere”-ként fogalmaztuk meg, s rendszerről pedig csak akkor beszélhetünk, ha részeit több osztály képezi. Ezek megnevezéséhez pedig nem elegendő egyetlen mondat. De még egy vonatkozásban mutakozhat szükségszerűnek, hogy az értekezés több mondatból álljon, mégpedig akkor, ha az értekezés – mint ahogy többnyire történik – a köznyelvre épül. Mivel a köznyelv működését garantáló konvenciók nem elegendőek ahhoz, hogy ismereteket alapozzanak meg, tudományos szövegbe emelésük csak további, szigorúbb konvenciók megfogalmazásával érhető el.

A köznyelv működését garantáló konvenciók azért nem elegendőek tudományos szöveg megalkotására, mert:

(1) A nyelvhasználatról szóló konvenciót létrehozók köre nyitott.

Bár minden egyes konvencióra eredendően egy egyén tesz javaslatot (a jelenségegyüttes neve adott szituációban legyen P^0), azt azonban, hogy épp milyen megegyezés van érvényben, többnyire a többség nyelvhasználata határozza meg. A többségi nyelvhasználat idővel változhat is, mégpedig indoklási kényszer nélkül.

(2) A konvenciók tartalma korlátozottan világos.

Mint már korábban megállapítottuk: sem azt, hogy éppen most mit tart érvényesnek, nem rögzíti a beszélő/író minden megnyilatkozás előtt, sem arról nem gondoskodik, hogy az egyes nyelvi konvenciók egymáshoz való viszonyát tisztázza, esetleges ellentmondásosságukat kizárja. Ha ezekből a műveletekből bármi a megnyilatkozásban vagy a befogadóval folytatott kommunikációban – legtöbbször a könnyebb megértés érdekében – mégis megvalósul, akkor ez csak alkalmi érvényű megállapodás lehet, hiszen senkinek sincs felhatalmazása arra, hogy a köznyelvre vonatkozó konvenciókat megváltoztassa vagy egyszer s mindenkorra rögzítse.

Más a helyzet a (tudományos nyelvet használó) értekezések esetében. A tudományos nyelv, ha a köznyelvre épül is, lényegét tekintve szigorúan individuális alkotás. A kutató szabja meg azokat a szabályokat, amelyek egyes kifejezések használatával függnek össze. Ezeket a használati szabályokat ugyan bárki átveheti, vagyis ez esetben nem a szabályt létrehozók köre hanem alkalmazóinak köre nyitott. Természetesen bármely kutató módosíthat is egyes szabályokat, de csak kifejtett indokok alapján. Ha ki tudja mutatni, hogy az általa átvenni kívánt szabályok rendszere nem tökéletes: ellentmondásos vagy hiányos. Ez esetben a módosított rész válik a módosítást bevezető kutató alkotásává: így tisztulhat meg a tudomány azoktól a téves állításoktól, melyeket korábban igaznak tartottak, ill. így gazdagodhat új ismeretek beépítése révén rendszere. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a tudományosnak minősíthető nyelvhasználat esetén ahhoz, hogy az adott értekezés által hordozott leglényegesebb információkhoz befogadója hozzájusson, nincs szükség a megalkotottsága módját meghatározó elvek feltárására, mégpedig azért, mert ezeket az elveket, a nyelvhasználatot megindokoló szabályokat, magának az értekezésnek kell kifejtetten tartalmaznia.

1.4.3. Hogyan lehet a köznyelvet értekezések megírására alkalmassá tenni?

A tudományos nyelvhasználatot lehetővé tevő szabályoknak főbb céljai a következők: először is meg kell szüntetni a köznyelv kifejezéseinek **többértelműségét**, másodsor, meg kell szüntetni a köznyelv **homályosságát**, harmadszor pedig biztosítani kell a nyelvhasználat következetességét: **koherenciáját** (lat. cohaerere 'összefügg' igéből).

1.4.3.1. Feladat: Megszüntetni a köznyelv kifejezéseinek többértelműségét

A köznyelvi kifejezések többértelműségén azt értjük, hogy ugyanaz a kifejezés különböző osztályok neveit jelölheti. Például a köznyelvi „elbeszélés” szót különböző értelemben használhatom:

- (a) „Elbeszélése hosszadalmas és idegesítő volt.”

- (b) „Barátom elbeszélése szerint minden rendben zajlott le.”
- (c) „Épp most olvastam egy elbeszélést Csehovtól.”

Az „elbeszélés” kifejezés fenti kontextusai révén meg tudjuk alkotni azokat a szituációkat, amelyben az egyes kijelentések elhangozhatnának, s így meg tudjuk különböztetni az „elbeszélés” három lehetséges értelmét is:

- (a) kontextusban az elbeszélés folyamatáról van szó,
- (b) kontextusban az elbeszélés folyamatának eredményéről van szó,
- (c) kontextusban irodalmi műfajról van szó, a szerző, a kiadó vagy a beszélő értelmében, amely feltehetőleg rokon jegyeket mutat (b)-vel, de nem beszéd eredménye, hanem írásé.

Előfordulhat az „elbeszélés” szó azonban olyan kontextusokban is, amely nem ad egyértelmű eligazítást abból a szempontból, hogy a lehetséges szituációk melyik osztályára kell vonatkoztatni. Ezért a többértelműséget a tudományos nyelvhasználatban ki kell zárni. Ez természetesen nem csak a magyar köznyelvet használók feladata. Például a magyar „elbeszélés” szónak a francia nyelvben bizonyos kontextusokban a „récit” felel meg. A „récit” használható az (a) és a (b) kontextusban, a (c)-ben nem (vagy csak megszorításokkal, pl. „récit humoristique”), sőt előfordulhat akkor is, ha arról a (d) történetről van szó, amelyet az elbeszélés tartalmaz. A problémakör egyik francia kutatója, **Gérard Genette** ezért joggal állapíthatta meg, hogy az „elbeszélésre” vonatkozó tudományos irodalomban zavart okoz a „récit” többértelműsége (vö. Genette 1994). Hiszen már ebben a kontextusban sem lehet világos a befogadó számára, hogy a Genette által hivatkozott tudományos irodalomban az elbeszélés folyamatát vagy eredményét vagy az elbeszélt történetet kutatják-e, mégpedig általánosan, vagy csak irodalminak minősített változatában? (vö. Bernáth 1998) A zavart csak fokozza, hogy az elbeszélésről szóló tudományos irodalomnak feltehetőleg az „elbeszélés” („récit”) valamennyi értelmezési lehetőségére szüksége van. Aligha lehet ugyanis az egyik összetevőt úgy vizsgálni, hogy ne foglalkozzunk a másik kettővel, induljunk ki a szövegalkotás folyamatából, a szövegalkotás eredményéből vagy abból a történetből, amelyet a szöveg prezentál. A köznyelvi „récit” („elbeszélés”) többértelműségét Genette értekezésében úgy szünteti meg, hogy gondolatainak kifejtése előtt kiköti: a szóban forgó kifejezést a köznyelvtől eltérően, individuális nyelvében csak akkor használja, ha a szövegalkotási folyamat eredményéről (b) akar beszélni. Egyéb esetekben pedig a „récit” megfelelő változataiból válogat. Így, ha a szövegalkotás folyamatáról (a) van szó, akkor azt következetesen a „narration” („narráció”, „történetmondás”) szóval jelöli, ha a szöveg tartalmáról (d), akkor pedig következetesen a „histoire” („história”, „történet”) kifejezést fogja használni. A „narration” és a „histoire” a francia köznyelvben a „récit” rokon értelmű

kifejezései, szinonimái, tehát bizonyos köznyelvi kontextusokban – ténylegesen az (a), ill. a (d) típusú kontextusokban – helyettesíthetnék egymást. A tudományos nyelvben azonban ki kell zárni azt a lehetőséget, hogy a kutatott terület meghatározó osztályainak a nevét: az értekezés **terminusait** (lat. terminus ‚szakkifejezés’), egymással felcserélhessük. De azzal a lehetőséggel sem célszerű élni, hogy egy adott osztályt több azonos értelmű kifejezéssel nevezzünk meg. Ez csak akkor elkerülhetetlen, ha egy értekezést egy más köznyelvre épülő tudományos nyelvbe ültetünk át. Genette értekezésének magyarra fordításánál például kiköthetjük, hogy a „récit” és az „elbeszélés”, a „narration” és a „történetmondás”, a „histoire” és a „történet” azonos osztályokat neveznek meg.

A fordításnak egyik sajátos esetéről van szó, amikor azonos nyelven belül a művelt köznyelv más nyelvekből átvett szavait feleltetjük meg egy szélesebb körben használt köznyelv szavaival, s így jutunk azonos értelmű kifejezésekhez. Ezt az eljárást alkalmazzuk mi is: kiindulva a magyar köznyelvből, folyamatosan rögzítjük egyes általunk használt kifejezések értelmét, kezdve a „bevezetés”, az „irodalom” és a „tudomány” szavak használatának korlátozásával. Ahol pedig szükségesnek láttuk, megadtuk a korlátozott értelmű szavak, a bevezetett terminusok más nyelvből átvett megfelelőjét is. Így megkötésünk szerint a feltételezés és a hipotézis ugyanannak az osztálynak lett a neve, s hasonlóan azonos értelemben használjuk az alá-fölérendeltségi viszony és a hierarchia, az ember alkotta fizikai tárgy és az artefactum, a gondolati alkotás és a konstruktum kifejezéseket.

Ezeket a fordításokat a szélesebb körben használt köznyelv szavairól a művelt köznyelv szavaira azért láttuk szükségesnek, mert az így bevezetett kifejezések (a „hipotézis”, a „hierarchia”, az „artefactum”, a „konstruktum” stb.) gyakran fordulnak elő a **tudományos diszkurzusban**, különböző köznyelvekre épülő értekezésekben. De miért használnak az értekezések olyan gyakran nyilvánvalóan más nyelvből származó, sokak számára idegen, érthetetlen kifejezéseket? Semmiképpen sem azért, mert az „idegen” szó minden esetben egyértelmű volna! A figyelmes befogadó észrevehette, hogy például a „**situáció**” (lat. situs ‚helyzet’) és „**kontextus**” (lat. contextus ‚szöveg-, beszédösszefüggés’) szót ebben a bevezetésben különböző értelemben használjuk: az előbbi arra a (beszéd)helyzetre utal, amely révén a közlemény által hordozott információ megérthető, ill. amelyre a befogadó által vonatkoztatandó, az utóbbi pedig egy kifejezés szöveggörnyezetére. Ezeket a kifejezéseket azonban más kutatók gyakran eltérő értelemben használják. Vannak, akik arra, amit mi a „situáció” szóval fejezünk ki, a „kontextus” szót használják, míg arra, amit mi a „kontextus” szóval fejezünk ki, a „ko-textus”/„kotextus” terminust alkalmazzák. Vagyis mindegy, hogy

egy kifejezést más nyelvből átvettnek vagy sajátnyelvinek érzünk, az egyedi tudományos nyelvhasználatban mindenképpen egyértelműsíteniünk kell.

Az „idegen” szónak megvan mégis az az előnye, hogy egyértelmű használatát könnyebb biztosítani. Ebből a szempontból minél idegenebb egy szó, annál jobb: minél kevésbé értjük köznyelvi, annál inkább rá kell kérdeznünk értelmére, s így az az értelem, amellyel a szót egy kutató adott értekezésében bevezeti, ha nehezebben is, de jobban rögzül, és bevezetett értelmét – legalább is a befogadó szempontjából – megőrzi minden későbbi kontextusban. Ugyanennél az oknál fogva nagyobb eséllyel őrzi értelmét különböző értekezések kontextusában is, mint egy széles körben használt köznyelvi kifejezés. Például a „hierarchia” szavunkról már csak kevesen tudják, hogy az ógörög köznyelvben – mint azt első használatánál megadtuk – (fő)papi hivatalt jelölt, s a görögök ezt a megjelölést a hierós, ’szent’, ’isten áldott’ és az árchein ’első állapotában van’, ’vezető helyzetben van’ szavaikból képezték. Így ilyen értelmű használati lehetősége a mai magyarban aligha merül fel. Ezért – s ez az idegen nyelvekből átvett szavak használatának további előnye – nincs a használatot zavaró, a megértést befolyásoló sugallata. A „hierachia” kifejezést hallva aligha társítjuk a rend osztályával a szent, megváltoztathatatlan, isteni hatalomból levezetendő rendet, sem azt, hogy valamiféle vezértől függő rendről volna szó. (Ez utóbbi gondolattársítás a szélesebben használt magyar köznyelvre épülő kifejezésben – alá-fölérendeltségi viszony – lehetőségként ott rejtőzködik.)

Egyes „idegen” szavak azonban sok esetben egyáltalán nem hatnak idegennek: régóta beépültek a művelt, sőt a szélesebb körben használt köznyelvbe is, s legkülönbözőbb kontextusban, gyakran különböző értelemben használjuk őket. Ilyen átvett szónak tekinthető a középiskolai nyelvoktatásban megismerhető „szinonima”, a sajtónyelvben nagy gyakorisággal előforduló „szituáció” és a „kontextus” is, amelyeknek többértelműségéről épp az imént beszéltünk. Ez annak a jele, hogy mai, ismeretszerzésre törekvő gondolkodásunk alapjait az antik kor – főleg görög és latin nyelven író – kutatói rakták le. Az eddigiek során azt is tapasztalhattuk, hogy az átvett szavaink eredetét illetően a latin nyelv „dominál”. A köznyelvi dominál ’uralkodik’ szavunk is latin eredetű: a lat. domus ’ház’ szóból képzett dominus ’(házi)úr’-ra vezethető vissza. Elterjedését, mint sok más latin kifejezésnek is, a katolikusok (1963-ig) latinul tartott egyházi szertartásai is segítették. A szentmise folyamán például a pap többször is így köszönti a megjelent hívőket: Dominus vobiscum!, ’Az Úr legyen veletek!’

A latin nyelv dominanciájának azonban nem az az oka, hogy a római birodalomban született volna meg a legtöbb alapvető ismeret. Inkább arról van szó, hogy az ógörög tudományosság is latin közvetítéssel terjedt el szélesebb körben. Tudnunk kell azonban azt is,

hogy számos esetben a görög szövegekben előforduló terminusokat a rómaiak sem fordították le, hanem „idegen” szóként átvették őket. Szempontunkból tanulságos a görög poiesis szó vándorlását megfigyelni. Köznyelvi használatának az „elkészít”, „megformál”, „megalkot” felel meg a magyarban. Arisztotelész, a szépirodalomról szóló első értekezés szerzője, a Kr.e. 384-322 között élő görög filozófus nevezte „alkotásoknak” mindazokat a történetábrázoló műveket, amelyeknek addig nem volt közös neve, s poétikának (poietike) azt a tanítást, amely ezekről szólt. Ha a rómaiak nyelvükre fordították volna ezt a kifejezést, kézenfekvő lett volna „konstruktumokról” (vagy esetleg „produktumokról”) beszélniük, de ehelyett az ógörög szót vették át és illesztették saját nyelvükbe. A latinos forma került aztán a magyar nyelvbe is poézisként és poétikaként, miközben használati körük – különösen a poézis tekintetében – jelentősen megváltozott.

A latin domináns pozíciójának kiépüléséhez az is hozzájárult, hogy a római birodalom bukása után is, egészen a késő középkorig, a latin maradt a tudományosság nyelve. A 16. és a 17. században is szokás volt még: Ha a kutató anyanyelvén írta meg értekezését, (latin eredetű szóval: disszertációját), akkor többnyire magának vagy másnak célszerű volt latinra fordítania. Erre akkoriban már nem azért volt szükség, hogy minél szélesebb körben ismertté válhassanak a kutató eredményei. Inkább azért használták a latin nyelvet is, hogy az új teljesítmény kapcsolható legyen a nagy elődök munkájához. Ha a tudomány nyelvét individuális alkotásnak tekintjük, akkor ebből az is következik, hogy a tökéletes tudományos nyelv egynyelvű: hiszen elegendő, ha minden megnevezett osztálynak egy neve van. Ráadásul ez a megértést is segíti. A modern tudományosság számos területen ezt az elvet úgy valósítja meg, hogy a tárgyát alkotó osztályok számára minden nyelvben azonos értelmű jeleket, egységes rövidítéseket vezet be: gondoljunk a matematikában vagy a kémiában használt jelekre. Mi is egységes jeleket használtunk, amikor a megismerés szerkezetét az „S”, az „a” és a „P” jelekkel írtuk le. Ezeket a jeleket, bármily köznyelvet is beszéljenek, mindazok értik, akik alapvető logikai ismeretekkel rendelkeznek. Ezért, ha e bevezetést olyan más nyelvre fordítanánk, amely logikai ismeretek közvetítésére is szolgál, változatlanul használhatnánk őket. E jelek bevezetése a logikai nyelvbe mellesleg ugyancsak a latin nyelvre és írásra megy vissza. Az „S”, mint magunk is megadtuk, a „szubjektum”, a latin subiectum „alávetett” szó rövidítése. De nem teljesen önkényes a többi jel választása sem: a „P” a „predikátum”, a latin predicatum vagy predicator vagyis „az az osztály vagy szabály, ami az alávetett meghatározza” rövidítése, az „a” pedig, mint a latin abc első betűje az aritmetika gyakorlatából került a logika nyelvbe és onnét ide: a latin abc első betűivel (a, b,

c) rendre konstansokat, „szilárd”, egyedi jelenségeket szokás jelölni, szemben az utolsó betűkkel (x, y, z), amelyek változók jelölésére szolgálhatnak.

További oka a latinra visszanyúló nyelvhasználat fennmaradásának, hogy a római birodalom területének egy részén idővel kialakultak különböző fejlődésen átmenő változatai, a neolatin köznyelvek. Ezek keveredhettek az őslakosok nyelvével (például így alakult ki a modern angol nyelv a neolatin (ó)francia és a germán nyelvcsaládokhoz tartozó nyelvek összeolvadásából). Más területeken pedig a római katolikus egyház, vagy a római jogra épülő igazságszolgáltatás őrizte és terjesztette a latin nyelv használatát. A 19. század derekáig Magyarországon is a latin volt a hivatalos nyelv. Ezért gyakran találkozhatunk olyan latin eredetű terminusokkal, amelyek a köznyelvből, s nem a tudományos hagyományból kerültek értekezésekbe. A köznyelvi francia „narration”, „récit”, „histoire” egyaránt latin eredetű, ezért nem meglepő, hogy közülük kettőnek a magyar nyelvben is megtalálhatjuk latin eredetű megfelelőit. Terminusként azonban nem vehetők át minden megszorítás nélkül: a „históriá”-t a francia „histoire”-ral ugyan közel azonos értelemben lehetne használni, a „recitál” azonban csak a művelt köznyelvben fordul elő, mégpedig sokkal szűkebb használati lehetőséggel.

1.4.3.2. Feladat: Megszüntetni a köznyelv homályosságát

A köznyelvi kifejezéseket akkor tartjuk homályosnak, ha bizonytalanok vagyunk a tekintetben, hogy egy kifejezést adott jelenségre használhatjuk-e vagy sem.

Nézzünk néhány esetet a német szépirodalom köréből (valamennyi itt felsorolt mű magyar fordításban is olvasható):

- (a) Heinrich Böll első könyvét, amelynek címe: *Der Zug war pünktlich* (*A vonat pontos volt*). Alcíme: *Erzählung* (elbeszélés). Egy irodalmárral folytatott beszélgetésében Böll ezt az írását következetesen regénynek nevezi. Böll számára az „Erzählung” és a „Roman” (regény) azonos értelmű szavak? A *Wo warst du, Adam?* (*Ádám, hol voltál?*) című regényét, amely a *Der Zug war pünktlich* után jelent meg, első vagy második regényeként tartjuk számon?
- (b) Azt a feladatot kapjuk, hogy egy beszámolóra olvassunk el Thomas Mann-tól egy regényt és három elbeszélést. Ha már olvastuk *Tristan* című írását, amely alcíme szerint novella, már csak két elbeszélést kell a feladat teljesítéséhez elolvasnunk vagy hármat?
- (c) Johann Wolfgang von Goethe számos drámája közül csak egyet jelölt meg tragédiaként. Mondhatjuk ezért, hogy csak egy tragédiát írt? Ráadásul ez a mű a *Faust* című drámája, melynek hőse végül az isteni kegyelem révén megmenekül. Összeegyeztethető ez a sajátos szóhasználat azzal a szokással, hogy akkor beszélhetünk tragédiáról, ha a dráma hőse, a középpontjában álló alak, (menthetetlenül) elbukik?

Nyilvánvalóan itt különböző szituációkban különböző emberek különböző kritériumok alapján soroltak egy-egy szöveget egy bizonyos műfaji osztályba. Bár a kifejezések

egyértelműek – minden szituációban és kontextusban műfajt jelölnek meg – mégis, mivel a besorolás kritériumai rejtettek maradtak, mi magunk csak bizonytalanul tudjuk ezeket a kifejezéseket használni. Homályban maradtak azoknak az osztályoknak a határai, amelyeket az „elbeszélés”, a „novella”, a „regény”, a „tragédia” kijelölnek, s ez a homály csak fokozódik, ha azonos nyelvhasználó is különböző műfajokba sorol be egy művet. (Böll első könyvének műfaját a kiadó határozta meg elbeszélésként. Böll maga ezt a könyvet írásainak sorában inkább regénynek gondolta, de egyes megnyilatkozásaiban elfogadta a kiadó minősítését is, és így az *Ádám*-ról beszélt, mint első regényéről. Mann *Tristánja* abban a goethei értelemben és 19. századi német irodalmi hagyományt figyelembe véve kapta a „Novelle” megjelölést, amely különbséget tett az elbeszélés két nagy csoportja: a mese/műmese és a novella, ill. az elbeszélés és a novella között, de a kötelező olvasmányok listáján általában nem szokás novella és elbeszélés között különbséget tenni, mint ahogy Mann műveinek összkiadásaiban a *Tristan* gyakran alcím nélkül az elbeszéléseket tartalmazó kötetbe veszik fel. Goethe, aki maga is sokat foglalkozott a műfajok problémakörével, így a tragédia mibenlétével is, feltehetőleg értelmező szándékkal választotta a megjelölést: „*Eine Tragödie*” (Egy tragédia.)

A köznyelvi homályosság ellenszere a **kifejtés (explicáció, lat. explicatio)**, amikor is egy bizonytalan határu osztályt jelölő kifejezést (explikandum) értekezésünkben határozottan megvonható határokkal rendelkező osztályt kifejező szóra (explikátum) cserélünk. Ha az explikandum nemcsak homályos, hanem többértelmű is, akkor annyi explikandumot kell megalkotni, ahány értelmét világossá kívánjuk tenni. A kifejtés leggyakoribb módja a **meghatározás (definíció, lat. definire)**, bár a meghatározás nem minden típusa szolgálja a kifejtést. Ilyen például a nominális definíció, amikor is egy hosszabb – egyértelműnek és világosnak tekintett kifejezést – helyettesítünk egy azonos értelmű rövidebbel. Ezt mi is többször alkalmaztuk már eddig. Például, amikor igazolható állításokat egy szóval ismereteknek neveztük el, az ismeretek rendszerét pedig tudománynak. Az ilyen rövidítések bizonyos mértékig, hasonlóan az egy köznyelven belüli fordításokhoz – azáltal, hogy a jelölendő osztályt különböző tulajdonságát kiemelve nevezi meg – hordozhatnak új információt is. – Emlékezzünk az „egyed” „individuum”-mal való megfeleltetésére: az előbbi a jelenség egy voltát, az utóbbi – a latin szó ismerői számára – oszthatatlanságát fejezi ki. Ez a meggondolás nem vonatkozik a betűjelekre korlátozott rövidítésekre, mint amilyenek szövegünkben a **P⁰**, **P^{SZ}**, **P^t**, **Pⁿ** stb.) A kifejtést szolgáló meghatározás szokásos, bár nem minden esetben alkalmazható formájával akkor élünk, amikor egy kifejezés használhatóságának korlátait azzal adjuk meg, hogy megjelöljük azt a nagyobb terjedelmű

osztályt, amelybe a kifejezés által megnevezett osztály tartozik. „A „bevezetés” olyan kurzust vagy írásművet jelöl meg”, kezdtük fejtegetéseinket, megnevezve két olyan, egymással egyenértékű osztály nevét is, amelybe a bevezetés osztálya tartozhat, jelezve ezzel azt is, hogy nem minden kurzus vagy írásmű bevezetés. Ezután azzal határoltuk el a bevezetést más kurzusoktól vagy írásművektől, hogy megadtuk azokat a jegyeit, amelyek a többi kurzustól vagy írásműtől megkülönböztetik: „melynek célja egy ismeretkör alapvető összefüggéseinek bemutatása. Egyetemi tanulmányok fő ismeretköreinek elsajátításához rendszerint bevezetések (kurzusok/könyvek) nyitják meg az utat: ezek többnyire az elért eredményeket áttekintő előadások (kurzusok vagy azok leírásai, a kurzuson elsajátítható ismereteket felölelő jegyzet), de tartalmazhatnak új alapvetést adó felismeréseket is.” Az „irodalomtudomány” összetett szóban szereplő „irodalom” értelmét is azáltal kíséreltük meg világosabbá tenni, hogy megneveztük azt a terjedelmesebb osztályt, amelynek részének tekintjük az irodalom szóban forgó osztályát. Ez a nyelvi alkotások osztálya volt, amelynek elemei rendszerint írásban rögzítettek. Az irodalmi alkotásokat azzal a megkülönböztető jeggyel határoltuk el a köznyelvet, ill. a tudományos nyelvet használó alkotásoktól, hogy kijelentettük: az általuk hordozott leglényegesebb információkhoz csak úgy juthatunk, ha a megalkotottságuk módját meghatározó elveket is feltárjuk. (Ezután – logikai sorrendről van szó, a definíciót adó mondatunk sorrendje más volt! – az egészet lerövidíthettük, és e célból bevezethettük – nominális definícióval – a szépirodalom szót.) A meghatározásnak klasszikus, az osztályok terjedelmének különbségére épülő módja a görög filozófiai gyakorlatban alakult ki, s latin elnevezésekkel hagyományozódott ránk. Azt az osztályt, amelybe a meghatározandó bennfoglaltatik, **genus proximum**nak (a legközelebbi felső nem’-nek, „nemfogalom’-nak) nevezzük, azokat a jegyeket pedig, amely ezen az osztályon belül kijelölik a meghatározandó osztály, a „fajfogalom” határait, **differentia specifica** („megkülönböztető sajátosságok” névvel illeték.)

Példáinkból mindenesetre az is látható, hogy bár az egyes definíciók segíthetnek abban, hogy az explikandum helyes használatát elősegítsék, a kifejezések homályosságát nem képesek teljesen megszüntetni. Vajon ismeri-e minden gólya, hogy a felsőoktatásban mi számít kurzusnak? Vajon a befogadó számára elég világossá válhatott eddigi fejtegetéseinkből, hogy mit nevezünk „leglényegesebb információnak” és mit értünk egy szöveg megalkotottságának módját meghatározó elveken? Jól választottuk-e meg a „legközelebbi” osztályt, amelynek része az elhatárolandó osztály, vagy van tőle közelebbi is? Például nem lett volna helyesebb a bevezetésre vonatkozóan írásmű helyett tankönyvről beszélni? Elegendő megkülönböztető, osztályalkotó (konstituáló) jegyet soroltunk-e fel?

Például nem számítanak-e a nyelvtanításra szolgáló szövegek is fenti meghatározásunk szerint „szépirodalomnak”, s ha igen, elfogadjuk-e a szépirodalom osztályának ilyen felfogását? Ezeket a kérdéseket akkor tudjuk megválaszolni, vagyis az explikandumok homályosságát csak úgy tudjuk nagyobb mértékben csökkenteni, ha osztályok egész rendszerét alkotjuk meg.

1.4.3.3. Feladat: Koherens elméletet alkotni

Az „egész”-et itt „sok elemből álló” értelemben használtuk, de valójában a „teljes” és „szerves” értelmében kellene értenünk. Elvileg ugyanis meg kellene találnunk azt a legáltalánosabb osztályt (**kategóriát**, az ógörög kategória szóból, vö.: agoreúein ‚mondani’, és agorá ‚piac’ tehát tulajdonképpen ‚a piacon, a nyilvánosság előtt beszélni’), amely magába foglalna mindent, amire az elméletet vonatkoztathatnánk. Ezután addig kellene e legáltalánosabb osztályt megkülönböztető jegyek kiemelésével újabb és újabb, kevésbé átfogó osztályokra bontani, amíg oszthatatlan osztályokhoz: egyedek és elemek osztályához nem jutunk. Ezt az eljárást holisztikus látásmódú kutatók választják, és analízisnek, magyar eredetű szóval **elemzésnek** nevezzük. A definíció genus proximum/differentia specifica-módja is erre az eljárásra támaszkodik. Mi is ezt a módszert alkalmaztuk, amikor előbb a tudományt, mint a legnagyobb terjedelmű, minden lehetséges ismeretet felölelő osztályt határoztuk meg, majd aszerint bontottuk elemibb osztályokra, hogy az ismeretek a természetre, a társadalomra vagy a gondolkodás alakzataira vonatkoznak-e. Ismételten feltehetjük azonban a kérdést, hogy ezzel a hagyományos bontással vajon valamennyi ismeret helyét ki tudjuk-e jelölni. Nem „marad”-e olyan igazolható állítás, amely egyik alosztályba sem tartozik vagy aminek helyét nem tudjuk egyértelműen meghatározni? Másképp fogalmazva, a természet, a társadalom és a gondolkodás osztályaiból felépíthető-e egész és teljes világunk? Aki így kérdez, az a szintézis eljárásának eredményességére kérdez rá. A **szintézis** mint eljárás tehát az **analízis** megfordítása. Amíg az analízist alkalmazó kutató a mindent magába foglaló osztályból kiindulva kíván a tovább nem oszthatóig eljutni, addig a szintézis eljárását alkalmazó kutató a tovább nem oszthatóból, az elemi osztályokból indulna ki, s tesz kísérletet arra, hogy egyre nagyobb terjedelmű osztályokat hozzon létre. Ennek az eljárásnak célja, hogy feltárja az osztályok lehetséges kapcsolódási szabályait. Az analízis és a szintézis munkát nevezzük elméletalkotásnak, az eredményét pedig elméletnek vagy ógörög szóval **teóriának**. Az elméletet, akár „felülről”, újabb és újabb megkülönböztető jegyek kiemelésével alkotjuk meg, akár fordítva, „alulról”, elemi osztályok kapcsolódási lehetőségeit megadva építjük fel, úgy kell megalkotnunk, hogy **ellentmondásmentes** legyen, vagyis ne lehessen egy megadott kritérium alapján egymást kizáró osztályokba sorolni azokat az

elemeket vagy egyedeket, amelyekre az elmélet vonatkoztatható. Ha elméletünk (S) például azt állítja, hogy minden krétai (x) hazug (P), akkor nyilvánvaló, hogy ha valaki (a) krétai, akkor hazug is (P). De hogy fogadjuk ezt az állítást, ha (S) egy krétai?

1.4.3.3.1. Analitikus eljárások

Az **ellentmondás-mentességet** és a **teljességet** is – itt a teljességet kimerítő értelemben használjuk – úgy tudjuk legkönnyebben elérni, ha tagadással vagy egy **megkülönböztető jegy** kiemelésével kettős osztatú (bináris) rendszereket építünk ki: **a** vagy **P** alá rendelhető vagy nem – harmadik eset nincs. A **tagadás** ebben az értelemben nem más, mint egy osztályt konstituáló jegy megvonása a jelenségtől. Ezzel a módszerrel gyakran találkozhatunk, bár nem mindig tudatosítjuk magunkban, hogy ennek a módszernek alkalmazásáról van szó. Mint például akkor is, amikor az angol nyelvhasználat normáit megalapozó felosztásokra kerül sor. Mindenki, aki angolt legalább alapfokon tanult, tudja, hogy az angol főnevekhez kapcsolható, mennyiségre vonatkozó rokon értelmű névszavak közül az éppen megfelelőt úgy tudjuk helyesen kiválasztani (szelektálni), ha ismerjük, hogy a főnév által megnevezett osztályba sorolhatók tovább oszthatók-e, megszámlálhatók-e (countable) vagy sem (noncountable). Megkülönböztető jegyek kiemelésével mondtuk mi is, hogy **P** vagy osztály (**P^O**) vagy szabály (**P^{SZ}**) – harmadik eset nincs. **P^{SZ}** osztályába tartozókat tovább osztottuk: egy szabály vagy törvény (**P^t**) vagy norma (**Pⁿ**) – harmadik eset nincs. (A tudományos nyelvhasználatban (a logikát követve) – azt, hogy „harmadik eset nincs” –, gyakran latinul fejezik ki: tertium non datur.) Ezt az eljárást addig folytathatjuk, amíg megkülönböztető jegyet tudunk a lehetséges jegyek közül kiemelni.

Bár ez az eljárás igen egyszerű, sokszor mégis azzal találkozunk, hogy egy adott tárgyterületet a kutatók egy csoportja három vagy több, egymásnak alá nem rendelt részre bont. Már említettük, hogy hagyományosan az ismereteket is három nagy osztályba szokás csoportosítani, aszerint, hogy a természet, a társadalom vagy a gondolkodás területét érintik-e. Mint tudjuk, a szépirodalmat is szokás három területre bontani: a líra, az epika és a dráma területére. Ez a fajta bontás érdekes módon leginkább a német irodalomtudományban, valamint ott, ahol hatása domináns, terjedt el leginkább, míg például az angol irodalomtudomány ezt a felosztást sokkal ritkábban használja. A szépirodalom felosztását lírára, epikára és drámára a modern műfajelméletek legújabb időkig Arisztotelészre hivatkozva tették meg, bár Arisztotelész *Poétikájában* ilyen felosztást nem találunk. Van is olyan angol kutató, aki szerint a hármasság hajlama a német tudományban, s így az irodalomtudományban is, a német nyelv sajátosságából adódik. Az a körülmény ugyanis,

hogy a német főnevek osztályát a nem (Geschlecht, Genus) kritériuma alapján három részre osztják, azok gondolkodását, akik német nyelven fejezik ki magukat, mélyen meghatározza.

1.4.3.3.2. Szintetikus eljárások

A szintetikus eljárásra is Arisztotelésztől hozhatunk példát, ezúttal a nyelvészet területéről. Az itt ismertetendő elméletet **Arisztotelész** a történet ábrázoló szépirodalomról szóló *Poétikájában* fejti ki. Nem véletlenül „keveredett” e nyelvelmélet a *Poétikába*. Arisztotelész volt ugyanis ismereteink szerint az első elméletalkotó, aki hangsúlyozta, hogy a szépirodalom lényegét tekintve *nyelvi* alkotás, s az, hogy egyes típusait színpadon is előadják, vagy hogy zenével is kísérik, másodlagosnak tekintendő. A szépirodalmi művek által hordozott leglényegesebb információkat nem ezek a lehetséges rétegek jelenítik meg. Ebben az összefüggésben foglalkozott tehát a nyelvvel, mégpedig oly elméleti erővel s eredményekkel, amit a modern nyelvészet bizonyos vonatkozásokban csak a 20. században ért el újra, például **Louis Trolle Hjelmslev** (1899-1965) dán nyelvész munkássága révén – lásd 1943-ban közölt bevezetését a nyelvelméletbe. Arisztotelész nyelvészeti eredményei azért maradtak szinte a mai napig homályban, mert az arisztotelészi ismeretek átvétele és átadása – legalábbis a latin nyelvű tudományosságban – különböző okokból hosszú időre megszakadt. Amikor végül a középkorban, majd az új kor elején újra feléje, a „Nagy Filozófus” művei felé fordult a kutatók figyelme, a tudományok ágakra szakadása következtében a *Poétikát* jobbra csak a szépirodalom iránt érdeklődők tanulmányozták, a nyelvészet iránt érdeklődők más antik szerzőnél kerestek elődöket. Így a nyelvtudomány történetének legújabb áttekintéseiben is csak jóval Arisztotelész után, a Kr.e. 2. században tevékenykedő Dionüsziosz Trax és Apollóniosz Düszkolosz szerepel mint a nyelvtudomány alapjainak lerakója. Ami pedig az elméleti erőt illeti, az az Arisztotelész által megalkotott logika ereje, az itt tárgyalt összefüggésben a szintetikus eljárás következetes alkalmazása a nyelv rendszerének felépítésében.

Lássuk a példát. Arisztotelész *Poétikájának* XX. fejezetében olvasható nyelvtani vázlata ugyan az ógörög nyelv jelenségeinek leírására szóló osztályokat építi fel, de olyan elvek alapján, amelyek más nyelvekre is alkalmazhatók. Megkeresi a rendszer tovább nem bontható egységeit, és ezekből a bináris osztás megfordításával: bináris kötésekkel összetettebb egységeket épít fel, s folytatja ezt mindaddig, amíg el nem éri az alkalmazott szabályok segítségével felépíthető legnagyobb egységet. A bemutatásban megmaradunk ezen az általános síkon: aki a XX. fejezetet veszi a kezébe, szükségszerűen sokkal bonyolultabb képpel kerül szembe. Az elmélet a nyelvi megnyilatkozás oszthatatlan, legkisebb egységének

az emberi hangot tekinti. Arisztotelész meghatározása szerint a hangot a zörejektől és az állathangoktól az különbözteti meg, hogy szabályokat követve képesek kapcsolódni. A kapcsolódni képes hangoknak két szélső típusa van: olyan, amely önmagában is megáll (tehát kapcsolódhat, de nem szükségszerű, hogy kapcsolódjék), s olyan, amely csak más, önmagában is megálló hanggal kapcsolódva hangozhat el, azzal alkotva egészet.

Ami egész (vagy mert önmagában is megáll, vagy mert egy önmagában is megállóval jelenik meg) az egy másik aspektusból szótagnak (ógörög szóval: szüllabé) is tekinthető.

A szóalkotó elemekről – egy újabb szempontból vizsgálva – megállapítható, hogy vagy képes egy önmagán túlmutató szerep betöltésére, vagy nem képes erre. Ha képes, akkor szónak is tekinthető, ha nem, akkor annyi szótagot kell összekapcsolni, míg olyan egységhez nem jutunk, amely már képes egy önmagán túlmutató szerepet betölteni.

A szavakból is, mint a hangokból, két típus van: Az a szó, amely más helyett áll, megáll önmagában is (egyfajta „magánhangzó” a szavak szintjén), míg az a szó, mely csak egy ilyen szóval együtt töltheti be funkcióját, csak összetételben fordulhat elő (egyfajta „mássalhangzó” a szavak szintjén – ilyenek például a német határozott névelők is). A szavaknál nagyobb egységet, amelyben mindkét szótípus szerepelhet, megnyilatkozásnak nevezi Arisztotelész, határait pedig két dimenzió bevonásával: a szavak szintjén és a jelöletek szintjén lehetséges kapcsolódások számba vételével határozhatjuk meg. E szerint van egyszerű és összetett megnyilatkozás. Az előbbi annyiban egyszerű, amennyiben egyetlen „magánlevőre” (egy osztályra vagy annak egy tagjára) mint egészre vonatkozik (bár a szavak szintjén az ilyen megnyilatkozás is rendszerint összetett). Az összetett megnyilatkozás ezzel szemben nemcsak a szavak szintjén szükségszerűen összetett, hanem összetett a jelöletek szintjén is, vagyis több olyan magánlevőre vonatkozik, amelyek valamilyen szabály révén egymáshoz kapcsolódva egészet alkotnak.

Láthatjuk tehát, hogy Arisztotelész a lehetséges nyelvi megnyilatkozások felépítését lényegében mindössze egy kritérium és egy szabály **rekurzív** (tehát az elmélet különböző szintjein ismételt) alkalmazásával világította meg. A jelenségeket minden szinten aszerint osztotta két osztályba, hogy önmagukban megállnak-e vagy sem. Minden szinten alkalmazta továbbá azt a szabályt, hogy az önmagában meg nem álló képes egy önmagában megállóval kapcsolatot teremteni. Így minden szinten meg tudott különböztetni egyszerű és összetett egészet, s ez az eljárás jó példa a szintetizáló elméletalkotásra.

1.4.3.4. Leírás és magyarázat

Eddigi fejtegetéseink alapján világossá válhatott, hogy minden jelenségcsoportra, így az egyes nyelvekre és a szépirodalmi szövegek osztályára is lehet teljes és ellentmondásmentes **leíró elméletet** alkotni. Az elméletalkotó kiindulhat abból, hogy milyen szövegeket minősítenek szerzők, kiadók, kritikusok szépirodalminak, vagy sorolnak be a szépirodalom egyik alcsoportjába, de csak elmélete fogja megadni az osztályoknak azt a rendszerét, amelyek egyikébe adott szöveg jegyei alapján besorolható. Ha elfogadunk egy elméletet, akkor tudományosan a lehetséges szövegek azon csoportjai fognak csak szépirodalminak minősülni, amelyek megfelelnek az elméletet kifejtő értekezésben található rendszernek. Ne tévesszen meg bennünket, hogy különböző leíró elméletek különböző megkülönböztetéseket, és azonos megkülönböztetésekre különböző elnevezéseket használhatnak, sőt, a köznyelvi – szerzői, kiadói, kritikusi, olvasói – nyelvhasználatban minden elmélet ellenére továbbra is előfordulhat, hogy esetenként különböző konvenciók jutnak érvényre, tehát ugyanazon szöveg egyszer novellának, másszor elbeszélésnek, vagy ugyanazon szöveg egyszer regénynek, másszor elbeszélésnek minősül. Ha azonban képesek vagyunk egy adott elmélet alapján a szövegek tetszőleges sorának egyértelmű besorolásra, nem marad elfogadható érv a leíró értelemben vett irodalomtudomány lehetőségének megkérdőjelezésére.

Van azonban egy olyan szigorúbb felfogása is a tudománynak, mely szerint egy jelenség osztályba sorolása csak a magyarázat előfeltétele, hasonlóan ahhoz, ahogy a jelenség ismerős volta csak előfeltétele az osztályba sorolásnak. Olyan elmélet pedig, amely csak a leírás számára alkot meg fogalmakat, de nem képes a leírtakra magyarázatot adni, nem tudományos elmélet.

A **magyarázat** szerkezetét tekintve következtetés: ha van egy szabály(rendszer), és fennállnak azok a feltételek, amelyek megléte esetén a szabály(rendszer) érvényre jut, akkor egy esemény bekövetkezik. Legáltalánosabban megfogalmazva: a szabály (ha **A** akkor **B**) és a kezdő állapot (**a**) ismeretében kikövetkeztethetjük egy esemény záró állapotát (**b**): Az esemény szabály(rendszerek) manifesztációja. A nagybetűk (**A**, **B**) azt jelzik, hogy a szabály osztályokra érvényes, a kisbetűk (**a**, **b**) pedig azt, hogy a szabály egyedi jelenségeket magyaráz, amennyiben az egyedi jelenségeket a szabály által érintett osztályokba tudjuk sorolni.

Korábban már megkülönböztettük azokat az állapotokat, amelyekben elemek fordulnak elő, azoktól, amelyekben egyedek szerepelnek, figyelemmel arra, hogy az elemek állapotváltozásait tulajdonságaikból levezetett törvények (**P^t**), az egyedek állapotváltozásait

közösségi normák (P^n) határozzák meg, melyek azonban az individuum által, lévén szabad akarata, megszeghetők, ill. módosíthatók, egészen addig, hogy az individuum mint szubjektum, mint kutató, gyökeresen új normarendszert alakít ki. Bár a természettudományos elméletekben is kérdéses, hogy meddig lehet az anyagot részekre bontani, sőt, hogy az anyagi világ mily szintjéig van egyáltalán értelme „oszthatóságról” beszélni, nem kétséges, hogy bizonyos elemi szinteken, például ameddig a kémia hatol le, egyértelmű törvények határozzák meg az állapotváltozásokat. Mindannyian emlékezhetünk iskolai tanulmányainkból például a (teljes) cserebomlás (metatézis) kémiai törvényére, mely azt mondja ki, hogy ha bizonyos egymásra ható vegyületek találkoznak, akkor egyes alkotórészeik szükségszerűen kölcsönösen helyet cserélnek egymással, és ezáltal új vegyület keletkezik. Vagyis ha AC találkozik BD-vel, akkor AD és BC keletkezik. (Például: $\text{CH}_3\text{COO}-\text{CH}_3 + \text{HCOO}-\text{C}_2\text{H}_5 \rightarrow \text{CH}_3\text{COO}-\text{C}_2\text{H}_5 + \text{HCOO}-\text{CH}_3$.)

A társadalomtudomány azonban egészében nem tekinthet el attól, hogy lehatoljon a társadalmat alkotó individuumokig, s ennek következtében nem tekinthet el attól sem, hogy az individuumnak szabad akaratot tulajdonítson, hiszen abban a döntési lehetőségben gyökeredzik az egyén erkölcsi felelőssége, hogy egyaránt képes normakövető és normaszegő magatartásra. Ez a körülmény lényeges különbségtételre ad lehetőséget a **társadalomtudomány** és a **természettudomány** között: amíg az utóbbi a természeti folyamatokat meghatározottnak mutató törvényeket felfedezi, addig az előbbi megalkotja azokat a normarendszereket, amelyeket a társadalom tagjainak bizonyos értékek megőrzése vagy megvalósítása érdekében célszerű követni. Egy ilyen normarendszer fő szabálya lehet például **Immanuel Kant** kategorikus imperatívusza (parancsa), amely annyiban kategorikus, amennyiben egy feltétlen (vagyis a körülményektől és individuumtól független) legyent fejez ki, szemben a maximával (életelvvel), amely egyes individuumok cselekvését adott helyzetben határozza meg. Kant *A gyakorlati ész kritikája* című értekezésében kategorikus imperatívuszát konkrétan így fogalmazza meg: „Cselekedj úgy, hogy akaratod maximája egyúttal mindenkor egyetemes törvényhozás elvéül szolgálhasson.”

Az általános normák és az egyedek maximái közötti összhang vagy szembenállás már Arisztotelész tanára, **Platón** szerint is az egyedek jelleméből következik. Egyedi intencióik (cselekvési szándékuk) többnyire jellemük általános jegyeiből vezethetők le. Ameddig érvényesnek tekintjük azt a hipotézist, hogy az egyedeknek szabad akaratuk van, a jellem az egyetlen belső tényező, amely adott esetben a szándék abszolút szabadságát korlátozza. Vagy a magyarázat szempontjából tekintve, az egyedek jelleme működhet olyan szabályként, amely adott helyzetben a cselekvés célját, az állapotváltozás irányát valószínűsítheti.

Ezzel lezártuk azoknak a főbb szempontoknak az áttekintését, amelyek révén a köznyelv és a tudományos nyelv használatával létrejött szövegeket: a köznyelvi megnyilatkozásokat és az értekezéseket megkülönböztethetjük. Láttuk, hogy a köznyelvi megnyilatkozások szituációhoz kötöttek, míg az értekezések osztályokat konstruálnak és szabályokat, amelyek az osztályok közötti viszonyt határozzák meg. Az értekezés a magyarázat itt tárgyalt típusa, az úgynevezett szubsumciós modell segítségével képes az egyedi állapotváltozásokat magyarázni. Az a szabály, mely alá az egyedi foglalható, csak akkor minősül szükségszerű állapotváltozást megfogalmazó törvénynek, ha az egyedi jelenség elem, míg abban az esetben, ha az egyedi jelenség individuum, az állapotváltoztatás irányát a rávonatkozó kategorikus norma, vagy az individuum jelleméből fakadó maxima legfeljebb csak valószínűsítheti.

1.4.4. A szépirodalom mint értekezés köznyelvi álcában

Mindezek után megállapíthatjuk, hogy az olyan szépirodalmi szövegek, amelyek individuumok állapotváltozásait írják le, a megismerés eszközeként az emberi cselekvés lehetséges rendszereiről szólnak. Sajátos értekezések tehát a köznyelvi nyelvhasználat álcájában. Értekezések annyiban, hogy osztályaiknak rendszerét – „terminusait” – a kutatónak kell felfednie, s azokat a szabályokat is, amelyek az eseménysorokat meghatározzák. Köznyelvinek tűnik a nyelvhasználat annyiban, hogy látszólag szituációkhoz kötött individuumok egyedi állapotváltozásairól szól. Valójában, szépirodalmi mű voltában azonban nem a szituáció határozza meg a nyelvhasználatot, s az individuum nem jelleme szerint cselekszik, hanem, mint már Arisztotelész megállapította, a műthoszban (cselekményben) mutatkozik meg jelleme. Ugyanakkor a műthosz felépítését meghatározó „normák”, melyeket a kutatónak kell felfednie, nem csupán valószínűsítik az irodalmi individuumok, a szereplők cselekvéseit, hanem törvényszerűen, szükségszerűséggel előírják. Részben ennek a felismerésnek a gyümölcse Johann Wolfgang von Goethe regénye, a 19. század elején született *Wahlverwandtschaften*, amely Vas István magyar fordításban a *Vonzások és választások* címet kapta, míg Goethe regényének címét a kémiai szaknyelvből vette. A 17. század második felében fedezték fel a cserebomlás törvényét, amelyet Torbern Bergman latin nyelvű könyvében tett közzé (*De attractionibus electivis*, 1775), s amelyet a korabeli német terminológia kissé antropomorf módon a „választott rokonságok” kifejezéssel adott vissza.

Olvassunk bele az *Első rész Negyedik fejezetébe*, amelyben a regény négy főszereplője közül három van jelen: Eduard és barátja, a kapitány magyarázzák Eduard feleségének, Charlottének a kémiai szaklapból megismerteket:

A kapitány: „Mindenesetre azok a cserebomlások a legjelentősebbek és legfigyelemreméltóbbak, amelyekkel ezt a szinte hanyatt-homlok történő vonzást, rokonulást, elhagyást, egyesülést igazán ábrázolni lehet; amelyekben négy, idáig kettésével összekötött lény, érintkezésbe kerül, eddigi egyesülését elhagyja, és új kapcsolatba lép. Ebben az elválásban és összetapadásban, ebben a menekülésben és keresésben az ember igazán magasabb rendeltetést vél látni; az ember az ilyen lényeknek akaratot és választást tulajdonít, és esetünkben a választott rokonság szakkifejezést teljesen indokoltnak találja.

– Mondjon el nekem egy ilyen esetet – kérte Charlotte.

[...] Most rettenetes műszavakkal kellene magát untatnom, amelyeknek tartalmát úgysem tudná elképzelni. Ezeket a holtnak tetsző és tevékenységre legbelül mégis hajlandó lényeket működés közben kell szemünk előtt látni, részvéttel nézni, amint egymást keresik, vonzzák, megragadják, szétrombolják, elnyelik, elfogyasztják, és azután a legbensőségesebb egyesülésből megint megújult, váratlan alakban előlépnek: akkor igazán örök életet tulajdonítunk nekik, sőt, még érzéket és értelmet is, mert saját érzékeinket alig érezzük elegendőnek ahhoz, hogy igazán megfigyeljük őket, és eszünket alig kielégítőnek a megismerésükhöz.

– Nem tagadom – mondta Eduard –, hogy annak, aki nem békült ki velük érzéki szemlélet és fogalmak révén, annak a furcsa műszavak terhesekké, sőt nevetségesekké válnak. De egyelőre könnyen kifejezhetjük betűkkel is azt a viszonylatot, amelyről szó volt.

– [...] ilyen jelbeszéd segítségével röviden össze tudnám foglalni az egészet. Gondoljon el egy A-t, amely egy B-vel bensőségesen egyesül, és semmi móddal és erőszakkal sem lehet tőle elválasztani; gondoljon el egy C-t, mely éppen így viszonylik egy D-hez. Most hozza érintkezésbe a két párt; A D-re, C B-re veti magát anélkül, hogy meg lehetne mondani, melyik hagyta el előbb a másikat, melyik lépett hamarabb kapcsolatba a párjával.” (Goethe 1983: 169 sk.)

Nyilvánvaló e modell szerepe a regényben: miközben a törvényeknek engedelmeskedő kémiai elemek akarattal és így választásra képes egyedekként vannak megjelenítve, a regény akarattal és választási képességgel felruházott szereplőinek cselekedeteit és magatartását, mintha csak elemek lennének, ténylegesen „magasabb rendeltetés”, a regény világának törvényerejű normái szabják meg. S ugyanígy van ez minden történetalkotó műben, amely a lehetséges normákról ismereteket közvetít.

1.4.5. Tudomány, ismeret, megismerés: történetiség és viszonylagosság

A fentiekben vázolt tudományelméleti koncepció sajátos premisszákból indul ki, azt feltételezi, hogy a tudományos megismerés objektív folyamat, melynek során (a megfelelő szabályok alkalmazásával) megbízható és interszubjektív módon ellenőrizhető ismeretek birtokába jutunk. A különböző tudományterületeken koronként is változóan ugyanakkor mindig is megfigyelhető volt bizonyos tudományos elképzelések, elméletek és módszertanok versengése, esetlegesen persze dominanciája is (e dominanciának vagy dominancia-törekvéseknek ékes példája a természettudományos megismerésben a ptolemaioszi és a kopernikuszi világkép hosszas, nem ritkán éppenséggel a szó szoros értelmében véres

küzdelme – elég, ha csak az „új” nézeteket vallók kiközösítésére, tanaik megtagadásának kikényszerítésére, sőt fizikai megsemmisítésére gondolunk).

A tudományos megismerés közvetítettségének és a megismerő személy (a megfigyelő, a kísérletet végző stb.) e tevékenységétől való függőségének és általa való befolyásoltságának felismerése jelentős tudományelméleti következményekkel jár: a modern természettudományok a 20. század folyamán eljutnak annak belátásához, hogy az objektív megismerés és ismeret mindig tartalmaz szubjektív mozzanatot, ill. **bizonytalansági tényezőt**: például Werner Heisenberg (1901-1976) fogalmazta meg a kvantummechanikára vonatkoztatva az ún. határozatlansági relációt, amely azt mondja ki, hogy egy részecske impulzusa és helye nem állapítható meg egyszerre egy adott értéknél pontosabban, vagyis a hely és az impulzus egymás kiegészítői, komplementer tulajdonságok (a másik híres Heisenberg-től származó határozatlansági reláció az energia bizonytalanságára vonatkozik). Megemlíthető Kurt Gödel (1906-1978), a matematikai logika egyik legkiválóbb képviselője, akinek elmélete a tudományos megismerés két alapelemére, a **teljesség** és az **ellentmondásmentesség** elvére nézve járt fontos következményekkel: Gödel 1931-ben publikálta ún. „**nemteljességi tételét**” *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme* című cikkében, melyben azt bizonyította, hogy az axiomatikus matematikai rendszerekben a bizonyíthatóságnak belső korlátai vannak, mert lehetetlen a logikai konzisztenciájukat bebizonyítani, ha a bizonyítás alapelveit nem fogadjuk el axiómaként. Vagyis az ilyen rendszer, ha ellentmondásmentes, akkor tartalmaz megoldhatatlan problémákat. Továbbá, minden ilyen formula az adott rendszer ellentmondástalanságát állító formula maga is. A nemteljességi tétel bizonyításának kulcsgondolata az, hogy Gödel megadott egy formulát, ami pontosan akkor igaz, ha nem bizonyítható. Így, hacsak rendszerünk nem ellentmondásos, sem a formula, sem tagadása nem lehet bizonyítható.

A példákból látható, hogy a tudományos megismerés abszolút jellegű alapelveinek eleget tevő elmélet szinte nem hozható létre, bár bizonyos eljárások figyelembevételével és a korlátok szem előtt tartásával lehetséges (az ily módon „korlátolt”) tudományos ismeretekre szert tenni. A tudományos megismerés maga viszont viszonylagos, mind történetileg, mind abszolút értelemben: a történeti változékonyság egyrészt azt jelenti, hogy az, hogy egyáltalán mit értünk tudományon, koronként is igen változó lehet (gondoljunk csak az alkímiára vagy a csillagjósásra, amelyek ugyanakkor bizonyos mértékig hozzájárultak a modern kémia és csillagászat kialakulásához is), valamint egy-egy tudományterület ill. diszciplína sohasem lezárt, hanem folyamatában, felismeréseiben, hipotéziseiben, módszereiben állandóan alakul.

Az irodalom tudományos igényű tanulmányozására is fontos alkalmazni ezeket a felismeréseket: mint a következő fejtegetésekből látni lehet majd, az irodalomtudomány nem egységes, történetileg is többféle nézetrendszer és módszertan alapján közelített az irodalmi szövegekhez, és tárgya meghatározásában is változékony. Lényeges mozzanat, hogy irodalmi szövegekről lévén szó, a megértés és a nyelviség kérdése alapvető fontosságú, s éppen **Dilthey** hangsúlyozza (vö. 1.1. és 1.7.2.2. fejezet) az érzékelés és megismerés „élmény”-jellegét, tudati folyamatát (és ezen belül határozza meg az irodalmi élmény és megértés mibenlétét). A **nietzschei kultúrkritikai és nyelvkritikai hozzáállás** („fordulat”) pedig az emberi megismerés alapvető nyelvbe ágyazottságát és ezért „megbízhatatlanságát”, az objektivitásnak ellentmondó metaforikusságát tételezi, s sajátos helyet jelöl ki az irodalmi/művészeti ismeretnek és megértésnek. Fontos tényező ebből és a **hermeneutikai** látásmódból következően (vö. 1.7.2.3. fejezet), hogy az irodalmi szöveg, bár létrejötté szerzői aktus, alapvetően a befogadás, a megértés folyamatában jön létre, s mint ilyen (bár nem szakadhat el teljesen a szövegtől, hiszen az értelmezésnek vannak szabályszerűségei) individuális és történeti változók által determinált.

1.5. Az 'irodalom' fogalma és az 'irodalom' fogalmának viszonylagossága

Az '**irodalom**' kifejezés egy olyan területet, szövegek bizonyos osztályát jelöli, melynek körülhatárolása, elemeinek meghatározása többféle problémát vet fel, és elvezet a fogalom alapvető viszonylagosságának belátásához. Az '**irodalom**' kifejezés „terjedelme”, az általa jelölt szövegosztály elemeinek mibenléte, tulajdonságai és hovatartozásuk kérdése sok vitát váltott ki, és az osztályozás alapvető nehézségeihez vezetett, mégpedig az '**irodalom**' fogalmának mind történeti (**diakrón**) **relativitása**, mind egy-egy időszakaszra vonatkoztatott (**szinkrón**) **viszonylagossága** miatt: az, hogy mit tekintünk az '**irodalom**' osztályába tartozónak, koronként és kultúránként, valamint egy-egy időszakon belül is az osztályozási szempontok függvényében változott és változhat.

1.5.1. Az 'irodalom' fogalmának történeti viszonylagossága

Az irodalom (ang. literature, fr. littérature, ném. Literatur) kifejezés etimológiája bepillantást nyújt értelmezésének változékonyságába. Maga a fogalom, ahogy napjainkban többnyire használjuk, alapvetően a 18. században alakult ki, s különböző kultúrákban (angolszász, német, neolatin) némiképp különböző értelmezési tartománnyal.

Az antikvitás irodalomfogalma nem az 'írás'-nak megfeleltethető görög vagy latin kifejezések jelentésére épül. Csak általánosabb értelemben használták a megfelelő kifejezéseket: a litterae ill. ta grammata tulajdonképpen a 'betű' többes száma, de egyúttal mindent átfog, ami betűk sorából áll össze, például jegyzőkönyveket, leveleket, okiratokat, mindent írott dolgot, beleértve a szépirodalmat és a vallásos vagy tudományos irodalmat is. A *Poétikában* Arisztotelész sem használja a mai értelemben vett irodalom-fogalmat, nála a megalkotottság bizonyos szabályainak betartása a besorolás kritériuma. A római antikvitásban a litteratura szó megtalálható például Cicerónál 'írás' értelemben, Quintilianusnál pedig az *Institutio Oratoriában* (Kr.u. 1. sz.) 'nyelvtant', az 'írás művészetét' jelenti.

A középkorban a litteratura a grammatikát jelöli, a hét szabad művészet egyikét, ami a nyelvi fordulatok begyakorlását szolgálja. A 12. századi ófranciában is megjelenik 'írás' értelemben, majd a 14. században a 'műveltség' jelentéssel is bővül, ezáltal az 'írásnak' bizonyos társadalmi funkciójára is utal. A 17. századi Franciaországban a „le corps des gens de lettres” kifejezésben jelenik meg, és azokat jelöli, akik 'irodalommal' foglalkoznak, vagyis valamifajta, bizonyos elv alapján szerveződő testülethez tartoznak. Az 'irodalom' fogalma végsősoron a 18. században kapja meg többé-kevésbé azt a jelentését, ami ma is sajátja: olyan átfogó, összefoglaló jelölés lesz, amely több korábbi műfaji vagy osztálybasoroló megjelölést fog össze. Ez a folyamat nem független a 18. század nagy szociális, ideológiai és kulturális változásaitól, melyek az esztétikai elméletalkotást és az írói praxist, valamint az irodalom recepcióját is jelentősen befolyásolták.

1.5.2. Az 'irodalom' fogalmának szinkrón viszonylagossága

Az 'irodalom' megjelölés egy-egy adott időszakra vetítve is érthető tágabban vagy szűkebben. Legtágabb értelmében ez a szó minden valamilyen formában és hordozón rögzített írott alkotást, szöveget jelöl. Ebben az esetben ide tartozna elsősorban a „szakirodalom”, de végsősoron minden nyomtatott megnyilatkozás, pl. telefonkönyv, szakácskönyv, tankönyv, szakkönyv stb. Az így értelmezett 'irodalom' vizsgálata ebben az esetben nem annyira irodalomtudományos feladat, hanem egyfajta civilizációtörténet lenne.

Az 'irodalom' fogalmának szűkebb értelmezése az írott/nyomtatott szövegek egy bizonyos csoportjára vagy bizonyos csoportjaira korlátozná használatát, amennyiben olyan szövegeket értene rajta, melyek a nyelvet sajátos módon „használják”, a nyelvhasználat sajátos módját képviselik (a „sajátos mód” kérdése maga is igen messzire vezet). Ezzel kijelölhető lehet egy szövegkorpusz, bár körülhatárolásának kérdései, kritériumai módszertani, történeti aspektusoktól függenek.

Végül lehetséges egy még korlátozóbb felfogás is, amely szerint az 'irodalom' körébe csak az ún. „nagy”, azaz (esztétikailag és/vagy etikailag) „értékes” művek tartoznának. Ez a felfogás azonnal implikálja az „érték” fogalmának meghatározását, meghatározhatóságát, e meghatározás történeti és kulturális, esztétikai és az irodalmon belüli mozzanatok által sokrétűen befolyásolt mozzanatait, vagyis az értékelés, az értékítélet kérdéseit, bizonytalanságát, ideológiai problematikusságát. Az irodalomtudomány, az esztétika története számos példát szolgáltat a tágabb vagy szűkebb fogalomértelmezésekre és azok vitathatóságára is.

1.6. Az irodalomtudomány tudományágai

Az irodalomtudomány több tudományágot foglal magában, így az irodalomelméletet, az irodalomtörténetet és az irodalomkritikát.

Az **irodalomelmélet** az irodalmi szövegek jellemzőinek feltárásával, leírásával és magyarázatával, ill. az irodalom rendszerével foglalkozó tudomány. Tárgykörébe tartoznak például az irodalmi szövegek megjelenési formáival, szerkezeti törvényszerűségeivel kapcsolatos kérdések. Az irodalomelmélet előfutárának tekinthetjük az olyan hagyományos diszciplínákat, mint az esztétika, a poétika, a retorika és a stilisztika.

Az **esztétika** (gör. aisztheszisz 'érzékelés', 'észlelés') mint a „szép” filozófiája az esztétikum jellemzőivel, törvényszerűségeivel, a műalkotások létrehozásával, az általuk kifejtett hatásokkal foglalkozó tudomány, s mint filozófiai tudományágnak a keletkezése nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a 'szép tudományok'/'szép művészetek' elméletén belül az irodalom helyét is pontosabban meg lehessen határozni. Gondoljunk itt többek között az esztétikai kategóriák, minőségek alkalmazására (szépség – rútság közti skála) az egyes alkotások művészi jellegét, ill. egyéb értékszempontokat tekintve.

A **poétika** (gör. poétiké tekhné 'a költői mesterség') mint a **poézis** (gör. poiézisz 'költészet') elmélete nemcsak az irodalmi alkotások jellemzőivel, azok leírásával (**deskriptív/leíró poétika**) foglalkozik, hanem súlyt helyez azok művészi mivoltának kérdésére is s ezek alapján irányelveket fogalmaz meg (**normatív/előíró poétika**).

A **retorika** pedig mint – eredetileg – a szónoklattan mestersége, aztán az ékesszólás mestersége/tudománya/művészete a szövegprodukción/szövegalkotás alapelveivel foglalkozik, szem előtt tartva a szöveg szépségét (stílus), ill. a meggyőzés/rábeszélés szempontjait (lásd később részletesebben a 3.1.2. fejezetet a retorika történetéről).

A **stilisztika** a nyelvi kifejezésmódok eszközeit (stílus), jegyeit és törvényszerűségeit leíró és vizsgáló tudomány.

Az irodalomtudomány egy másik alapvető tudományága az **irodalomtörténet** (irodalomtörténet-írás), amelynek mindenek előtt a rendező/rendszerező funkciója emelendő ki. Az irodalomtörténet ugyanis kronológiai áttekintést ad többek között az irodalom körébe tartozó jelenségekről, a hagyományozott szövegekről, irányzatokról, szerzőkről, művekről, műfajokról, ill. az egyes nemzeti irodalmak egymás közti recepciójáról, egymásra gyakorolt hatásáról (összehasonlító irodalomtudomány), s összefüggéseiben értelmezi azokat.

Az **irodalomkritika** mindenek előtt az egyes irodalmi irányzatokkal, szerzőkkel, művekkel foglalkozik behatóbban, azokat elemzi és értékeli, s ezáltal nagymértékben befolyásolja azok pozícióját, jelentőségét az adott társadalom szellemi életében.

Az irodalomtudomány társtudományainak tekinthetjük többek között a nyelvtudományt, az etnográfát, a történelmet, a kultúr-/művelődéstörténetet, a művészettörténetet. Ahogy az egyes társtudományok az irodalomtudomány segédtudományaivá válhatnak, ugyanúgy maga az irodalomtudomány is segédtudományként funkcionálhat az előbb említett társtudományoknak. Napjainkban az interdiszciplinaritás szükségszerű követelményévé vált az irodalomtudományi vizsgálatoknak.

Az irodalomtudomány tudományágait más szempontok szerint is lehet klasszifikálni. Beszélhetünk például

(1) a történeti aspektus dominanciája alapján **történeti irodalomtudományról**, amely magában foglalja az irodalomtörténetet, a szövegkritikát és az összehasonlító irodalomtudományt.

(2) Az elméleti aspektus előtérbe helyezése alapján beszélhetünk **elméleti irodalomtudományról**, amely a poétika, a stilisztika, a műfajelmélet problémaköreit tárgyalja. Végül pedig megemlíthetjük a

(3) **meta-irodalomtudományt**, amely magának az irodalomtudománynak a módszereivel, modelljeivel, azok kérdésköreivel foglalkozik.

1.7. Irodalomtudományi koncepciók/irányzatok/szövegelemzési eljárások

Az irodalomtudományról alkotott elképzelések, éppúgy, ahogyan az 'irodalom' fogalma is változékony, maguk is változóak és különféle, egymással versengő koncepciók alakultak ki, melyek különféle típusokba sorolhatók, történetileg különféle előzményeket integrálnak, s sokszoros kölcsönhatásokkal alakulnak ki.

1.7.1. Szövegelemzési és interpretációs eljárások, megközelítésmódok, módszerek

Noha nagyon fontos, hogy elméleti választ kapjunk arra a kérdésre, mi az irodalom (lásd előző fejezet), talán még lényegesebb az, hogyan foglalkozik az irodalmi szöveggel a gyakorlatban az irodalomtudomány, milyen kérdéseket vet fel a szöveg olvasása, megértése, értelmezése.

A leghétköznapiabb gyakorlati foglalatosság az, ha elolvassuk a szöveget, tehát felismerjük a nyelvi jeleket és megfejtjük jelentésüket. Az általános nyelvi közlések egyszerűnek, egyértelműnek tűnnek, holott a köznyelvi kommunikációban is előfordulhat, hogy félreértjük egymást. Sokkal inkább így van ez az irodalmi szövegek esetében. A potenciális olvasó fel van készítve a sajátos irodalmi nyelvezetre, s ennek következtében arra is, hogy a szöveget esetleg nem érti vagy félreérti. Az ilyen szövegek megértése/megfejtése tehát alaposabb, mélyrehatóbb munkát igényel.

Egy szöveget akkor értünk meg/fejtünk meg, ha annak minden ismert és általános szabályok szerint összerakott alkatrészét felismerjük, és értelmes közléssé tudjuk összerakni. Irodalomtudományi megközelítésből ez azt jelenti, hogy a szöveg szintaktikai és szemantikai összefüggéseit, struktúráját elemezzük. A (strukturális) **szövegelemzés** tehát a szöveg elemei közti kapcsolatokat tárja fel, s rajtuk keresztül fejt meg a szöveg jelentését. Az eredménynek, bár szubjektív benyomáson alapul, végsősoron interszubjektívnek/objektívnek kell lennie: nem függhet teljesen az elemző személyétől, tapasztalatától stb. A szöveg megértésébe az is beletartozik, hogy az olvasó a megszokott nyelvhasználatához nem tartozó szavakat, kifejezéseket szinonimákkal, esetleg – régi vagy idegen kultúrájú szövegeknél – a tárgyra vonatkozó ismeretek felidézésével fejt meg. (Erre a „szöveg munkára” a francia az „explication de texte”, az angol a „close reading” szakkifejezést használja.)

Ha a szöveg jelentését egy szubjektum tapasztalati valóságára vonatkoztatjuk, **interpretációról** beszélünk. Tulajdonképpen minden olvasás interpretáció is egyben, mert az olvasó maga választja ki, aktualizálja a nyelvi jelek jelentését, értelmét. Az, hogy ezt milyen szempontok szerint teszi, minden bizonnyal eltér a többi olvasó szempontjaitól. Ez a folyamat alapjaiban nem különbözik az irodalomtudományi elveknek megfelelő interpretációról. Ez utóbbi annyiban más, hogy szisztematikus szempontok szerint történik, s magát az interpretáció folyamatát is láthatóvá teszi, reflektálja, ellentétben a „műkedvelő” olvasással, amelyben ez a folyamat nem érhető tetten. Tehát míg a szövegelemzés a megismerő szubjektumot figyelmen kívül hagyja és a vizsgált tárgy formájára és funkciójára helyezi a

hangsúlyt, addig az interpretáció éppen a szubjektum szövegértelmező folyamatát és annak reflexióját jelenti.

Az irodalomtudománnyal foglalkozó emberek (kritikusok, kutatók, oktatók, hallgatók stb.) „hivatásból”, professzionálisan olvasnak: az irodalmi szövegekről, azok bizonyos szempontjairól és összefüggéseiről lehetőleg objektív, elfogadható, érvényes és érvekkel alátámasztható értelmezést akarnak adni. Az irodalmi szövegek interpretációja tehát az irodalomtudomány fontos területe, s ha nem is lehet abban az értelemben egzakt, mint amire természettudományos eljárások törekcsenek – hiszen a szöveg ’objektív’ befogadása, értelmezése nem lehet független az olvasó szubjektum háttértudásától, érzékenységétől és élettapasztalatától – mégiscsak bizonyos tudományos alapelvek, módszerek szerint történik. Egy szöveget többféle módon és szempontból közelíthetünk meg, s ennek megfelelően különböző értelmezéshez, olvasathoz jutunk. Ezeket a megközelítési módokat nevezzük **interpretációs módszereknek**, mely kifejezés elsősorban a német irodalomtudományban terjedt el (Methoden der Interpretation). Az angolszász irodalomkritika ugyanakkor az approach kifejezést használja, amely megalapozottnak tűnik, mivel az irodalomtudomány – mint általában az ún. szellemtudományok – jóval kevésbé tudja a vizsgálat tárgyát és a vizsgálat nyelvét, valamint a vizsgáló személyét szétválasztani, mint a természettudományok.

Mivel tehát többféle elméleti-módszertani megalapozottságú interpretáció-típus létezik, az irodalomtudományban nem beszélhetünk egységes interpretáció-fogalomról, nem tudjuk, milyen módszertani lépésekből áll a szövegértelmezés folyamata, s pontosan milyen kérdések megválaszolására alkalmas. A következő fejezetből kiderül, milyen nagy különbségek lehetnek az egyes megközelítési módok között a tekintetben, hogy mi az interpretáció célja (milyen kérdéseket intézünk a szöveghez), milyen érvrendszert használ, s nem utolsósorban hogy milyen irodalomelméleti alapon áll.

1.7.2. Az irodalmi szövegelemzés és interpretáció irodalomtudományi megközelítésmódjai

Az irodalomtudományi megközelítésmódok igen sokfélék, ugyanakkor néhány alapvető „irányzathoz” sorolhatók annak alapján, hogy az irodalmi kommunikáció melyik elemét vagy elemeit ill. kombinációit tartják elsőrendűen fontosnak. Az irodalmi kommunikáció egy lehetséges modelljéből kiindulva Harald Fricke a következő megközelítéseket vázolta fel (vö. Vogt 2002):

⁴ NYELV		
⁶ történeti		⁹ történeti
⁷ pszichológiai	² SZERZŐ – ¹ SZÖVEG – ³ OLVASÓ	¹⁰ pszichológiai
⁸ szociológiai aspektus	⁵ MÁS SZÖVEGEK	¹¹ szociológiai aspektus

E séma alapján, kissé leegyszerűsítve, a következő interpretációs módszerek, szövegelemzési eljárások rendelhetők hozzá az egyes elemekhez:

- 1: Szövegimmanens megközelítések (csak a szöveg)
- 2: Hermeneutika (a szerző alkotó intenciója)
- 3: Recepcióelmélet (az olvasó „alkotja” a művet)
- 4: Formalizmus/strukturizmus (a szöveg nyelvi struktúrája)
- 5: Intertextualitás (referencia: más szövegekkel való kapcsolat, a szövegben megjelenő reáliák)
- 6: Pozitivizmus (a szerző életrajza)
- 7: Pszichoanalitikus interpretáció (a szerző tudattalanja)
- 8: Marxista interpretáció (társadalomszerkezet, társadalmi osztályok)
- 9: Hatástörténet (az olvasó elvárásai horizontja)
- 10: Az olvasó pszichológiája (az olvasóközönség mentalitástörténeti változása)
- 11: Irodalomszociológia (Az irodalom mint társadalmi intézményrendszer)

Az elkövetkezőkben az irodalomtudomány-történeti szempontot figyelembe véve mutatjuk be az egyes irányzatokat.

1.7.2.1. A pozitivizmus

Az irodalomtudományi pozitivizmus a 19. század második felében válik a filológia tudományosan megalapozott módszerévé/iskolájává. Keletkezése szoros összefüggésben van a századra általánosan jellemző tudományos gondolkodással. A legnagyobb hatást talán a természettudományok felvirágzása és a kialakulóban lévő társadalomtudományok jelentették. A pozitivisták gondolkodás eredete azonban a filozófiában keresendő: **Auguste Comte**, a francia filozófus, a szociológia alapító atyja nevéhez fűződik. A *Cours de philosophie positive* című fő művében (1830-42) meghatározta a „**pozitív tudomány**” fogalmát. Comte elsősorban társadalomtudós. Fő célja, hogy a társadalomtudományt a természettudományokkal azonos tudományos és módszertani rangra emelje. Történetfilozófiájában megalkotja az emberi ismeretszerzés három stádiumáról szóló törvényét/modelljét: az első stádiumban a tudomány teológiai, a másodikban metafizikai alapon áll, s célja, hogy abszolút, minden körülmények között érvényes ismereteket szerezzen meg. A harmadik az úgynevezett pozitív stádium,

amelyben az emberiség belátja az ismeretek abszolút voltának képtelenségét. A relatív, azaz pozitív ismeretek empirikus úton megszerezhetők, ténylegesek és hasznosak.

Comte filozófiája nyomán születik meg **Thomas Buckle** kultúrtörténeti munkája, a *History of Civilization in England* (1857-61), valamint 1864-ben **Hippolyte Taine** *Histoire de la littérature anglaise* című műve.

A pozitivizmus alapjául az a felismerés szolgál, hogy a tudományos ismeret tárgyát a tapasztalati tények és megfigyelések képezik. Ami empirikus, vagyis tapasztalati úton nem közelíthető meg, az alkalmatlan a tudományos vizsgálatra. A megalapozott irodalomtudományi ismeretek tehát elsősorban olyan, magukban álló tények, amelyeket nagyobb csoportokba lehet rendezni, s induktív úton általános következtetések levonására alkalmasak. A pozitivisták tudomány célja az, hogy a világ dolgait, jelenségeit kauzális (ok-okozati) kapcsolatba hozza egymással, s ezáltal általános törvényszerűségeket állapítson meg. Szellemi, metafizikai „spekulációknak” nincs helyük, s a módszer nem vizsgálja az egyes irodalmi művek egyedi, megismételhetetlen jegyeit, vonásait sem.

Mit is jelent ez az irodalom vizsgálatában? Mindenekelőtt azt, hogy a szerző élete és művei közé szinte egyenlőségjelet lehet tenni, s az irodalomtörténet voltaképpen azon tények összessége, amelyek az irodalmi művek keletkezéséhez vezettek. Ha rekonstruáljuk a törvényszerűségeket, megmagyarázhatjuk a megtörtént eseményeket: tehát például az író minden részletet kimerítő életrajzában potenciálisan benne rejlik írói alkotómunkájának, egyes művei keletkezésének, tartalmának, stílusának, formájának stb. magyarázata. Ezt a megközelítési módot nevezzük **biografizmusnak**. A már említett Hippolyte Taine kultúrtörténeti kategóriái (**race, milieu, moment historique**) alapján a germanista **Wilhelm Scherer** megalkotja azt a három fogalmat, amelyekkel a szerző-mű kauzalitása precízen és tényszerűen megérthető és leírható: az **öröklött**, a **tanult** és a **megélt**.

Nézzük meg közelebbről ezeket a fogalmakat! Taine fogalmai, a **faj**, a **milió** és a **pillanat** a szerző szerint alkalmasak arra, hogy a tények és társadalmi események mögött lévő embert, esetünkben a szerzőt, a szükséges mértékben rekonstruáljuk, s rajta keresztül a műalkotást megértsük. A faj fogalma Herder néplélek-eszméjére vezethető vissza: egyes népcsoportok identitásához tartozó jegyeket rejt magában, például az adott népcsoport történelme, személyiségei, jellemző tettei, testi jellemzői temperamentuma stb. A millió az a környezet, amelyben a faj él: a természet és a szociális körülmények, a klíma és a lakóhely egyaránt meghatározó szereppel bírhat a műalkotás értelmezésében. Taine például Shakespeare és az angol reneszánsz dráma tárgyalásakor bemutatja az angol korabeli színházat, a különböző társadalmi rétegek viselkedését és színházi környezetét, s a drámában is e jegyeket keresi. A

pillanat az a pont, amit a szerző és műve elfoglal a hagyomány folyamatában, átmenet régi és új között, s éppen ezt az átmenetet kell az értelmezőnek megfejtenie.

A német irodalomtudományban a pozitivizmus az első olyan irányzat, ami a modern európai gondolkodás eredményeire épül. Scherer már említett adaptált fogalmai – az öröklött, a tanult és a megélt – egy új, pozitivista irodalomtörténet-írás alapjául szolgálnak, de ugyanilyen fontos kutatási célként, s egyúttal a pozitivista iskola legfontosabb eredményeként foghatók fel a legfontosabb újkori szerzők műveinek szövegkritikai kiadásai (amelyek alapjait a klasszika-filológusok rakták le) vagy a nagy bibliográfiai alpművek összeállítása.

1.7.2.2. A szellemtörténeti módszer

A szellemtörténet voltaképpen a következő alfejezetben részletesen tárgyalt hermeneutika elméleti alapján működő irodalomtudományi módszer, amely a pozitivizmus természettudományos elkötelezettségére való válaszként jött létre.

Az 1900-as évek elején becsvágyó programot fogalmaz meg a filozófus **Wilhelm Dilthey**. A **szellemtudományok** (történettudomány, közgazdaságtan, jog- és államtudomány, teológia, irodalom-, képzőművészet- és zenetudomány, filozófia, pszichológia) tudományelméletévé kívánja tenni a **hermeneutikát**, vagyis a „**megértés** tudományát”, mivel azok szerinte a „megértés” aktusán alapulnak, ellentétben a természettudományokkal, amelyek legfontosabb módszere a megfigyelésen alapuló „magyarázat”.

Dilthey számára a megértés egyik legfontosabb tárgya a **műalkotás**, s kulcsszavai az **élmény** (Erlebnis) és a **jelentés** (Bedeutung). Az élmény (Erlebnis) annyiban különbözik a pozitivista Wilhelm Scherer „az átélt” (das Erlebte) fogalmától, hogy nem csak az egyénre ható külső tényezők befogadását, hanem azok bensővé válását, az azokra adott szubjektív reakciót is magában foglalja. Az alkotó folyamatban az egyén élményeit jelentéssel látja el. Mivel a befogadó/olvasó azonos lelki struktúrával rendelkezik, a megértés folyamatában azonosulni tud a szerző gondolataival és szándékával, rekonstruálni tudja az alkotás folyamatát. A műalkotás, s így a költészet az alkotó életének, élményeinek kifejezése, ábrázolása. Ugyanúgy az olvasónak a saját élete és élményei képezik a megértés alapját: „Magunkat és másokat is csak úgy értjük meg, ha a saját vagy más életének mindenfajta kifejezési formájába saját megélt életünket visszük bele” – írja Dilthey (vö. Jeßing/Köhnen 2003: 198). Az a felismerés, hogy egy individuum élményeit egy másik individuum képes a megértés folyamatában átélni, egyben azt is jelenti, hogy az egyéni álláspont az általános, egyetemes emberi tudással kerül kapcsolatba. Ez egyfajta módosított **hermeneutikai kör** (lásd 1.7.2.3. fejezet), melyben e két tényező egymásra vonatkoztatásából alakul ki a

megértés folyamata. Így vezet az út az egyén megértésétől egy történeti korszak általános jelenségeinek megértéséig (pl. eszmék, stílusok, szabályok stb.). Ezeket az általános jelenségeket Dilthey az **objektív szellem** megnyilvánulásainak nevezi, s e szellem fejlődési logikáját próbálja rekonstruálni, kiolvasni az irodalom történeti változásából. A szellemtörténeti iskola képviselői (Dilthey mellett pl. **Fritz Strich** vagy **Rudolf Unger**) olyan kérdéseket tettek fel, mint például: Mikor és hogyan ábrázolta az irodalom első ízben az embert mint mindenkitől különböző individuumot? Melyik szövegben fogalmazódott meg először a romantikus szerelem-felfogás? S aztán hogyan változott az individuum szerelemről alkotott elképzelése az idők során?

A szellemtörténeti módszer a második világháborúig uralkodó irányzat volt nemcsak a német kultúrkörben és nyelvterületen, hanem például Itáliában is, ahol legfontosabb képviselője a filozófus és történész **Benedetto Croce**.

1.7.2.3. A hermeneutika mint a szövegértés alaptudománya és az irodalomtudományi hermeneutika

Minden interpretáció előfeltétele a szöveg megértése, ami – mint arról az előbbi fejezetekben már szót ejtettünk – távolról sem olyan egyszerű. Milyen szabályai vannak a szövegértésnek, mik a határai és nehézségei? Mi történik, ha olvasok, megértek és – többé-kevésbé tudatosan és módszeresen – értelmezek egy szöveget? Milyen mértékben interszubjektív a **megértés** és hol kezdődnek az egyéni különbségek? Mennyire befolyásolja maga a szöveg az **értelmezést**? Egyféleképpen olvasható vagy több olvasata is lehetséges? Ilyen, és hasonló kérdésekre válaszol a **hermeneutika**, a **szövegértés** alaptudománya.

A kifejezés maga a 17. századi latin hermeneutica szóból származik, melynek eredete a görög hermeneuion kifejezés, jelentése pedig ,kijelent', ,közzé tesz', ,tolmácsol', ,magyaráz', ,értelmez'. Egyesek összefüggésbe hozzák a fogalmat Hermész, az istenek küldöttje és tolmácsa alakjával. Manapság ezt a jelentésében többszintű fogalmat elsősorban a szellem- és társadalomtudományokban használják.

A hermeneutika először is a gyakorlati életben előforduló nyelvi közlések és más jelentéshordozók (pl. képek, gesztusok, cselekvések, szociális helyzetek, álmok stb.) megértésének folyamatát jelenti. E hermeneutikai tevékenység, vagyis a jelek és jelrendszerek megértése és értelmezése nélkül sem a műalkotásokat nem tudnánk befogadni, sem mindennapi helyzeteinkben nem tudnánk eligazodni.

Hermeneutikáknak nevezzük továbbá az olyan tudományos műveket, amelyek a társadalmi élet egy-egy fontos területének hermeneutikai tevékenységére vonatkoznak. A mi kultúránkban különösen fontos szerepet tölt be a teológiai és a jogi hermeneutika.

A keresztény hermeneutika gyökerei az antikvitás Homérosz-értelmezésére nyúlnak vissza, amely megkülönböztette a grammatikai-retorikai értelmezés eredményeképpen létrejött szó szerinti és az allegorikus értelmezés eredményeképpen létrejött átvitt értelmű jelentést (**sensus litteralis** ill. **sensus allegoricus**). A keresztény hermeneutikában az Ó- és az Újszövetség szöveghelyeit vetették össze ezzel a módszerrel, s keresték a szó szerinti jelentés mögött megbúvó magasabb értelmet. Ez vezetett el Szent Ágoston tevékenységén keresztül a középkori teológiában a **jelentés négy szintjének** tanához:

- a szó szerinti jelentés (pl. Jeruzsálem, a zsidók városa)
- az allegorikus jelentés (Jeruzsálem, az egyház allegóriája)
- a morális jelentés (Jeruzsálem, a hívő lélek)
- az anagógikus jelentés (Jeruzsálem, az örök élet reménye).

A reformáció a bibliaértelmezésben is új utakat keresett. Luther elvetette az allegorikus értelmezést és magát a szentírási szöveget helyezte az interpretáció középpontjába: alapelve, hogy az Írás önmagából értelmezhető és értelmezendő. Az egyházszakadás tehát a bibliaértelmezésre is rányomta bélyegét: Isten szavának egyetlen helyes értelmezése a felekezeti háborúskodás részévé vált. Ennek jegyében adta ki Christoph Dannhauer 1654-ben Strasbourghban *Hermeneutica sacra* (*Szent hermeneutika*) című művét, amely nem más, mint a Szentírás protestáns hit szerinti helyes megértéséhez szolgáló útmutató.

A **hermeneutica sacrá**val szemben a **hermeneutica profana** (világi hermeneutika) részét képezik a jogi hermeneutikák, például a különböző törvényértelmezések. Jogrendszerünkben a jogi eljárás alapjául az szolgál, hogy az adott törvényt „helyesen”, azaz a tényállásnak és a törvényalkotó szándékának megfelelően értelmezzék. A törvény szövege önmagában ugyanis nem elég precíz és egyértelmű, szükség van annak magyarázatára, értelmezésére, és a konkrét esetre való alkalmazására.

Az 1800-as évek elejétől mind fontosabb szerepet tölt be az előbb bemutatott hermeneutikák alapján kialakult általános vagy **filozófiai hermeneutika**, amely a szövegértés és az interpretáció elméleteként határozható meg, s így az irodalmi művek interpretációs kérdéseit is magába foglalja. Az alábbiakban röviden bemutatjuk a hermeneutika általános elméletének legfontosabb képviselőit és munkásságuk lényegét.

Friedrich Daniel Schleiermacher a romantika korának protestáns teológusa. 1810 körül keletkezett definíciója így hangzik: a hermeneutika „más személy elsősorban írott/írással

formájú gondolatai helyes megértésének művészete”. A „művészet” szó használata nem véletlen. Schleiermacher szerint az értelmezés szubjektív és kreatív: a hangsúlyt a **pszichológiai interpretációra** helyezi, ami azt jelenti, hogy az értelmező szubjektumnak (az olvasónak) alkotó módon bele kell illeszkednie a szerző személyiségébe, s mintegy „társ szerzőként”, alkotó fantáziával újjá kell teremteni a művet. De a művészetként felfogott interpretációnak a beszéd és az írás látszólag magától értetődő, legkisebb elemeiről sem szabad elfeledkezni – int Schleiermacher. Csak így érhető el, hogy az olvasó a szöveget először ugyanannyira, majd jobban értse, mint alkotója. Ehhez azonban szükség van egy gyakorlati interpretációs eszköztárra, amellyel a szöveg nyelvi struktúrája az adott történeti kontextusban megfejthető és leírható. Ez a folyamat a **grammatikai interpretáció**, amely kiegészíti a beleérző-pszichológiai értelmezést, s a kettő együtt adja a megértés folyamatát. A pszichológiai, beleérző intuíció a megértési folyamat egészét ragadja meg, míg a nyelvi értelmezés az egyes részek vizsgálatával az intuíció helyességét hivatott alátámasztani, s így visszahat a pszichológiai interpretációra. A megértés tehát körkörös formájú: a mű egészének megértését részei megértése befolyásolja, másrészt azonban a részek nem értelmezhetők másképp, csak az egész mű perspektívájából. Ez az ún. **hermeneutikai kör** valójában egy ismeretelméleti modell, ami azt sugallja, hogy a megértés maga nem (csak) racionális alapokon nyugszik.

Martin Heidegger egzisztencialista filozófus számára a hermeneutika/a megértés az élet alapfeltétele, a „lét univerzális meghatározottsága” (Vogt 2002: 57). Mivel a nyelv által meghatározott/megfogalmazott történelmi világban élünk, a mindennapi élet, a megismerés és minden cselekvés alapja a megértés. Heidegger szóhasználatával élve a „világban létezés” (In-der-Welt-Sein) (Jeßing/Köhnén 2003: 199) alapfeltétele a megértés, amely csak másodsorban irányul szövegekre, elsősorban a lét összefüggéseire, melyek minden értelmezési formája a létezés újabb lehetőségeit tárja fel.

Heidegger tanítványa, **Hans-Georg Gadamer** is abból indul ki, hogy a megértés a lét egy formája/módozata, és a hermeneutika legnagyobb teljesítménye az, hogy egy másik ’világ’ értelmét, annak összefüggéseit átvisszük a saját világunkba. Ugyanakkor Gadamer elsősorban a műalkotások interpretációjának problémájával foglalkozik, mely interpretációkat a kulturális élet fundamentumának tekinti. A műalkotás Gadamer számára nem zárt egység, amely a külvilág minden befolyásának ellenáll, hanem különféle értelmezési módok kínálata, melyekből a befogadó az esztétikai tapasztalat/megismerés során választ. Eközben megtapasztalja, hol húzódnak a mű esetleges ismeretlensége, idegensége miatt megértésének határai. Tehát az olvasó felismeri, milyen **’elő-ítélettel’ (Vor-Urteil)** közelít a szöveghez,

ugyanakkor aktív részese a szövegvilág újraalkotásának, úgy, hogy a szöveg új aspektusait saját világára vonatkoztatja/vetíti. Ez tulajdonképpen a szöveg még nem ismert, idegen **horizontjának** a rekonstruálása, amely a két fél, a szöveg és a befogadó között kérdés-felelet kapcsolatban megy végbe. A szöveg értelmének megfejtését tehát az értelmező személy gondolati horizontja határozza meg, de ez a horizont nem olyan merev álláspont, amelyhez mindenáron ragaszkodunk, hanem inkább vélemény vagy lehetőség. A szöveg és az értelmező **dialógusából** mint jelentésalkotó eljárásból Gadamer fontos következtetést von le: A szöveg jelentése sosem azonos a szerző intenciójával, szándékával, mindig több annál. Ezért a megértés nem csak reprodukív, hanem produktív folyamat is.

Az olvasás folyamata úgy működik, mint a **hermeneutikai kör**, amely ide-oda mozog a szöveg és az olvasó horizontja között, miközben azok kölcsönösen alakulnak, változnak. Ilyen, körforgásszerű kapcsolat van azonban a könyv és annak fejezetei, a szerző összes műve és egyes alkotása vagy a szerző élete és a művei között is. Olvasó és szerző, szöveg és szövegrész, múlt és jelen egymáshoz közelítését írja le Gadamer a körforgás elvével, amely végső soron az idegen mű megértéséhez, azaz **horizont-összeolvadáshoz** vezet.

1.7.2.4. Szövegimmanens megközelítések

A szövegimmanens megközelítések egyik legfontosabb irányzata a német irodalomtudományban a második világháború után virágkorát élő, a hermeneutika formál-analitikus ágának tekinthető **szövegimmanens interpretáció**, melynek elméleti programját **Emil Staiger** dolgozta ki. Staiger szerint az interpretációnak kizárólag a mű belső összefüggéseit kell feltárnia, semmit nem kell figyelembe vennie, ami „a mű mögött, alatt vagy fölött található”, tehát sem a keletkezési körülményeket, sem a szerző személyét, életét, sem az adott kor történelmi-társadalmi viszonyait, ideológiáját. Ez a redukció elsősorban az irodalmi műről való felfogással magyarázható: az irodalmi mű olyan **nyelvi műalkotás** (**sprachliches Kunstwerk**, Dichtung), amely autonóm, önmagában zárt és teljes/tökéletes. Staiger interpretációs módszere a Dilthey-féle hagyományban gyökerezve az intuíciónál, **beleérzésből** indul ki. Ezt a szubjektív, a mű egészét megragadó, közvetlen benyomást aztán a motívumok, képek, rím-, vers- és mondatszerkezetek **objektív**, formai **elemzésével** kell megvizsgálni és megmagyarázni. Az interpretáció ilyen kettős jellegét Staiger híressé vált mottójával érzékeltethetjük legjobban: az interpretáció lényege, hogy „megragadjuk, ami megragadott minket” („dass wir begreifen, was uns ergreift”).

Wolfgang Kayser, a szövegimmanens interpretáció másik kiemelkedő alakja *A nyelv műalkotás* (*Das sprachliche Kunstwerk*) című művével írja be nevét a módszer (és az

irodalomtudomány) történetébe. Noha ő is a műalkotás költői jellegének **élményét** tekinti az interpretáció előfeltételének, nagyobb hangsúlyt fektet az irodalmi szövegek jegyeinek **objektív leírására**, mint svájci kollégája. A nyelvi műalkotásról (das sprachliche Kunstwerk) szóló említett munkájában átfogó szövegelemzési eszköztárat dolgoz ki, amely a szöveg legkisebb, fonetikai egységeinek leírásától az átfogó műfaji és formai kérdésekig a szöveg minden szintjét igyekszik lefedni. A két tudós közti különbséget Schleiermacherre utalva úgy fogalmazhatjuk meg, hogy Kayser inkább a grammatikai interpretációt, Staiger pedig a pszichológiai interpretációt részesíti előnyben.

A szövegimmanens interpretáció egyik hiányossága, hogy a szöveg kontextusát, tehát keletkezésének társadalmi-történelmi körülményeit nem veszi figyelembe, s hangsúlyozottan **ideológiamentes megközelítés**. Ezt általában azzal magyarázzák, hogy 1945 után a szövegeket meg kellett óvni az elmúlt vagy éppen keletkezésben lévő totalitárius rendszereknek való kiszolgáltatottságtól, s egyúttal az irodalomkritikus is elkerülhették a múlttal való szembenézést.

Ugyanakkor tény, hogy a német szövegimmanens irányzattal párhuzamosan, a huszadik század első felébe nyúló gyökerekkel, hasonló módszertani megközelítések hódítottak teret Európa más országaiban és az angolszász irodalomtudományban is. Ilyen például a francia „**explication de texte**” irányzat vagy az angolszász újkritika „**close reading**”-módszere. A francia iskola a nyelvi forma és a mögötte meghúzódó idea elemzését hangsúlyozza, de foglalkozik a szövegkiadás kérdéseivel és a szerző életművének kontextusával is.

Az amerikai/**angolszász újkritika** a 20. század 30-as éveinek végétől az 50-es évekig élte virágkorát. Ebbe az irányzatba sorolják T. S. Eliot, I. A. Richards vagy W. Empson műveit, csakúgy, mint a vezető amerikai irodalomkritikusok (J. C. Ransom, W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley stb.) munkásságát. Az újkritikusok számára az irodalom egyfajta új ideológia, sőt, új vallás szerepét töltötte be: nosztalgikus menedék volt a kapitalizmus elidegenedett valósága előtt. A költészet – Istenhez hasonlóan – racionálisan megközelíthetetlen, önmagában zárt, tökéletes világ, **tartalom és forma egysége**, s mint ilyen, más szavakkal nem írható körül. Ebből következik, hogy az irodalmi mű (az újkritikusok elsősorban a versre koncentráltak) a szerzőtől és az olvasótól is független, a szerző értelmező szándéka a szöveg interpretációja szempontjából irreleváns. Ugyanígy kikapcsolták, elkülönítették a szöveget társadalmi és történelmi környezetéből, s egy valóság felett álló, magasztos közegbe emelték. Ugyanakkor szigorúan objektív szövegelemzést végeztek, amely elsősorban arra irányult, hogy a szöveg **kétértelműségeit, paradoxonjait, iróniáját** felderítsék, majd megmutassák, hogyan oldja fel és integrálja őket a szöveg **struktúrája**. Az újkritika szerint tehát a vers olyan ellentmondások

zárt rendszere, amelyek sosem veszélyeztetik komolyan az olvasó harmónia iránti igényét, mivel mindig feloldódnak a mű egységében.

1.7.2.5. A recepcióelmélet

Az, hogy mely szöveget nevezünk irodalmi szövegnek, az irodalomtudomány hosszú ideig a szöveg jellegéből, kifejezési módjából vezette le. (Ezek a törekvések visszahatottak a nyelvészeti gondolkodásra is: lásd például a poétikai funkciót Roman Jakobsonnál, 2.4. fejezet). A 20. század 60-as éveiben kialakult azonban egy olyan irányzat, amely az **olvasót** állítja középpontjába, s első ízben kíváncsi a nem hivatásos, „laikus” olvasó/olvasóközönség reakciójára egy-egy irodalmi művel kapcsolatban, de adott esetben még arra is, vajon az olvasó egy szöveget irodalmi műként olvas vagy nem. Ez az irányzat a recepcióelmélet vagy recepcióesztétika, amely tudományos vizsgálat tárgyává teszi az irodalmi mű befogadását (**recepcióját**), vagyis azt, hogy az olvasónak milyen szerepe van a szövegértés – jelentésalkotás – szöveginterpretáció folyamatában. Természetesen nem minden előzmény nélkül való ez a kérdésfeltevés, hiszen, mint azt az előbbieken láttuk, a hermeneutika alapjában véve a megértő szubjektum és a szöveg mint a megértés tárgya kapcsolatát vizsgálja, az utóbbira helyezve a hangsúlyt. A recepcióelmélet, ami voltaképpen szintén a hermeneutika egy irányzatának tekinthető, ezzel szemben az **olvasó szerepét**, az **olvasás folyamatát**, az **irodalmi szöveg hatását** írja le, ill. modellezi.

Hans Robert Jauß, az ún. **Konstanzi Iskola** teoretikusa olvasóközpontú irodalomtudomány megalkotásán dolgozott, s új koncepciót alakított ki az irodalomtörténet-írásról. Az új, „provokatív” irodalomtörténet tulajdonképpen **hatástörténet**, amely a különböző történeti korok olvasóinak egy-egy irodalmi műre vonatkozó olvasói reakcióit összegzi. Jauß feltételezi, hogy egy szöveg csak egy hosszabb **recepciótörténet** során bontakoztatja ki a benne rejlő jelentéspotenciált, ezért meghatározó, kik mikor hogyan olvasták. Ő is – Gadamer hatására – az olvasó és a szöveg közötti dialógusból indul ki, melyet az **elvárási horizont** fogalommal ír le. A szöveg horizontjára az olvasó a saját élettapasztalatából származó elvárási horizonttal válaszol, amely az olvasó mindennapi életének tapasztalatából (körülményei, meggyőződései, nézetei), valamint eddigi irodalmi tapasztalataiból, ismereteiből (pl. az irodalmi és a köznyelv közti különbség, a fikcionalitás problémája, műfaji ismeretek stb.) tevődik össze. Az irodalomtudomány feladata, hogy rekonstruálja a szövegből azokat a társadalmi kérdéseket, amelyek az olvasó történelmi elvárási horizontját alakították, s ebből következtessen arra, hogyan értették/értelmezték a régebbi korok olvasói a szöveget.

A recepcióelmélet/recepcióesztétika azonban nem csak történeti (diakron) szempontból vizsgálja az olvasó szerepét, hanem a mindenkori olvasó és a szöveg esztétikai lehetőségei/kínálatai közti kapcsolat általános elméleti kérdéseivel is foglalkozik. **Wolfgang Iser** (a Konstanzi Iskola másik meghatározó tagja) kutatásainak középpontjában elsősorban az **olvasás folyamata**, az **olvasás aktusa** áll, azt kutatja, mi az olvasó különös szerepe és teljesítménye a befogadásban. Az olvasó az olvasás kezdetétől fogva hipotéziseket gyárt a szöveg értelmezésével kapcsolatban, amelyeket a szöveg további részeinek ismerete vagy megerősít vagy nem: ekkor korrigálnia kell vagy egyenesen vissza kell vonnia elképzeléseit és merőben új értelmezési lehetőségeket kell számba vennie. A szövegbe a recepciót irányító mechanizmusok vannak belekódolva, amelyek egy absztrakt kommunikációs síkon, az **implicit olvasó** síkján jelennek meg. Ez tulajdonképpen azon információk összessége, amelyeket a szerző az általa elképzelt, „bennfoglalt” olvasónak/címzettnek ’küld’, s amelyek nem közvetlenül jelennek meg a szövegben (a szerző nem szólítja meg az olvasót), hanem bizonyos jelzéseként az elbeszélő szerkezetben. Ilyen jelzések például a műfaji megjelölések („elbeszélés”, „regény”), a könyvcímek (*Háború és béke*, *Vonzások és választások*), a fejezetcímek, az elbeszélő személye stb.

Az olvasás – ahogy Jean Paul Sartre mondja – irányított alkotás, vagyis Iser szavaival a szöveg és az olvasó dinamikus kölcsönhatásának folyamata. A szöveg nyelvi jelei és struktúrái az általuk kiváltott aktusban nyerik el végleges értelmüket, amelynek során az olvasó tudata a szöveget mintegy ’lefordítja’, vagyis aktualizálja a szöveg által felkínált hatáspotenciált. Ebből következik, hogy a recepció kreatív folyamat: a szöveg által kiváltott aktusokat maga a szöveg soha nem képes teljesen irányítani.

Ez utóbbi a fikcionális/irodalmi szöveg sajátosságával is alátámasztható: ugyanis a tapasztalati valósággal ellentétben az irodalmi szöveg a tárgya kifejezésében, létrehozásában, ábrázolásában, leírásában mindig „bizonytalan”, tökéletlen és befejezetlen. A valóság ábrázolásából – lett légyen az mikroszkópikus részletességű – mindig kimarad valami, s hogy mi, az a szerző tudatos szelekciójának eredménye. Az irodalmi szöveg egyidejűleg sokféle ún. **sematikus nézőpontot** tartalmaz, amelyek például a cselekmény különféle lefolyását, többféle befejezését teszik lehetővé, s ezáltal többféle elbeszélői szándékot feltételeznek. A köztük lévő kapcsolatot azonban a szöveg maga nem fogalmazza meg: gondoljunk például a több szálon futó cselekmény elbeszélésére: az egyidejű történéseket a szöveg csak egymás után tudja elmesélni. Ilyenkor a szövegben szakadás, űr keletkezik (Iser ezt „**Leerstelle**”-nek, üres helynek nevezi), s az olvasó feladata, hogy értelmezési munkájával ezt az űrt betöltse. Ilyen űr keletkezhet például az elbeszélő perspektíva-váltásnál, egy új szereplő

felbukkanásával, hely- vagy időváltáskor, vagy például, ha az elbeszélő az addig feszült cselekményt nem folytatja, hanem hosszú, kitérő kommentárba kezd – megannyi lehetőség az olvasó aktív közreműködésére, fantáziájának bevonására.

1.7.2.6. Formalizmus, strukturalizmus

A formalista és strukturalista elméleti irányzatok az irodalmi szöveget, s annak sajátos nyelvi formáját teszik vizsgálatuk tárgyává. Ez egyben azt is jelenti, hogy az irodalomtudomány szorosan támaszkodik a nyelvtudomány kutatási eredményeire, alkalmazza annak módszereit és szemléletmódjait/megközelítési módjait (**linguistic turn**). Ennek értelmében nem az irodalmi szöveg tartalma és értelmezése, hanem formai jegyei, felépítése, azaz a szöveg struktúrája kerül előtérbe. Tehát nem az az érdekes, mi történik pl. egy regényben, hanem az, hogyan fejezi ki, ábrázolja azt a szöveg.

Az irányzatok kiindulópontja a 20. század eleji nyelvfilozófusok és nyelvészek tevékenysége, elsősorban az **orosz formalista iskola (Viktor Sklovszkij, Roman Jakobson, Jurij Tynjanov)**, ill. a svájci **Ferdinand de Saussure** tudományos eredményei. Az orosz formalisták célja, hogy megfogalmazzák, miben áll a szöveg irodalmi jellege, „irodalmissága”. Ezáltal egyúttal tisztázták, egyértelművé tették, mi az irodalomtudomány tárgya: az **irodalmisság** nem az irodalmi mű által ábrázolt téma/tartalom sajátosságaiban keresendő, hanem az irodalmi nyelv sajátosságaiban. Azt vizsgálták, milyen törvényszerűségek szerint működik a költészet nyelve, s mennyiben és miben tér el az általános nyelvi formáktól. Bár a formai jegyekre, az ún. költői eszközökre (nyelvi képek, retorikai és stilisztikai eszközök stb.) helyezték a hangsúlyt, a formát semmiképpen sem pusztán külsőségként, mintegy a tartalom ellentétéként fogták fel. Az **esztétikai érzékelésről** szóló elméletükben éppen azt fogalmazzák meg, hogy a poétikai eszközöknek sajátos funkciója van: „elidegenítik” az érzékelést, azaz a megszokott, mindennapi sémától és jelentéstől eltérően alakítják a nyelv elemeinek befogadását. Az **elidegenítés (osztranyenyije)** által voltaképpen megnehezül az érzékelés, de egyben intenzívebbé is válik, figyelmesebbé a megszokottól eltérő nyelvi formák iránt. Az elidegenítés mechanizmusa a költői képek érzékelése esetében éppen úgy működik, mint pl. a szöveg egészére vonatkozó műfaji jegyeknél. E tekintetben Laurence Sterne *Tristram Shandy* című regénye volt az orosz formalisták egyik kedvenc példája. Ez tulajdonképpen az önéletrajzi regény paródiája, ami azzal váltja ki az elidegenítés hatását, hogy sajátos elbeszélő módjával teljesen szembe megy az olvasói elvárásokkal.

Az orosz formalizmus egy másik kutatási területe a hagyományosan tartalmi elemek formalista elemzése, például Vlagyimir Propp varázsmese-kutatása (vö. 4.2.3.1. fejezet).

Az irodalomtudományi strukturalizmus Ferdinand de Saussure modern strukturalista-szemiotikai nyelvelméletén alapul. 1916-ban megjelent *Cours de linguistique générale* című művének alapgondolata, hogy a nyelv **jelrendszer**, s a **nyelvi jel jelölőből (signifiant)** és **jelöltből (signifié)** áll. A jelölő voltaképpen a jel anyagi természetű része, egy hangsor/hangkép (ill. az annak megfelelő írásjel), például *f-e-j*, amely agyunkban összekapcsolódik egy bizonyos elképzeléssel, **jelentéssel** (☺). A kettő közötti kapcsolat önkényes, nem természetes, hanem kulturális és történeti megegyezésen, szokásokon alapul. Ennek a legegyszerűbb bizonyítéka az, hogy a különböző nyelvek ugyanazt a jelöltet (fogalmat, kifejezést, tartalmat) különböző hang- ill. betűsorral jelölik. A jelentés a nyelvi jel az egész nyelvrendszerben elfoglalt pozíciójában, a többi jelhez való viszonyában, egészen pontosan a többi jeltől való különbözőségében keresendő, s nem a nyelven kívüli valósággal való kapcsolatában áll. Tehát a ‚fej’ szó nem önmagában, hanem csak például a ‚fáj’ vagy a ‚tej’ szavaktól való különbözőségében nyeri el jelentését. **Saussure** szerint a nyelv csupa ilyen különbözőségekből, **differenciából** áll, ennél fogva a jelentés funkcionális. Ugyancsak megkülönbözteti az aktuális, beszélt nyelvet (**parole**) a jelek objektív, absztrakt rendszerétől (**langue**), s csak az utóbbit tartja kutatásra érdemesnek.

Ha ezt a felfogást az irodalmi szövegre vonatkoztatjuk, látható, hogy a strukturalizmus is egyfajta szövegimmanens megközelítés, amely a szöveg autonómiájából indul ki és a jelentését a szerző személyével nem hozza összefüggésbe. Az irodalomtudós elsősorban nem a szöveg tartalmát vizsgálja, hanem annak **esztétikai struktúráját**, amely nem más, mint a szöveg elemei közötti **relációk** – pl. azonosságok (**ekvivalencia**), különbségek, ellentétes viszonyok (**oppozíció**) – összessége. Az irodalmi szöveg sajátos **esztétikai jelrendszere** adja meg a szöveg irodalmiságát. Többek között ezt a sajátos esztétikai/irodalmi jelrendszert vizsgálják a **prágai strukturalisták**, akiknek egyik vezető egyénisége az orosz formalista iskolában is jelentős szerepet játszó **Roman Jakobson**. A prágai strukturalista **Jan Mukařovský** megállapítja, hogy az irodalmi szöveg jelrendszerében az ún. **esztétikai funkció** dominál, amely azt jelenti, hogy nem a nyelvi jel tartalma, valóságot leképező funkciója játszik szerepet, mint a köznyelvben, hanem a jel maga, s ezáltal az irodalmi szöveg bír autonóm, független valósággal. Hasonló megállapításra jut Roman Jakobson is, aki szerint az irodalmi szövegekben a **poétikai funkció** (lásd 2.4. és 3.3.1. fejezet) dominál.

Az, hogy a **szemiotikai** (‚jelelméleti’) megközelítés a kultúra más területeire és tárgyaira is alkalmazható, a strukturalista módszer más tudományágakban való elterjedését vonta maga után. Ez azt jelenti, hogy a kulturális jelenségeket specifikus jelrendszerként, nyelvként elemezték, melyek jelentése a rendszeren belüli jelek kapcsolatából, összefüggéseiből adódik.

Ennek szellemében kutatja például a francia etnológus és antropológus **Claude Lévi-Strauss** az ősi, primitív népek kultúráját, úgy, hogy mitikus elbeszélések és kultikus praktikák strukturális összefüggéseit modellezi, mely **modellek** reprezentálják az adott nép egész kultúráját. Lévi-Strauss a kultúrákat az általános emberi jegy szimbolikus megjelenési formáiként fogja fel, s megállapítja, hogy meglepően sok hasonló vonás fedezhető fel egészen különböző népek kulturális viselkedésmódjai között. Az irodalomtudomány számára különös jelentőséggel bír Lévi-Strauss **mítosz-kutatása**, amely bebizonyítja, hogy a különböző népek mítoszai között strukturális azonosságok mutathatók ki. Az irodalomtudomány számára ez a felfedezés bizonyító erejű a tekintetben, hogy az egyes irodalmi szövegek mindig egy nagyobb rendszer részét képezik, s sajátos tartalmukkal és formájukkal is a kultúra rendszerének egészét reprezentálják.

A 20. század 50-es és 60-as éveitől kezdve egyre jelentősebbé váló **francia strukturalizmus** kutatásai az elbeszélő szövegek strukturális sajátosságait, funkcionális modelljeit tárják fel (**Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes**, lásd. 4.2.2. fejezet).

1.7.2.7. Kitekintés: posztstrukturalizmus, dekonstruktivizmus

A posztstrukturalizmus, a strukturalista elméletek és irányzatok kritikus megközelítése és egyben interdiszciplináris kiterjesztése elsősorban a 20. század 70-es, 80-as éveinek Franciaországában alakul ki. A kettő között nincs éles átmenet, ezt bizonyítja például **Roland Barthes** személye, aki a klasszikus strukturalizmus képviselőjétől jutott el a **strukturalizmus kritikájáig**. Míg a strukturalisták zárt rendszerekből, s a rendszeren belül stabil, szilárd viszonyokból (pl. jelölő - jelölt, mélystruktúra - felszíni struktúra) indulnak ki, addig a posztstrukturalisták a rend hiányát, a jelölők radikális dominanciáját, a többértelműséget hangsúlyozzák. Számukra az olyan fogalmak, mint a jelentés, szubjektum, világ, nemi szerepek stb. csupán a jelölők játékanak, a társadalmi diszkurzusok sokféleségének labilis és állandóan változó produktumai. A strukturalista szabályok szerint történő szövegelemzést tehát felváltja a **dekonstrukció**, s ez a kifejezés nem mentes kritikai felhangoktól. Ugyanis a szövegstruktúra voltaképpen az olvasó szemszögéből csupán konstrukció: s a dekonstrukció, azaz a szöveg darabokra szedése éppen a szöveg megkonstruált voltára akar rávilágítani.

A dekonstruktivizmusnak alapvetően két irányzata van, melyek mind elméleti háttérükben, mind a szövegek olvasatainak gyakorlatában különböznek egymástól: a francia dekonstrukció, amely elsősorban **Jaques Derrida** francia filozófus nevéhez kötődik, s az amerikai iskola (Yale School), melynek fő képviselője **Paul de Man**.

Derrida számára a dekonstrukció a szöveg logocentrikus elemeinek lebontását, darabokra szedését jelenti. A **logocentrizmus** kifejezéssel Derrida a logos és a phone, vagyis a ‚szó’ és ‚hang’ egységét, azaz a kimondott szó és az értelem, a jelölő és a jelölt egyértelmű, harmonikus összekapcsolódását írja le. Derrida azonban nem hisz a jelölő és a jelölt egységében, a strukturalisták által egyértelműnek tételezett nyelvi jelrendszerben, s különösen nem a jelöltek általánosan érvényes jelentésében. Bebizonyítja, hogy egy szövegnek többféle olvasata lehetséges, tehát a jelölők mögött nem lehet egyértelmű jelölteket megállapítani. Így hát az olvasónak nem marad más, csak a **vágyakozás** egy általános érvényű jelölt után.

Az irodalomtudományra vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy a szöveg interpretációja nem lehet azonos a szöveg jelentésének keresésével, tehát felesleges. Az irodalomtudomány új feladata, hogy az irodalom anyagi oldalát, vagyis az írott jeleket (**gramma**) vizsgálja. A dekonstruktivizmus további kulcsfogalmai az írás (**écriture**) és a különbség (**différance**). Saussure-rel ellentétben Derrida az írott szöveget veszi a gondolkodás alapjának, s ezzel elhatárolódik voltaképpen az egész nyugati filozófiától, amely az írást a kimondott szó után másodlagos kifejezőeszköznek tekinti. Derrida viszont ezzel ellentétben az írást helyezi a középpontba, amely fölött nem uralkodik a szerzője, vagyis a jelentése sem lehet a szerző által neki szánttal azonos. Ezért nincs azonosság egy fogalom különböző jelentései között, csak különbségek vannak, amelyek az egymásra utaló jelek sokféleségében mutatkoznak meg. Egy fogalom jelentése nem egy jelhez kapcsolódik, hanem valahol a jelölők végtelen láncolatában található, s ezt nevezi Derrida a **jelölők játékának**. Minden szöveg más szövegekre utal, mivel jelölői azok jelölőit jelölik, s nem egy bizonyos, megfogható, rajtuk kívül létező jelöltet. A jelek ilyen kölcsönös kapcsolata folytán egy **nyom** (trace) húzódik végig a nyelven, jobban mondva nyomok sokasága, ami a játék ellenőrizhetetlen kapcsolatainak felel meg. Így dekonstruálódik a szöveg jelentése, melyre egy példa **Derrida** egyik anagramma-sora: carte (‚levelezőlap’), écart (‚távolság’, ‚különbség’) és trace (‚nyom’). (vö. az intertextualitásról szóló 3.3.3. fejezet).

Az amerikai dekonstruktivista irányzat (**Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller**), Derrida korai írásaiból kiindulva, az 1970-es években háttérbe szorítja az **újkritikai iskola** (**New Criticism**) módszereit és szemléletét. Ugyanakkor ez az irányzat nem általános nyelv- és jelelméleti felismerésekre helyezi a hangsúlyt, hanem inkább kiemelkedő szépirodalmi művek értelmezési kérdéseivel foglalkozik. A dekonstruktivista eljárás az irodalom öntematizálási folyamatainak (melyek a szövegben implicate vagy explicite megjelennek) feltárását és ennek a feltárási folyamatnak a reflektálását jelenti: a dekonstruktivista tehát egy figyelmes olvasó, aki ugyanakkor önmagát is megfigyeli. Ugyanakkor ódzkodik attól, hogy

ezt a folyamatot szisztematikusan rögzítse: ha ezt tenné, maga is konstruálna, s elveszne a szöveg kritikus szemlélete. A dekonstruktivista interpretáció tehát tudományos kritériumok szerint nem írható le, s helyessége/hamissága nem is ellenőrizhető.

De Man legfontosabb felismerése az, hogy az irodalmi szövegek voltaképpen olvashatatlanok és értelmezhetetlenek: csupán retorikai figurákból, nyelvi képekből állnak, s szavaik, kifejezéseik egyértelmű jelentése „szoros szövegolvasás” (close reading) eredményeképpen sem hozzáférhető. Tehát amit a szerző mondani akart, azt a szövegben már nem lehet meglesni. Ha mégis találunk egy összefüggő, egységes olvasatot, annak forrása nem a szöveg, hanem a tradíció és a tapasztalat. Ily módon ellentmondás keletkezik a szöveg retorikai/figurális jellege és irodalmisága között. Amennyiben ugyanis retorikus/figurális képződménynek fogjuk fel, felszínre kerülnek egymással sokszor összeegyeztethetetlen, hiányos, ellentmondásos jelentésrétegei. Ha viszont „szó szerint” értelmezzük, elveszik irodalmi jellege. De Man ugyanakkor polemikusan elhatárolódik a retorika (vö. 3.1. fejezet) hagyományos felfogásától. A retorika ugyanis hagyományosan a szó szerinti jelentés figurális (átvitt értelmű) jelentés által való helyettesítésével foglalkozik, melynek alapja egy olyan nyelvelmélet, mely szerint tisztán elválasztható egymástól a két jelentéstartomány. Éppen ezzel a felfogással fordul szembe de Man, aki szerint a nyelvi közlések „**retoricitása**”, retorikai jellege éppen azt jelenti, hogy ez a különbségtétel nem lehetséges, s minden beszéd retorikus: a trópusok és retorikai alakzatok szövegalkotó tényezők. A **figurális (retorikai) jelentés** és a **szó szerinti (grammatikai) jelentés** kettőssége és esetenkénti összeegyeztethetlensége adja de Man szerint a szövegek dekonstruktív dinamizmusát, „olvashatatlanságát”, mint azt Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regénye olvasataival példázza.

A képes beszéd ugyanakkor nem csak az irodalmi szövegek sajátja, hanem például a látszólag a valóságot tükröző filozófiáé is: de Man szemléletében elmosódik a különbség az irodalmi és nem-irodalmi diszkurzusok között. Kiemelkedő jelentőséget tulajdonít ebből a szempontból az allegóriának, mert ez a képi alakzat nem utal egyértelműen egy jelöltre, hanem jelentése a képalkotás folyamatában alakul, s így különböző jelölőkben is olvasható. Mint láttuk, a dekonstruktivista tevékenység nem tudományos-diszkurzív jellegű, hanem maga is fikcionális vagy egyenesen irodalmi minőségűvé válik, tehát nem elemzés, hanem tulajdonképpen a szövegháló továbbszövése, továbbírása.

1.7.2.8. A pszichoanalitikus interpretáció

A pszichoanalitikus interpretáció az irodalom és a pszichológia, ill. a **pszichoanalízis** összefüggéseire épül, s rokonságban áll a hermeneutikával, hiszen a pszichológia célja az ember cselekvéseinek és kifejezőmódjainak minél tökéletesebb megértése. Alapjául **Sigmund Freud**nak a 19. század végén az ideggyógyászat területén elkezdett tudományos kísérletei és az 1900-as évek elejétől közzétett elméleti munkái szolgálnak, melyek lényege, hogy a személyiség struktúrájában meghatározó szerepe van – a **tudat** és a **felettes én** mellett – a **tudattalannak (instancia-tan)**. Freud a neurotikus zavarok gyógyításának kulcsát a tudattalan analitikus feltárásában vélte felfedezni, például szabad asszociációk vagy az **álomfejtés** segítségével. Gyakran kapcsolta össze klinikai vizsgálatait irodalmi interpretációkkal, amikor is irodalmi alakokat vizsgált a pszichoanalitikus módszerével (pl. E. T. A. Hoffmann *Homokemberéhez*). Egyik legfontosabb művében, az 1900-ban megjelent *Álomfejtésben* olyan álmképeket és álom-szövegeket interpretál, amelyek **elfojtott** vágyakat és problémákat fejeznek ki, s ezáltal bepillantást engednek a tudattalan tartalmaiba. Ebben a művében is gyakran illusztrálja gondolatait irodalmi példákkal, például Hamlet alakjával.

A pszichoanalitikus irodalomtudománynak három fontos területe van: az első a **szerzővel** és a hozzá kapcsolódó **kreativitás**-elméletekkel foglalkozik, a második a **szöveg**, a harmadik **olvasó**, vagyis a recepció mechanizmusának **pszichoanalitikus vizsgálata**.

A szerző pszichológiai megközelítése a biografikus módszerek közé tartozik, s az irodalmi szöveget a szerző lelki problémáinak kifejeződéseként fogja fel: tudattalan motívumokat és traumákat kutat, s nem ritkán az olvasók szenzációéhségére alapoz, például Kafka újra és újra hangsúlyozott apakomplexusa vagy Thomas Mann családi életéhez fűződő komplexusainak tematizálása esetében. Ide tartozik a művészi alkotófolyamat, a kreativitás vizsgálata is, melyhez fontos adalék Freud *Der Dichter und das Phantasieren* című előadása. A kreativitás-elméletek megegyeznek abban, hogy az **írói kreativitás** a tudattalan (**ösztön-elv**) és a tudat (**realitás-elv**) összjátékából alakul ki, a tudattalan **fantáziák** és vágyak (**primérfázis**) tudatos művészi formába öntése, s ezáltal objektíválása (**szekunder-fázis**) által.

A tartalom és forma kapcsolata átvezet a szöveg pszichoanalitikai vizsgálatának kérdéséhez. Freud tézise az, hogy a szerző neurózisai és traumái – különösen az elfojtott szexuális fantáziák – a szövegek visszatérő figuráiban és motívumaiban ismerhetők fel. A tudattalan tartalmai mindazonáltal nem a maguk nyers, visszataszító formájában jelennek meg, hanem az esztétikai forma, az irodalmi nyelv és kifejezőmódból adódóan finomabb, enyhébb, szimbolikus alakban. Az irodalmi szöveg tehát sok tekintetben hasonlít az **álomhoz**.

Az álom cselekménye megfelel az irodalmi mű cselekményének, az álombeli cselekmény mögött meghúzódó látens gondolat, jelentés az irodalmi mű témájának. Ha álmodunk, az olyan, mintha az irodalmi művet olvasnánk, s a pszichoanalitikus álomfejtés egyenlő a mű interpretálásával. Ugyanakkor jelentősen eltérnek egymástól a tekintetben, hogy az álom magánjellegű, míg az irodalmi alkotás közösségi, a kommunikáció egy formája. Az álom spontán történés, az irodalmi szöveg tudatosan megalkotott esztétikai alkotás. S bár mindkettő a **szimbólumok** nyelvét használja, a szimbólumok funkciója különböző: az álom szimbólumai elsősorban eltakarják a tudattalan kívánságokat, vágyakat (**elhárítás**), az irodalmi szimbólumok viszont a kimondhatatlant, tudattalant éppen hogy kinyilvánítják, szavakba öntik.

Freud talán leghíresebb tanítványa, **Carl Gustav Jung** analitikus pszichológiájának legfontosabb állítása (felismerése), hogy nemcsak az egyén, hanem az emberiség is rendelkezik egy kollektív tudattalannal, amelyben ősi, kultúrákon átívelő jelentésminták, képek, az úgynevezett **archetípusok** működnek. Ezek az archaikus struktúrák ősidők óta bele vannak táplálva az emberi agyba, s megjelennek a különböző népek mítoszaiban. Jung modelljének alkalmazása az irodalomtudományban más interpretációs kérdéseket vet fel, mint Freud pszichoanalízise. Míg az utóbbi elméleti háttérű irodalomtudomány az irodalmi alakok pszichoanalitikus vizsgálatára helyezi a hangsúlyt, a Jung-féle irányzat az irodalmi szövegekben megtalálható archetípusokat, azaz kultúrákon átívelő mintákat és mítoszokat vizsgálja, pl. a hős szerepét a különböző kultúrkörökben.

Az **olvasó pszichoanalitikus vizsgálata**, vagyis a pszichoanalitikus recepcióelmélet az amerikai **Norman Holland** nevéhez fűződik. Norman Holland az olvasók egy irodalmi szövegre vonatkozó igen eltérő reakcióit vizsgálja, s arra a felismerésre jut, hogy az olvasók élményeiket és fantáziáikat vetítik bele a szövegbe. Az irodalmi mű tehát jó eszköz arra, hogy a tudattalan belső cenzúrát, az elhárítást mintegy kijátszva, félelem nélkül hódolhassanak kedvenc fantáziáiknak, melyek a szerző fantáziáinak átviteleként az olvasó és a szöveg kreatív összjátékából keletkeznek.

1.7.2.9. Irodalomszociológia

Régi feltételezés, hogy az irodalom szorosan összefügg a társadalmi és a történelmi körülményekkel. Ez a feltevés az irodalomszociológiai irányzat alapja, melynek központi kérdése az **irodalom és társadalom viszonya**, s kezdeteit a 20. század 20-as éveire tehetjük. Egyik első képviselője **Lukács György**, aki *A regény elmélete* (1916) című művében a modern polgári társadalom és az irodalmi formák/műfajok kapcsolatát tárja fel. A 20-as

években Lukács irodalomszociológiai elméletét radikálisan befolyásolja a **marxizmus**, mely szerint az élet minden szegmensét anyagi/materiális feltételek határozzák meg, s az emberiség történelmében is a materiális viszonyok, gazdasági törvényszerűségek dominálnak. A marxisták, hasonlóan történelemfelfogásukhoz, az irodalmat is az egyes társadalmi osztályok közötti harc szimbolikus megjelenési formájaként fogják fel, s ennek megfelelően értékelik az irodalmi műveket, tartják őket „progresszívnek” vagy éppen „reakciónak”. A marxista filozófia alapján alkotja meg Lukács a **visszatükrözés-elméletet**, mely szerint az irodalomnak vissza kell tükrözni a valóságot, például úgy, hogy az irodalmi alakok egymáshoz való viszonyai képezzék le a társadalmi viszonyokat. Lukács természetesen nem úgy gondolta, hogy az irodalomnak naiv módon le kéne festeni az **osztálytársadalmak** társadalmi valóságát, de a teória félreértelmezéséből sok kétes értékű, ún. szocialista realista mű is származott. Az irodalom és a társadalom viszonya tehát elsősorban az irodalmi szöveg tartalmában jut kifejezésre, ezért a **tartalomelemzés** alapvető feladat: például a regény az elidegenedett társadalmat, s az egyén erőfeszítéseit ábrázolja, hogy ebben a társadalomban megtalálja az élet értelmét.

Az irodalomszociológia más irányzatainak képviselői szerint az irodalom és a társadalom kapcsolata nem tartalmi szempontból közelítendő meg, hanem a formából, a szöveg „belső logikájából” kiindulva. **Theodor W. Adorno** és **Walter Benjamin**, az ún. **Frankfurti Iskola** képviselői, mely iskola szociológiai, esztétikai és filozófiai kutatásokat folytatott. Elsősorban Adorno nevéhez fűződik az ún. **kritikai elmélet**, amely szerint az irodalmi forma, az irodalmi mű „technikája” egyrészt autonóm, csak a szöveg által meghatározott, másrészt azonban bizonyos társadalmi aspektusok is alakítják a műalkotást, például a nyelv vagy a műfaji jellegzetességek. Úgy is mondhatnánk, hogy egy társadalom szervezeti struktúrája, termelési viszonyai jelennek meg a művek formájában, kompozíciós elvében, elbeszélő technikáiban.

Lukács György, Theodor W. Adorno és Walter Benjamin elméleti alapvetései hatottak leginkább a 70-es évek irodalomtudományára, amelyet az irodalomszociológia határozott meg. Kiindulópontja az volt, hogy az irodalom a **társadalmi kommunikáció** közvetítője, eszköze, tehát az irodalmi szövegek alkotása és befogadása ugyanúgy a társadalmi folyamat része, mint ahogy a szöveg jelrendszere is a társadalmi valóságra reflektál. Ekkor kezdtek el foglalkozni a kutatók az irodalmi élettel, annak intézményrendszerével, például a szerző társadalmi helyzetével, származásával, a könyvpiac társadalmi feltételeivel, vagy éppen az olvasó szociális körülményeivel.

Ugyancsak erre az időszakra esik **Lucien Goldmann** munkássága, aki Lukács visszatükrözés-elméletét módosítva, finomítva megalkotja homológia-modelljét. Ezek szerint

a mű és társadalmi környezete között nem tartalmi, hanem strukturális **homológia**/'azonosság', 'egyértékűség' van. Ez azt jelenti, hogy a szöveg fikcionális világa és bizonyos társadalmi csoportok tudatvilága struktúrájában azonos. Például Jean Racine tragédiáinak struktúrája megfelel a francia főnemesség gondolkodásmódjának. Azonban az irodalomszociológusok elsősorban a **regényelemzésre** koncentrálnak, mivel annak fikcionális világa a regény szereplőinek interakciójaiból épül fel, s ezekben a szerző valóságos társadalmi tapasztalatait ábrázolja, osztja meg az olvasóval. Ilyen értelemben a regény komplex társadalmi összefüggéseket ír le, a szerző egyéni és egyedi nézőpontjából, amely az ő szociális helyzetét is tükrözi. Tehát a műértelmezéshez nemcsak a szövegvilág, hanem a szövegen kívüli szociális kontextus is támpontul szolgál, s nem ritkán ellentmondásos viszony fedezhető fel a szerző társadalmi pozíciója és aközött, ahogy tapasztalatai az irodalmi műben megjelennek. A szociológiai módszer leginkább a **figura-elemzésben** hatékony. A cselekményben elfoglalt szerepük, valamint egyéni jellemvonásaik alapján ezek az irodalmi alakok bizonyos társadalmi szerepeket képviselnek, s elsősorban egymáshoz való viszonyukban (**konfiguráció, konstelláció**) értelmezhetők.

1.7.3. J. W. Goethe: *Vándor éji dala* című versének interpretációja a különböző megközelítésmódok alapján

Ebben az alfejezetben egy konkrét példán, Goethe: *Ein Gleiches (Wanderers Nachtlied)*/Egy hasonló (*A vándor éji dala*) című versének magyar fordítása segítségével mutatjuk be, hogy is néznek ki a gyakorlatban az egyes elméleti álláspontok, milyen módszertani lépések következnek a teoretikus alapvetésekből, s mennyire alkalmasak egyáltalán ezek a teóriák az irodalmi szövegek eredményes vizsgálatára.

Johann Wolfgang Goethe: *Vándor éji dala*

Immár minden bércezt
csend ül.
Halk lomb, alig érzed,
lendül:
sóhajt az éj.
Már búvik a berki madárka,
te is nemsokára
nyugszol, ne félj.

(Fordította Tóth Árpád)

Szövegimmanens megközelítés

A lírai stílus egyik legtisztább példája Goethe „Vándor éji dala” című verse. Az első két sorban – „Immár minden bércet csend ül” – a „csend ül” kifejezésben és a rákövetkező szünetben szinte halljuk a néma alkonyatot. Ugyanakkor a következő sor vége – „alig érzed,” – nyitva marad, a hanglejtés nem esik le, s ez felidézi a fák utolsó rezdülését, amit a negyedik sor „lendül” szava fejez ki. A mozgalmas „Már búvik a berki madárka” után az utolsó sor szavaival – „nyugszol, ne félj” – megnyugszik a vers, megnyugszik minden, az ember is. A lírai stílus nem azt jelenti, hogy a költő mondanivalóját a nyelvvel „fejezi ki”. Itt az est maga és magától szól. A költőn nem sok múlik. A nyelv feloldódik az esti hangulatban, az este a nyelvben. Ezért nem is érdemes a hangulatot a szavak hangalakjának vizsgálatával alátámasztani. Az értelmezés csak szétszedi azt, ami eredetileg emberi ésszel felfoghatatlanul egységes. Ezt a rejtélyt nem lehet teljesen megfejteni.

(Emil Staiger, in Vogt 2002)

Az interpretáció a szövegre koncentrálni, a költő és életrajza nem játszik szerepet az értelmezésben. A költői szituációt, a nyelvet és a vers hangulatát az elemző egységnek fogja fel: ezt az egységet beleérzéssel lehet megragadni. A nyelvi egységek finom értelmezése nem pótolja az objektív és pontos analízist. Láthatjuk, a szövegimmanens megközelítés nem jelent szövegelemzést. Ellenkezőleg: maga az interpretáció is kérdésessé, feleslegessé válik, mivel a költemény rejtélyét „nem lehet teljesen megfejteni”, ugyanis az metafizikai jelenség, önmagába zárt tökély, szinte valláspótlék.

Recepcióelméleti megközelítés

Goethe versének recepciótörténete igen különböző olvasói viselkedésmintákat rekonstruál. Kb. a 19. század végéig a legnagyobb tisztelettel, sőt áhítattal fogadták be a „Vándor éji dalát”. A 20. században ez a tiszteletteljes recepció részben folytatódott (az irodalomtudományban is), részben azonban hanyag, sőt agresszív fogadtatássá alakult át, több paródia is készült róla. A 19. században a vers a dalszerű líra mintapéldányává nemesedett, ereklyeként tisztelték, terjesztették, bensőséges érzelmekkel énekelték és szavalták, utánozták és újraköltötték. A 20. században ezzel szemben a politikai agitáció eszközüvé vált, kigúnyolták, részekre szedték és újra összerakták, vagyis ádáz harcot folytattak ellene.

(Wulf Segebrecht, in Vogt, 2002)

Az elemzésből kitűnik, milyen szerepe van az olvasónak a szövegek értelmezésében és jelentéstartalmuk változásában. A recepcióelméleti megközelítés informál bennünket arról, milyen a társadalom viszonya az irodalmi kultúrához, az irodalmi kánonhoz. De az is világossá válik, hogy ez a megközelítés messzire kerül a konkrét szövegelemzéstől: az irodalmi hagyomány, a befogadástörténet fontosabb szempont. Ugyanakkor igen nehéz a recepciótörténeti megközelítés eredményeit empirikusan dokumentálni és meggyőzően, elfogadhatóan ábrázolni.

Strukturalista megközelítés

Goethe versében a nyugalmi állapotok különböző formái kerülnek kifejezésre: a bércek feletti csend, a lombok szinte teljes mozdulatlansága, a madarak hallgatása és az ember hamarosan bekövetkező megnyugvása. Ezek a nyugalmi állapotok egy paradigmasort képeznek (paradigma = azonos szintaktikai/szemantikai funkciót betöltő elemek csoportja). Ha jobban megvizsgáljuk ezt a paradigmasort (csend, mozdulatlanság, hallgatás), az elemek között ellentétes szemantikai sémát fedezhetünk fel: természet [+ nyugalom] – ember [- nyugalom]. E séma alapján az ember és a természet között nincs egység, az ember a természettől különálló entitás. A másik paradigmasor azon elemekből áll, amelyek nyugalmi állapotáról szó van a versben: bércek, lombok, madarak, ember (te). Ezzel a paradigmasorral összefüggésben is felállíthatunk egy szemantikai sémát, mégpedig a 'létezés fokozatainak' sémáját: élettelen-szervetlen, élettelen-szerves, élő-állati, élő-emberi). E séma szerint az ember a kozmosz integráns része, tehát egységben létezik a természettel. A vers szemantikai síkján eszerint kifejezésre jut Goethe dialektikus felfogása az ember és a természet viszonyáról: az ember egyszerre azonos és nem azonos a természettel, vagyis köztük a különbözőségben megnyilvánuló egység viszonya nyilvánul meg. Tehát az ellentmondás nem feloldhatatlanul tragikus: ezt jelzi előre a vers záró két sora: „te is nemsokára nyugszol, ne félj”.

(Werner Strube, in Eicher/Wiemann 1997)

Az elemzés fő célja, hogy felszínre hozza a vers struktúráját, tehát azt a szerkezeti elvet, ami a szöveg egészének alapja, s amire a szöveg egyes elemei is visszavezethetők. Az adott szöveg központi elve, mint láttuk, az ember és a természet dialektikus viszonya, melyet a szöveg szemantikai síkján mutattunk be, de ugyanez a séma jelentkezik a szintaktikai és a fonológiai síkon is. A strukturalista elemzés feltételezi, hogy az irodalmi mű önmagában zárt és autonóm egész. Önmagában zárt, mivel a szöveg belső relációinak rendszere és autonóm, mivel

önmagára utal és nem a szerzőjére. Azonban pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk, a strukturalista felfogás *úgy tesz*, mintha az irodalmi szöveg önmagában zárt egész lenne, s ennek következtében elhanyagolja a szövegkörnyezet elemzési aspektusait.

Pozitivista megközelítés

A kis dal megnyugtatóan hat a hajsztolt ember lelkére, ha a megfelelő órában hallgatja vagy olvassa. Magas költészeti értéke és értelme azonban csak akkor mutatkozik meg, ha a költő életével való összefüggésben vizsgáljuk. 1780. szeptember 6-án Goethe szolgálati útra indult Ilmenaubra. Útközben tett egy rövid kitérőt a Tübingiai Erdő legmagasabb hegycsúcsára, a Gickelhahn-ra, hogy egy kis időre megszabaduljon a városka (Weimar) zűrzavarától, az emberek panaszaitól, igényeitől és saját javíthatatlanul zilált életvitelétől. Azon az éjszakán írta fel a verset ceruzával a hercegi vadászházikó belső falára. A „Vándor éji dala” nyughatatlanul sodródó élete és a hegycsúcson megtapasztalt nyugalom ellentétéből keletkezett. (Maga a vers vége is finoman utal erre az ellentmondásra, a „nemsokára” és a „ne félj” [tulajdonképpen „warte”, azaz „várj”] szavakkal.) Az akkor 31 éves költőt lassacskán elborították hivatali ügyei. Még inkább megviselték személyes kapcsolatai: viszonya a herceghez, von Stein asszonyhoz, Herderhez, de legjobban saját belső természete miatt szenvedett. Sokoldalú és ingerlékeny természetéből egyenesen következtek nagy kedélyhullámozásokai.

(Georg Mayer, in Vogt 2002)

Az egyetlen és legfontosabb értelmezési szempont a „költő életével való összefüggés”: az magyarázza a költemény keletkezését, formáját, sőt a hatását. Szinte már magától fejeződik ki a műben a költő külső és belső életrajza („saját belső természete”). Ez a fajta biografizmus természetesen egysíkú, magával az irodalmi szöveggel alig foglalkozik, s a modern módszertani diskurzusban már túlhaladottnak tekinthető. Az első mondaton azonban látszik, hogy az interpretációra Dilthey hermeneutikája sem maradt hatás nélkül.

Pszichoanalitikus megközelítés

Goethe szinte kezdettől fogva fenyegetve érzi magát a haláltól. „Költészet és valóság” című önéletrajzi művéből megtudjuk, hogy már születésekor is csak a dajka fáradozásai keltették életre. Goethe retteg a haláltól, s ez (a) öröklött hipochonder-alkatából következik, (b) megmutatkozik abban, hogy nem mer részt venni temetéseken és (c) abban, hogy nem mer még beszélni sem a halálról. Az ember a haláltól való (látens) félelmét vagy frusztrációját úgy

kompenzálhatja, hogy a halált (álomban, fantáziáiban vagy az irodalomban) nyugalommá, alvássá változtatja. Ebben az átváltoztatásban a tudattalan mechanizmusainak nagy szerepe van. Ebből következik, hogy a „Vándor éji dalában” a „nyugszol, ne félj” a halált (is) jelentheti. Egyrészt ismerjük Goethe halálfélelmét, másrészt felfedezhetjük a versben a tudattalan mechanizmusait: a csend, a hallgatás metonimikus (vagy pars pro toto) kapcsolatban van az alvással, vagyis a jelentés eltolódik az egyik szóról a másikra, a „nyugodni” ige viszont a halál metaforája. Freud kifejezésével élve ebben az igében több gondolat és elképzelés sűrűsödik: az éjszakai nyugalom, vagyis az alvás, a belső nyugalom, vagyis konfliktusmentes élet, s mindenekelőtt a halál vágyyszerű elképzelése.

(Werner Strube, in Eicher/Wiemann 1997)

Az interpretáció célja, hogy a költeményt (ill. annak aspektusait) a szerzőnek abból a specifikus pszichés állapotából magyarázza meg, amely a költemény megírásakor rá jellemző volt. Tehát ez a fajta interpretáció figyelembe veszi a szerző valóságos személyét, s nem csak a költeményre mint autonóm egészre koncentrálni. Ugyanakkor elsősorban mégis csak a költeményről van szó, azt akarjuk jobban megérteni, nem a költőt jobban megismerni. [Az interpretáció kapcsán felmerül a kérdés, vajon a vers az egyén dokumentuma-e <természetesen az is>, vagy meghatározott állapotok és állapotváltozások egymáshoz való viszonyának „elmélete”.]

Irodalomszociológiai megközelítés

A líra szubjektuma a kollektívával, az objektivitással szemben határozza meg és fejezi ki önmagát. A természettel, amiről beszél, nem közvetlenül azonos. A vele való egységet elvesztette, s úgy próbálja visszaszerezni, hogy önmagában, énjében elmerülve lélekkel tölti meg a természetet. A „te is nemsokára nyugszol, ne félj” vigasztalásnak is felfogható: mélyről jövő szépsége nem választható el attól, amit elhallgat, vagyis egy olyan világ elképzelésétől, amely nem nyújt békét a benne élőknél. Csak ennek tudatában, s az e fölött érzett szomorúság, gyász hangulatában tudja a vers kifejezni, hogy mégis béke van. A „Vándor éji dala” éppen azért olyan nagyszerű, mert nem az elidegenedett, zavaró jelenségekről beszél, nem állítja szembe a tárgy nyugtalanságát az egyénnel: sokkal inkább az egyén nyugtalanságának rezgését érzékelhetjük. A nyugvó, emberi vonásokat nem hordozó természettel szemben az egyén tudatára ébred önnön kicsinységének. Észrevétlenül,

hangtalanul kúszik be az irónia a vigasz mellé. Az alvás boldogsága előtti másodpercek ugyanazok, mint amelyek a rövid életet a haláltól elválasztják.

(Theodor W. Adorno, in Vogt 2002)

Az interpretáció a líra és a társadalom viszonyáról beszél. Általános történetfilozófiai kontextusba helyezi a vers tartalma és a „nyughatatlanul sodródó élet” között feszülő ellentétet. Abból indul ki, hogy a történelem menetét a szubjektum és objektum, az egyén és a világ dialektikája határozza meg. Goethe verse ebben az értelmezésben a szubjektum történelmi helyzetét (a társadalomtól és a természettől való elidegenedést) reflektálja, és utópisztikus kívánságát fogalmazza meg ennek az elidegenedésnek a megszüntetésére. Az irodalomszociológiai megközelítés tehát szociális struktúrák és konfliktusok irodalmi, esztétikai ábrázolását, szimbolikus megjelenítését vizsgálja.

2. FEJEZET

Jel, nyelv, irodalom

Az irodalomtudományi vizsgálódások tárgya az irodalmi szöveg, valamint az irodalom mint kulturális részrendszer, azonban tárgyának jellegénél fogva komplex diszciplináris rendszerbe is illeszkedik: az irodalmi szövegek nyelvi megnyilatkozások, sőt különlegességük az, hogy az irodalmi alkotás olyan „eszközzel” dolgozik, amely nem csak a sajátja: ellentétben például a zenével vagy a képzőművészetekkel, az irodalomnak nincs „saját” nyelve, hanem a természetes nyelvre épül, sajátos **nyelvhasználat**ként határozható meg, aminek következtében az irodalmi szövegeket több megközelítéssel is lehet vizsgálni, elvonatkoztatva „irodalmiságuktól”, a nyelvi jelek és megnyilatkozások közé sorolva őket (minden irodalmi művet meg lehet vizsgálni például grammatikai elemzéssel, de akkor nem elsődlegesen irodalmi vizsgálatról van szó): a sajátos nyelvhasználat sajátos **jelhasználatot** is jelent.

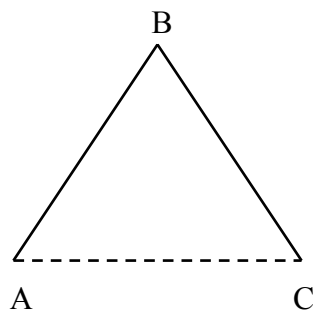
A természetes nyelv nyelvi jelek rendszere, s mint ilyen, egyike számos lehetséges jelrendszernek (bár kitüntetett szerepe van az emberi kommunikációban). A nyelv vizsgálata tehát implikálja a nyelvi jelek jelszerűségének elemzését, a **nyelv mint jelrendszer** felfogását. Ennélfogva fontos kitekinteni a **jel** fogalmára, a jelrendszerek működésére és a **jeltudomány**, a **szemiotika** alapvető kérdéseire: ez a megközelítésmód alapot adhat az irodalmi szövegek, az irodalom jelenségeinek jelrendszerként való értelmezésére, s ezáltal egy szélesebb elméleti megközelítésbe integrálásukra, ami egy további lépésben lehetőséget nyújt specifikus jegyeik feltárására is.

2.1. A jel fogalma

A ’jel’ fogalmán általában valami olyan „dolog” érthető, ami egy másik „dolog” helyett áll, azt jelöli, s valaki ekként érti vagy interpretálja ill. számára valamilyen jelentéssel bír. A jel a kommunikáció eszköze, a jelhasználatban válik tulajdonképpen jellé, vagyis a jel a **jelhasználat (szemiózis)** „eszköze”. A jelekkel foglalkozó tudományágakban többféle jelfogalom ismeretes, ezek azonban visszavezethetők két alapvető koncepcióra, amelyek egymással is összevethetők. Az egyik koncepció szerint a jel alapján véve egy háromelemű relációval, a másik koncepció szerint egy kételemű relációval írható le (a következő fejtegetések csupán vázlatosan mutatják be ezek alapvonásait, bár mindkét elképzeléstípusnak többféle variánsa is létezik, és élénk viták folynak egyes meghatározásokról, mozzanatokról).

2.1.1. A jel triadikus koncepciója

Azon koncepció alapján, ami szerint a jel mint **háromelemű reláció (triadikus reláció)** tételezhető, a jel egy háromelemű viszonylatként fogható fel. A jel alkotóelemei eszerint a **'jel(test)'**, a **'fogalom'** és a **'jelölt [dolog]'** (vö. Lyons 1980), ezek együttesét és viszonylataikat többnyire egy háromszöggel ábrázolják:



A = a jel(test)
B = a fogalom
C = a jelölt [dolog]

A jel elemeinek megnevezése a különféle elméletekben és irányzatokban nem egységes, emiatt nem könnyű eligazodni közöttük, fontos, hogy az elnevezések mögött láthatóvá váljon, mit értenek alatta. Csak példaképpen: „A” megnevezése **Charles Sanders Peirce**-nél „jel”, Ogden és Richards felfogásában „szimbólum”, Charles Morris pedig „jelhordozónak” nevezi. „B” neve Peirce-nél „interpretáns” vagy „mentális kép”, Ogden és Richards elnevezése ugyanarra „referencia”, Morrisnál „deszignátum”, John Stuart Millnél pedig „konnotátum”. „C” megnevezése Peirce-nél „tárgy”, Morrisnál viszont „denotátum”.

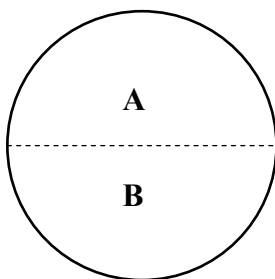
A háromelemű jel fenti ábrázolásmódja a jelekkel történő jelölés elemzésére hosszú hagyománynak felel meg: már a skolasztikus tanítás is azt mondta, hogy „vox significat [rem] mediantibus conceptibus”, vagyis „a hang [mint jel, szó] fogalmak közvetítésével jelöl[i] a dolgot”.

A háromszög, azaz a jel három elemét összekötő kapcsolatokat a csúcsok közötti vonalak mutatják: az AB és a BC csúcs közötti folytonos vonal arra utal, hogy ezek alapvetőbb és közvetlenebb viszonylatok a jeltest és a fogalom, ill. a fogalom és a jelölt [dolog] között, míg az AC csúcsot összekötő vonal szaggatott, ami azt jelzi, hogy a jel(test)/szó és jelöltje (vagyis a dolog, amire a jel utal) közötti kapcsolat közvetett, mert valami más, azaz a fogalom közvetíti.

A jelölés háromelemű elemzése tovább bővíthető, ha a jel használója (azaz a beszélő/hallgató) és a jelhasználat kontextusa is önálló alkotóelemként a modell része lesz.

2.1.2. A diádikus jelkonceptió

A jelfogalom meghatározásának másik felfogása/iránya szerint a jel mint **kételemű reláció (diádikus reláció)** értelmezhető, amikor az előbbi háromszög elemei közül vagy B, vagy C marad el. A jel ebben az esetben a fogalmat is jelöli, vagyis a jelet A és B alkotja, ebben az esetben C leképeződne B-ben (ez a felfogás jelentkezik alapjában véve a 20. századi nyelvtudományt és a jeltudományt alapvetően befolyásoló francia nyelvtudós, **Ferdinand de Saussure** koncepciójában). A másik lehetőség szerint a jel C-t jelöli, azaz a tárgyat vagy a tárgyak egy osztályát, ebben az esetben viszont kérdésessé válik B, azaz a szavak és dolgok között közvetítő gondolatok vagy fogalmak szükségessége.



A = jelölő [jel(test) = signifiant]

B = jelölt [fogalom = signifié]

A kételemű jelfogalom-koncepciót többnyire Ferdinand de Saussure (1857-1913) nevéhez kapcsolják, aki a *Bevezetés az általános nyelvészetbe (Cours de linguistique générale)* című, tanítványai egyetemi jegyzetei alapján 1916-ban posztumusz kiadott munkájában foglalkozik a (nyelvi) jelekkel és a jeltudomány kérdésével. Saussure szerint a jel két alapvető alkotóelemből, a **jelöltreől (signifié)** és a **jelölőből (signifiant)** áll, ami nála egy fogalom és egy hangkép egyesítése (Saussure 1967), és alapjában véve „pszichikai entitás”. Saussure úgy véli, hogy a jelölő és a jelölt kapcsolata önkényes, vagyis nem szükségszerű, hogy például ugyanazt a jelöltet (tárgyat) a magyar nyelvben az „asztal” jelölő jelöli, németül viszont a „Tisch”, angolul, franciául a „table” (kiejtésük viszont különbözik), portugálul a „mesa”, olaszul „tavola”, oroszul „стол” stb. (bár ez az önkényesség csak a jelölő és jelölt kapcsolatának „eredetére” utal, a beszélő viszont, ha „asztalról” beszél, nem használhatja mondjuk a „szekrény” jelölőt).

Megjegyzendő, hogy a jelek ilyen kételemű felfogása bizonyos problémákhoz vezethet a homonímák és a szinonímák értelmezésében: a **homonímák** azonos alakú szavak, azaz egy jelölőhöz több jelölt rendelhető hozzá (pl. „vár” - „zár”), a **szinonímák** esetében pedig egy jelölthöz tartozhat több jelölő (pl. „lift” - „felvonó”, „fotel” - „karosszék”, „vasútállomás” - „pályaudvar” - „megállóhely”).

Saussure elméletének másik fontos eleme a **nyelv mint rendszer**, azaz a **langue** és az **aktuális nyelvi megnyilatkozás**, a **parole** közötti különbségtétel, mely alapvetően meghatározta a 20. századi nyelvészet későbbi fejlődését is (pl. szintagmatikus és paradigmatisztikus jelenségek kérdését, a generatív grammatika kompetencia - performancia fogalompárját, vagy a mélystruktúra - felszíni struktúra problémáját).

2.1.3. Verbális és nemverbális jelek

A jel fogalmának magyarázatát a fentiekben a nyelvi jel mintájára ábrázoltuk, amint az különböző jelelméleti fejtegetésekben gyakorta történik. A jeleknek ugyanakkor többféle típusa létezik, az ún. **verbális jelek** (vagyis nyelvi jelek) mellett vannak **nemverbális jelek** is, pl. képi jelek, mint a közlekedési táblák, a piktogramok vagy a kézjelek „nyelve”. A nyelvi jelek mégis dominánsak abban az értelemben, hogy másfajta jeleket is a nyelvi jelek teszik „hozzáférhetővé”, így például a közlekedési táblák vizuális jeleit „le tudjuk fordítani” természetes nyelvre, így a



táblát úgy értelmezzük, hogy „elsőbbségadás kötelező”,

a következő két tábla a kötelező haladási irányt jelzi, mégpedig



„egyenesen” és „jobbra”,

míg a következő két tiltó táblát is „értjük” (ha megtanultuk a közlekedési szabályokat), s tudjuk, azt jelentik, hogy



„minden jármű forgalma tilos” és „előzni tilos”,

s közlekedési magatartásunkat is a táblák jelzéseinek megfelelően alakítjuk. A verbális jelek rendszere így módon közvetítő szerepet tölt be, s Saussure is a természetes nyelvet tekinti a legfontosabb jelrendszernek.

2.2. A jeltudomány

A jelekkel, típusaikkal és különböző aspektusaikkal foglalkozó tudományág neve **jeltudomány** vagy **szemiotika**, ill. **szemiológia**. A szemiotika kifejezés inkább az angolszász nyelvterületen használatos, elsősorban a Peirce-féle jeltudományi felfogás alapján ill. manapság többnyire így jelölik ezt a diszciplínát más nyelvterületeken is, de Saussure a szemiológia megnevezést használta az általa felvázolt nyelvtudományra, így francia (valamint olasz és spanyol) nyelvterületen ez a kifejezés terjedt el.

Etimológiailag mindkét megnevezés a görög szémeiótiké, azaz 'jelmegállapítás' szóból származik (alapja a széma, azaz 'jel' kifejezés), így értelmi különbség nincs közöttük, bár bizonyos mértékig és eredetüket tekintve utalnak a mögöttük rejlő jelfogalmak (a háromelemű és a kételemű jelkonceptió) különbségeire is.

A szemiotika a mai értelmében viszonylag új tudományág, amelynek gyökerei részben más tudományágakhoz (filozófia, logika, grammatika), ill. az antik filozófiai iskolák elméleteiig nyúlnak vissza, melyeket manapság egyértelműen a modern szemiotika előzményeinek tekintünk.

Az ókorban a görög orvostudomány egyik területe volt a szemiotika, amely azzal foglalkozott, hogy az emberi testen megfigyelhető tünetek, változások, szimptómák – azaz az esetleges betegségek jelei – alapján következtetett bizonyos kóros folyamatokra, bajokra. A sztoikus filozófusoknál a 'szemiotika' elnevezés tágabb értelmet kap, ők behatóan vizsgálják a lelki folyamatok jelenségeit és jeleit, a jelek tanulmányozását a filozófia egyik alapvető részterületének tekintik, amely magába foglalja a logikát és az ismeretelméletet. A hellenisztikus filozófia (a sztoikusokon kívül az epikureusok és a szkeptikusok is) olyan jelelméletet alakít ki, amelynek előzményei megvoltak **Arisztotelésznél**, akire viszont **Platón**, a szofisták és különböző görög orvosok hatottak. Arisztotelésznek elsősorban a logikája és ismeretelméleti nézetei tekinthetők a szemiotika szempontjából fontosnak, különösen a gondolati formákról (szimbolikus formákról) alkotott nézetei.

A középkorban átfogó jelelmélet alakult ki (amelyet „scientia sermocinalis” néven ismernek), ehhez hozzátartozott a grammatika, a logika és a retorika is. Elsősorban a **skolasztika** jelentős e tekintetben, ismeretelmélete és logikája a tárgyak és a fogalmak viszonyának vizsgálatára (azaz jelfolyamatokra) irányul. Jól tükrözi a jelelméleti gondolkodást az ún. **nominalisták és realisták harca**, vagyis az a heves filozófiai vita, amely arról a kérdésről folyt, hogy az általános fogalmak, az **univerzáliák** valóságosak-e vagy csupán a gondolkodás eszközei. A kérdés Platón idea-tanával és Arisztotelész ismeretelméletével kapcsolatban is felvetődött, a középkor teológiai vitái pedig különösen kiélezték. A realisták szerint az univerzáliák valódi létezők, az egyes dolgok létezésének előfeltételei (universalia ante rem), a nominalisták szerint ellenben az általános fogalmak csak absztrakciók, nevek, nem a tárgyakban vannak, hanem a megismerés során jönnek létre (universalia post rem). Bár a realisták elgondolásai domináltak kezdetben, hosszas és heves viták után előtérbe került a nominalista felfogás Occam révén. A két ellentétes nézet között közvetített az ún. konceptualizmus is, képviselője, Abélard szerint az univerzáliák nem szavak és nem is dolgok, hanem jelentések – itt tehát az ismeretelmélet jelentéstannal kapcsolódik össze.

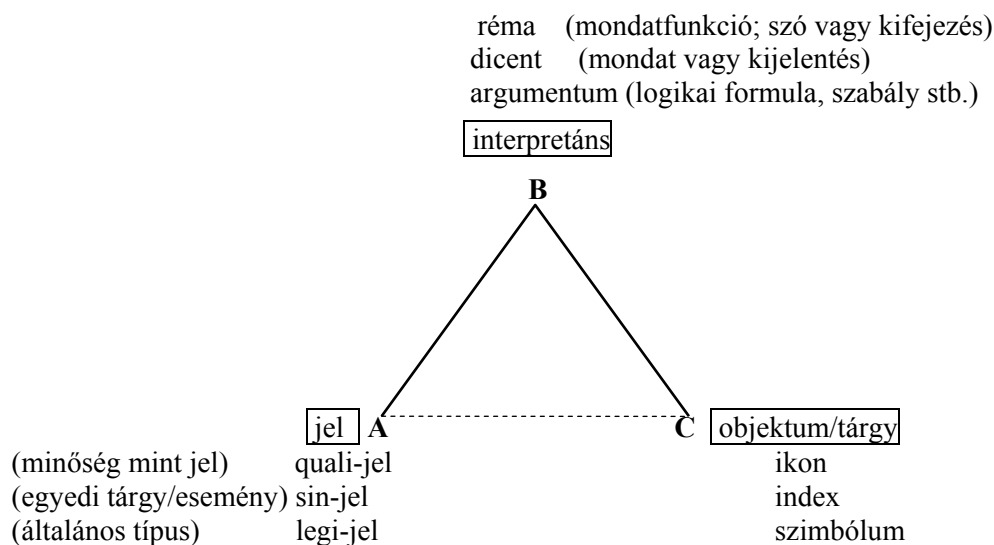
A reneszánsz fordulatot jelent a világról és az emberről való gondolkodás történetében, a természettudományos (Kepler, Galilei stb.) és (képző)művészeti (Leonardo da Vinci, Dürer stb.) törekvések egyaránt a világ jelenségeinek, jeleinek értelmezését keresik. A művészeti-poétikai elgondolásokban is nagy jelentőségre tesznek szert a jelképes ábrázolások, formai kérdések, az emblematika, ikonológia, melyek a jelekkel való foglalkozás különböző formáit és területeit képviselik, anélkül hogy külön tudományággá rendeződnének.

Részben a középkori filozófiai és jelelméleti hagyományokból nőnek ki későbbi vizsgálódások, melyek egyik iránya a jelfolyamatokat a platóni és arisztotelészi metafizika fényében értelmezte, ugyanakkor egyre nagyobb teret kaptak olyan törekvések, amelyek a szemiotikát az empirikus tudomány és filozófia keretébe helyezték – az előbbi törekvéseket **Gottfried Wilhelm Leibniz** (1646-1716) vitte tovább, az utóbbiakat pedig a brit empiristák (vö. Sebeok 1979). Leibniz egy egyetemes jelrendszert (characteristica universalis) akar megalkotni, elsősorban a jelstruktúrák szintaktikai összefüggéseire összpontosítva, elgondolásait a **szimbolikus logika** későbbi képviselői, így George Boole (1815-1864), Charles Sanders Peirce (1839-1914), Gottlob Frege (1848-1925), Alfred North Whitehead (1861-1947), Bertrand Russell (1872-1970), Rudolf Carnap (1891-1970), Edmund Husserl (1896-1938), Alfred Tarski (1902-1983) vitték és fejlesztették tovább. A **brit empirista filozófusok** (Francis Bacon, Jeremy Bentham, George Berkeley, Thomas Hobbes, David

Hume és legfőként John Locke) főként a jelentés kérdéseivel foglalkoztak. A sztoikusokra visszanyúlva a „szemiotika” kifejezést **John Locke** (1632-1704) használta újra 1690-ben *Értekezés az emberi értelemről* című művében. Locke szerint a „jelek tudománya” a tudományok azon ága, amelynek feladata mindazon jelek természetének vizsgálata, melyeket az emberi elme használ, hogy a dolgokat önmaga számára érthetővé tegye és tudását másokkal megossza.

A francia 17. század is jelentősen hozzájárult a szemiotika korai történetéhez: a **Port Royal** kolostor „grammatikusai” (nyelvészei) műveikben alapján véve jelelméleti alapokon álltak. Antoine Arnauld és Claude Lancelot először 1660-ban, majd 1676-ban harmadik kiadásban megjelent *Grammaire générale et raisonnée* című műve a nyelvet jelrendszerként írja le, azt mondja, hogy beszélni annyit tesz, mint gondolatainkat olyan jelekkel kifejezni, melyeket az emberek e célból találtak ki. Erre a legalkalmasabbak a hangok, az írás jelei pedig tartóssá és láthatóvá teszik őket. A jelekben két dolog figyelhető meg: egyrészt az, amik „természetüknél fogva”, vagyis hangok és betűk (azaz a jelölő mivoltuk), másrészt pedig a jelentésük, vagyis az a mód, ahogyan az emberek gondolataik kifejezésére használják őket – elemeiben felismerhetők itt Saussure későbbi jel- és nyelvelméleti szemléletének alapjai (vö. Kelemen 1977).

A mai szemiotika első rendszerezője és tulajdonképpeni megalapítója az amerikai filozófus, **Charles Sanders Peirce** (1839-1914) volt. Peirce Locke filozófiájára támaszkodott, átvette tőle a „szemiotika” megnevezést, és a jelek természetét és típusait tanulmányozta hosszú évtizedeken át. Peirce írásai igen komplexek, meghatározásai az idők folyamán változtak, így nehéz egységes elméletét rekonstruálni (összes műve máig sincs teljes egészében kiadva). Peirce meg van győződve arról, hogy az egész univerzum tele van jelekkel, szinte csak jelekből áll. A jeleket alapvetően háromeleműnek fogja fel, s a jel három alkotórészét is tovább differenciálva bonyolult tipológiai rendszerhez jut el. Eredetileg három fő jeltípust különböztetett meg (ikon, index és szimbólum), majd átfogóbb, a jel egyes elemeit külön-külön típusokra osztó jeltipológiát alkot (ill. évtizedeken át pontosít). Ez a háromszor három osztályból (trichotómiából) álló rendszer következőképp foglalható össze:



Peirce a három trichotómia alapján tíz jelosztályt különböztet meg, s ezeket is tovább oszthatónak tartja. Rendszerében (már csak kialakulását tekintve is) különös fontossággal bírnak a tárgyhoz való vonatkozás alapján definiált jeltípusok, az ikon, az index és a szimbólum (Peirce jelelméletéről, tipológiájáról vö. Walther 1979). Az **ikon** a jel és a jeltárgy közötti hasonlóságon alapul (ilyen pl. fénykép, rajz, diagramm, a logikai formulák stb.), az **index** esetében a jel és a jeltárgy között valamilyen valós, fizikai kapcsolat van (pl. a füst mint a tűz jele, lábnyomok a parti fövényen, tulajdonnevek, mutató névmások stb.), a **szimbólum** viszont önkényes jel, a jeltárgy és a jel kapcsolata valamilyen szabályra, konvencióra vezethető vissza (ilyenek általában véve a nyelvi jelek kialakulásukat tekintve). A művészetekben és az irodalomban is különös jelentőségre tesz szert az ikonikusság kérdése, jelensége, Charles Morris például a művészet lényegét a műalkotás ikonikus jel mivoltában látja, de nagy jelentőséget tulajdonít az ikonikus jellegnek Jurij M. Lotman is a művészet kérdéseinek tárgyalásában.

Charles Morris (1901-1979) Peirce nyomán felvázolja a szemiotika rendszerét, a peirce-i trichotomikus elgondolásokra visszanyúlva a jeltudományon belül megkülönbözteti a **szintaktika**, a **szemantika** és a **pragmatika** részdiszciplínáit. Ez a felosztás ugyanakkor a nyelvészeti diszciplínák megkülönböztetésének is alapja, és fontos szerepet kap nemcsak a nyelvészeti, hanem az irodalmi szövegelemzés elméleti és gyakorlati kérdéseiben is. Morris ezenkívül a szemiotikán belül tárgyalásmódjuk alapján különbséget tesz elméleti, leíró és alkalmazott szemiotika között is. Az **elméleti szemiotika** a szemiotika elméleteként egyfajta metatudományt képvisel, a jelfogalmak és a jeltudomány terminusainak meghatározásával és módszertanának alapkérdéseivel foglalkozik. A **leíró szemiotika** különféle valós jeleket

tanulmányoz, és e jelek típusai alapján van például zooszemiotika, irodalomszemiotika stb. Az **alkalmazott szemiotika** a jelek tanulmányozásából kapott eredményeket (vagyis a másik két részdiszciplína eredményeit) felhasználva különféle gyakorlati célokra alkalmazza. Morris a művészet jelelméleti alapú meghatározására is kísérletet tesz, az irodalmi szöveg nyelvi mibenlétéből ill. jelszerűségéből kiindulva próbálja meghatározni a művészet/irodalom alapvető jegyeit. A művészi jelet alapvetően ikonikus jelnek tekintve a műalkotás sajátos észlelését tételezi: ez szerinte kettős észlelés/befogadás, amely egyrészt közvetlen, mivel az ikonikus jel a hasonlóságon alapulva közvetlenül percipálható, másrészt pedig közvetett, mivel az ikonikus jel is jel, ami implikálja a valami általi közvetítettséget.

2.3. Nyelvi jel, természetes nyelv és irodalom

A fentiek alapján elmondható, hogy a természetes nyelv is jelrendszer, s mint ilyen, szoros kapcsolatban áll az irodalommal, hiszen az irodalmi szövegek mint szövegek nyelvi megnyilatkozások, a természetes nyelvet „használják”, arra épülnek, s éppen ez a sajátos nyelvhasználat jelenti az irodalom specifikumát. Azonnal felvetődik természetesen az a kérdés is, milyen viszonylatok állnak fenn a természetes nyelv és az irodalom között, melyek egyaránt szemiotikai rendszernek tekinthetők.

Általánosságban megállapítható, hogy a két rendszer egyértelmű elhatárolása nem egyszerű, jónéhány olyan jelenség megfigyelhető, amelyek az egyértelmű elhatárolást nem teszik lehetővé. A természetes nyelvben is vannak olyan elemek és eljárások, amelyek – szisztematikusabban – az irodalmi szövegekben is benne vannak (pl. alliterációk, szójátékok, sajátos viszony a valósághoz stb.). A nyelvészeti és irodalomtudományi fejtegetésekben éppen ezért többféle koncepció is létezik, melyek e különleges viszonnak az alapján próbálják meghatározni az irodalom mibenlétét, a két rendszer viszonyát: a nyelvészeti strukturalizmus például hallgatólagosan a nyelvészet területére sorolja a poétikai-irodalomtudományos kérdéseket, ami ezek redukcióját vonja maga után, éppen az irodalom „irodalmissága” marad ezáltal figyelmen kívül. Az 1960-as évek stilisztikai kutatásaiban bukkan fel az a felfogás, miszerint az irodalmi nyelvhasználat sajátosságai a természetes nyelv szabályaitól való eltérésként értelmezhetők, más nézetek (pl. Manfred Bierwisch) pedig egyfajta univerzális grammatika két különálló részalmazaként definiálják a természetes nyelvet és az irodalmat (ezáltal éppen sokrétű kapcsolatrendszerük kerül háttérbe).

Jurij M. Lotman (1922-1993) szemiotikai alapú koncepciója feltételezi a nyelv és az irodalom szoros kapcsolatát, de az irodalmat (művészetet) nem rendeli alá a másik

rendszernek, hanem azt mondja, hogy mind a nyelv, mind az irodalom **modelláló rendszer** (vagyis jelviszonyokkal képezik le azt, amire vonatkoznak), a nyelv elsődleges, az irodalom pedig **másodlagos modelláló rendszer**, ami a nyelvre mint elsődleges rendszerre épül, de egyúttal önálló és saját szabályszerűségei szerint működik. Ez a felfogás alapul veszi a két rendszer szoros kapcsolatát, minek következtében egységes jelelméleti megközelítésben tárgyalhatók, viszont nem rendeli alá egyiket sem a másiknak, hanem egységes keretben vizsgálja autonóm működésüket.

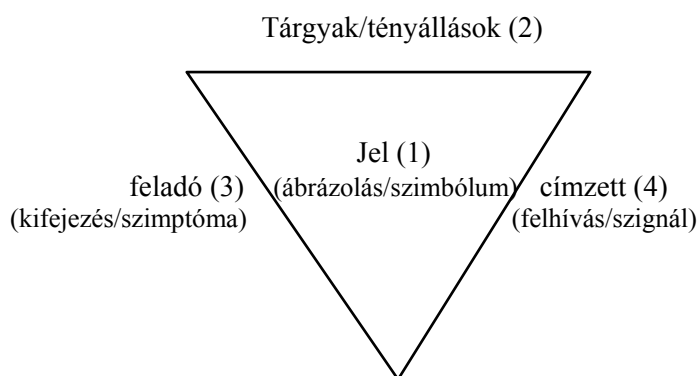
2.4. Nyelv, irodalom, kommunikáció

Az általános jelelmélet fontos abból a szempontból, hogy megértsük, miként tudunk megjeleníteni, „jelenlévővé tenni” tapasztalati körünkön kívül eső jelenségek bizonyos jellemzőit. Fontos a jelelmélet abból a szempontból is, hogy megértsük, miként tudunk jelek segítségével elméleteket: ismereteket lehetővé tévő tudományos rendszereket felépíteni. De fontos a jelelmélet a művészetek szempontjából is, hiszen valamennyi művészet, mint már *Poétikájában* Arisztotelész megállapította, jelekkel él; a művészeteket az általuk használt jeltípus és a jeltest anyaga alapján rendszerezi és értelmezi az esztétika. Arisztotelész a hangsúlyt a jelviszony meglétére, a jelentett tulajdonságaira helyezte, ami az ő szóhasználatában így hangzik: Valamennyi művészet (vagyis a különböző szépirodalmi műfajok, a festészet, a szobrászat, a zene, a tánc) „utánzás” (mimészisz). Vagyis a műalkotás mint jeltest valami más helyett áll. Ugyanakkor felvetődik az a klasszikus jelelméleti kérdés is, mi az a más, miről ad információt a művészet, konkrétan a természetes nyelvek szimbolikus jeleit használó szépirodalom. A szépirodalomnak mint **összetett jel** működésének megértéséhez fel kell tárnunk – ha csak igen általános szinten is – a jelkomplexum belső szerkezetét és be kell vonnunk a nyelvhasználat funkcióinak a vizsgálatát is, hiszen a szépirodalmi mű „parole”-jelenség.

A nyelvi jelek mindig a beszélők között kommunikációban funkcionálnak (ettől válnak tulajdonképpen jelekké), a nyelvi kommunikáció modellje pedig alapjául szolgálhat a sajátos irodalmi kommunikáció leírásának is (vö. ehhez a 3.3. fejezetet). A nyelvhasználat kommunikációs elemeit és funkcióit az ókorban a retorika, legújabb korunkban a retorikusok és a grammatikusok mellett a természetes nyelvhasználatot a pszichológia felől vagy az általános jelelmélet felől megközelítő kutatók is vizsgálták. Ezt a kommunikációt **Roman Jakobson**, az orosz formalisták, majd a prágai strukturalista iskola képviselője, aki a modern

nyelvészet egyik meghatározó alakja, **Karl Bühler** ún. organon-modelljének kibővítésével írja le.

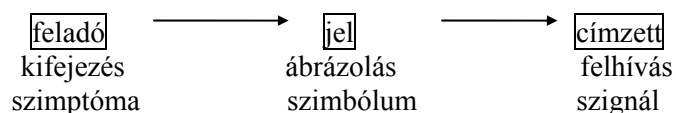
Karl Bühler (1879-1937) osztrák pszichológus nagy hatású négy tényezős kommunikációs modelljét többek között a nyelvészeti kutatásait összegző, 1934-ben megjelent könyve, a *Sprachtheorie* (*Nyelvelmélet*) tartalmazza. Bühler e modell segítségével írja le azt az észrevételét, hogy a nyelvi jel (1) nemcsak tárgyak és tényállások (2) ábrázolására szolgál, hanem egyúttal hírt ad a jelet feladó (3) állapotáról és befolyásolja a jeladás címzettjének (4) magatartását is. Bühler a nyelvet organonként, azaz eszközként, a kommunikáció eszközeként fogja fel és írja le, az **organon-modell** (organon = gör. „eszköz”) a következőképpen ábrázolható: a nyelvi jel a feladó és a címzett közötti kommunikációban „használatos” és tárgyakra/tényállásokra vonatkozik, vagyis



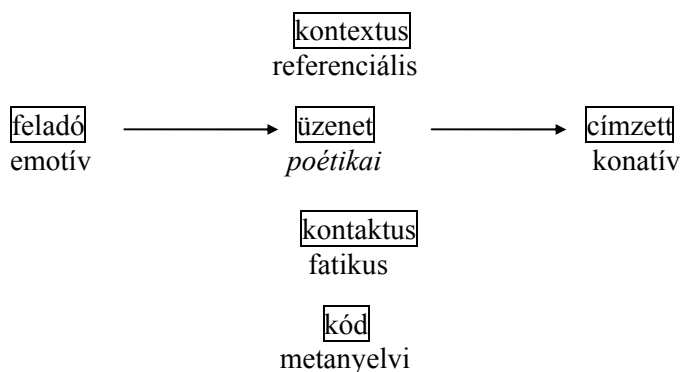
Amint látjuk, Bühler megkülönbözteti a nyelvi jel **szimbólum-funkcióját** (**ábrázoló funkcióját**), amely a tárgyakhoz és a tényállásokhoz való hozzárendelésből adódik, a **szimptóma-funkciótól** (**kifejezési funkciótól**), amely a nyelvi jel és a beszélő/feladó kapcsolatából jön létre. A harmadik funkció, a **szignál-funkció** (**felhívás-funkció**) a címzettre vonatkozik, akire nézve a nyelvi jelek felhívó jelleggel bírnak, viselkedését irányítják, hasonlóan egy közlekedési lámpához.

Az általános jelelméletben járatos, a nyelvészetet és az irodalomtudományt egyaránt művelő **Roman Jakobson** (1886-1982) Bühler kommunikációs modelljére támaszkodva tárgyalja újra a nyelvi jel funkcióit, egyúttal ki is bővíti Bühler modelljét, hogy differenciáltabban írhasse le a kommunikációt, annak elemeit és funkcióit (először a Bühler-modellt lineárisan ábrázoljuk, hogy jobban látható legyen a két modell különbsége):

Bühler modellje lineáris ábrázolásban:



Jakobsonnál – amint az a két modell összehasonlításából jól látható – a Bühler-féle modell a kontextus, a kontaktmédium és a kód elemével bővül. Jakobson az egyes elemekhez szintén funkciókat rendel hozzá, így a Bühler-modellhez képest új funkció a referenciális, a fatikus és a metanyelvi funkció, és mint látható, a Bühler-féle elnevezések is módosulnak némileg:



A **feladó**, például egy beszélgetésben a beszélő a **címzettnek**, példánkban a hallgatónak egy **üzenetet** közvetít. Természetesen a beszélgetés során folyamatosan változnak a kommunikációs folyamat pozíciói, a beszélőből hallgató lesz és viszont. De ahhoz, hogy az üzenet egyáltalán eljusson a címzethez, fizikai közvetítőre is szükség van, ezt nevezi Jakobson **kontaktmédiumnak**. Például egy telefonbeszélgetésnél az elektromos impulzusok jelentik a kontaktmédiumot. Az érintkezésnek nem csak technikai feltételei vannak. A feladónak és a címzettnek a kommunikációhoz használt elemek közös repertoárjával, Jakobson szóhasználatával közös **kóddal** kell rendelkezniük, vagyis azonos nyelvet kell beszélniük ill. azonos jelrendszert kell használniuk. Szerves része a kommunikációnak a **kontextus**, ez Jakobson szerint az a közeg, amelyre az üzenet vonatkozik, s amit a címzett is ismer vagy el tud képzelni (ez jelenti az üzenet referenciális viszonyait). A példaként felhozott beszélgetésben mint kommunikációs folyamatban ez a kontextus verbalizálható, tehát a nyelvvel, a beszéddel kifejezhető.

A kommunikációs folyamat egyes elemeire vonatkoztatva határozza meg Jakobson a nyelv különböző funkcióit (vö. Jakobson 1969). Úgy véli, hogy a nyelv képes valamennyi funkciót betölteni, de egy-egy megnyilatkozásban bizonyos funkciók túlsúlyra jutnak, s ez odáig fokozódhat, hogy a jel adott használatban egyetlen funkcióra redukálódik. Ha a nyelvi közlésben a kontextus áll a középpontban, **referenciális funkció**ról van szó. Például ebben a mondatban: „A levegő ózontartalma túllépte a megengedett mértéket.” Ha a feladó a kódról beszél, a közlésben a **metanyelvi funkció** uralkodik. Pl.: „Ebben a mondatban sok a főnév.”

Konatív funkcióról beszélünk, ha a közlés a címzettre vonatkozik, pl.: „Légy szíves, nyisd ki az ajtót!” Ha viszont a feladóról van szó, a közlésnek Jakobson szerint **emotív funkció**ja van. Pl.: „Köszönöm, jól vagyok.” Ha a közlés a kontaktmédiumra vonatkozik, a **fatikus funkció** uralkodik: „Nem jól hallak, rossz a vonal.” Végül, ha az üzenet, annak kifejezési módja áll a közlés középpontjában, **poétikai funkció**ról van szó.

Jakobson szerint tehát a közlésben minden funkció jelen van, de nem egyenlő súllyal, hanem az egyik vagy a másik előtérbe kerül, uralkodóvá válik (a közlés célja lehet például a nyelvi háttér, a jelentés tisztázása, a közlés referenciális vonatkozásának kiemelése, a feladó vagy a befogadó hangsúlyozása, a kapcsolat fenntartása, a közlés formai-poétikai milyensége), és az is előfordulhat, hogy egy közlésben több funkció is hangsúlyt kap (például a poétikai az emotív funkcióval együtt – ez gyakorta előfordulhat reklámokban, amelyek játékosan kihasználják a nyelvi megfogalmazás lehetőségeit és erősen hangsúlyozzák a befogadót, akinek a reklám üzenetének megfelelően kellene viselkednie). Jakobson úgy véli, hogy az irodalmi közlésekben a poétikai funkció dominál, hiszen az irodalom éppen sajátos nyelvezetével, „irodalmiságával” hívja fel magára a figyelmet. Azonban, amint arról éppen szó volt, nemcsak az irodalmi szövegek rendelkeznek poétikai funkcióval, hanem minden olyan közlés, amelyben a formai megformálás háttérbe szorítja a közlés tartalmát, tehát a reklámszövegek vagy a politikai szlogenek is. Mivel Jakobson általános modellt kíván kidolgozni, koncepciója nem koncentrálni különösebben az irodalmi kommunikáció sajátosságaira, amelyek az irodalom rendszere és az irodalmi művek tárgyalásában jelentős szerepet kapnak (lásd ehhez a 3.3.1. fejezetet).

Érdekes ugyanakkor valamivel részletesebben megvizsgálni a Jakobson által bevezetett poétikai funkciót, amely nem csak azért érdemli meg kiemelt figyelmünket, mert elnevezése az irodalomtudománnyal való kapcsolatára utalhat. Meghatározása szerint is ez a funkció a szöveg megalkotottságának módjára vonatkozik, s ez a szempont a szépirodalomnak korábban adott definíciójában is szerepet kapott, amikor a szépirodalmat olyan nyelvi alkotásként határoztuk meg, amelynek sajátossága abban rejlik, hogy az általa hordozott leglényegesebb információkhoz úgy juthatunk, ha a megalkotottságuk módját meghatározó elveket is feltárjuk (vö. 1.1. fejezet).

Maga Jakobson azt hangoztatja, amiről követői gyakran megfeledkeznek, hogy „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtévesztő egyszerűsítés volna.” Ugyanakkor állításához ezt is hozzáfűzi: „A poétikai funkció a verbális művészetnek nem egyetlen, hanem csupán uralkodó, meghatározó funkciója, míg minden más nyelvi tevékenységben másodlagos, járulékos

alkotóelemként vesz részt. Ez a funkció a jelek érzékelhetőségének elősegítése által, elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását.” Azt, hogy a költészet nyelvészeti elemzése nem korlátozódhat a poétikai funkcióra, így indokolja: „A különféle poétikai műfajok sajátosságai feltételezik a többi nyelvi funkció különféleképpen rangsorolt részvételét az előtérben lévő poétikai funkció mellett. A harmadik személyre beállított epikus költészet erősen igénybe veszi a referenciális funkciót, az első személyre irányuló líra szoros kapcsolatban van az emotív funkcióval. A második személy költészete a konatív funkcióval telített, és vagy könyörgő vagy buzdító, attól függően, hogy az első személy van-e alárendelve a másodiknak, vagy a második az elsőnek.”

Mielőtt kommentálnánk Jakobson e megállapításait, vizsgáljuk meg közelebbről, mit jelent Jakobson számára az, hogy a nyelvi jel poétikai funkciója az üzenet kifejezési módjára való fókuszálásban mutatkozik meg, vagy hogy szó szerint idézzük magyar fordításában: „A közleményre [az „üzenet” szinonímájaként szerepel e kifejezés itt] mint olyanra való „beállítódás” [viszonyulás], a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv poétikai funkciója.” A meghatározás nyitva hagyja azt a kérdést, hogy ezt a „beállítódás”-t a feladótól vagy a címzettől várja el. Jakobson példái azonban azt mutatják, hogy a „beállítódást” a feladó teszi lehetővé és a címzett is magáévá teheti. Ahhoz, hogy a feladó jelhasználatát megértsük, foglalkoznunk kell azzal a kérdéssel, hogy mi irányítja a feladó jelhasználatát és milyen lehetőségek állnak számára nyitva.

A közlemény mint jel valamiről referál, azaz valami helyett áll. Tekintettel arra, hogy egy bizonyos jelenségnek nem egyetlen jele van, a feladónak választania kell üzenete megfogalmazásához az alkalmas jelek közül, és szabadságában áll kiválasztania, hogy melyik jelet kívánja használni. Ezt a döntést nevezi Jakobson **szelekciónak**. „Ha a ’gyermek’ a közlemény témája, akkor az angol beszélő választhat a meglévő, többé-kevésbé hasonló főnevek közül, mint child [gyerek], kid [kölyök], youngster [gyerkóc], tot [pici gyerek], amelyek bizonyos szempontból valamennyien azonosak. Majd az e témára vonatkozó állítás kifejezéséül kiválaszthatja a következő szemantikailag rokon igék valamelyikét: sleeps [alszik], dozes [szendereg], nods [bóbiskol], naps [szundikál].” Ahhoz, hogy a feladó azt a tényállást, hogy „egy kiskorú ember nincs ébren”, egy angol nyelvű közleményben megfogalmazhassa, a kiválasztott jeleket az angol nyelv szabályai szerint össze kell kötnie. Ezt a műveletet nevezi Jakobson **kombinációnak**. A szelekció egyenértékű jelek között válogat, a kombinációban a jelek szekvenciákat alkotva kapcsolódnak egymáshoz. A poétikai funkció akkor realizálódik, ha a feladó referenciális funkciójuk szerint egyenértékűnek tekintett jelek közül úgy

szelektál, hogy a kombinációs sorban a kiválasztott jeltestek tulajdonságai révén is egyenértékű szekvenciák jönnek létre. Nyilvánvaló ez a szelekciós követelmény a metrikai értelemben kötött beszédnél, de megfigyelhető frazeológiai egységek kialakulásában, szólások megformálásában, a reklám nyelvében, s általában mindenütt, ahol könnyen megjegyezhető, az emlékezetbe mélyen bevésődő közlemények megfogalmazása a cél. „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” – hangzik Jakobson sokat idézett összegzése.

Jakobson tanulmánya és a legutóbb idézett kijelentése lényegében azért vált megjelenése óta szinte megkerülhetetlen művé nyelvészet és irodalomtudomány tárgyában, mert igen általános szinten megfogalmaz valamit abból a problémából, ami a szépirodalmi nyelvhasználat kutatóit Arisztotelész óta foglalkoztatja. Ugyanakkor nem mentes tisztázatlan mozzanatoktól sem. Különböző válaszokat kapunk azokra a kérdésekre, hogy a poétikai funkció csak „beállítódás” kérdése-e, hogy dominanciája más funkciók elnyomásával vagy megerősödésével jár-e együtt, hogy a közlemény „poétikussága”, azaz „megcsináltsága” nem retorikai (konatív) funkcióját erősíti-e? A közlemény „megcsináltságát” metrikai terminusokkal és retorikai alakzatokkal írja le, s (ebben a tanulmányában) nem foglalkozik ő sem azzal a kérdéssel, hogy szimbolikus jeleket lehet-e a feladó vagy a címzett szempontjából indexikus vagy ikonikus jelekként értelmezni. Nem marad ugyan nyitva az a kérdés, hogy minden szépirodalmi szövegben a poétikai funkció van „előtérben”, de kérdés, hogy hogyan tudjuk eldönteni, hogy fennáll-e ez a helyzet, s ha megvan ennek a módszere, akkor minden esetben igazolni tudjuk-e ezt az állítást? Ami a jeltestek prozódiai szempontokból történő kiválasztását és kombinációját illeti, már Arisztotelész megjegyezte, hogy nem szükséges velejárója a nyelvi műalkotásnak. Tudományos munkát, krónikát, életrajzot épp úgy meg lehet írni metrikailag kötött beszédben, mint az *Iliászt*. Az *Iliász* viszont akkor is eposz marad, ha prózafordításban olvassuk. És mégis, a gondolat, hogy a poétikai funkció megköveteli tőlünk a koncentrációt „a közleményre magáért a közleményért”, és hogy a szelekciót a kombinációban elérhető rendezettség irányítja, a művészet mibenlétével foglalkozó kutatók érdeklődését joggal kiváltotta. Egyrészt abban a követelésben, hogy „a közleményre magáért a közleményért” figyeljünk, a l’art pour l’art (művészet magáért a művészetért) Immanuel Kant (1724-1804) esztétikájára visszanyúló formulája visszhangzik, hogy a művészet szépsége érdek nélküliségében mutatkozik meg, és a 20. század első felében fellépő orosz formalisták felfogása az irodalomról és irodalmiságról, amelyben fontos szerepet kapott a jelviszony „deztatizálása”, vagy ahogy Jakobson fogalmaz, „a jelek és a tárgyak alapvető

kettéválása”-nak elmélyítése. De mindez – a kanti esztétika a 18. század végén, a francia irodalmi mozgalom a 19. század derekán, az orosz formalista iskola a 20. század kezdetén – a szépirodalmi szövegalkotásnak arra az alapvető, már Arisztotelész által felismert tulajdonságára épül, hogy esetükben a jelek szelekcióját nem a szituáció – a jakobsoni „kontextus”, a Bühleri „tárgyak és tényállások” – irányítja. A jakobsoni modellben megfogalmazva a kérdést, azt kell mondanunk, hogy a szépirodalmi mű alkotójának szabadsága elsősorban nem abban áll, hogy dönthet: az „egy kiskorú ember nincs ébren” szituációt a child („gyerek”), kid („kölyök”), youngster („gyerkőc”), tot („pici gyerek”), valamint a sleeps („alszik”), dozes („szendereg”), nods („bóbiskol”), naps („szundikál”) szavak melyik kombinációjával kívánja üzenetté tenni, s ezzel a jeltest-szekvencia poétikusságát milyen mértékben tudja vagy kívánja megvalósítani. A szépirodalmi mű alkotójának szabadsága elsősorban abban áll, hogy dönthet, milyen szituációt kíván megkonstruálni. Olyat-e, amelyben „egy kiskorú ember nincs ébren”, vagy esetleg olyat, amelyben „már minden alszik, csak a kiskorú ember van ébren”. A poétikai funkció érvényesítése vagy érvényesülése a jelhasználatban ebből a szempontból másodlagos (Lásd: „Lehunnya kék szemét az ég, / lehunnya sok szemét a ház, / dunna alatt alszik a rét - / aludj el szépen, kis Balázs.” József Attila: *Altató*). Ennek a kérdésnek a tárgyalása az irodalmi szövegek szemantikai aspektusa szempontjából válik majd fontossá.

3. FEJEZET

Szöveg és irodalmi szöveg.

Szintaktikai, szemantikai, pragmatikai aspektusok

A nyelvi jelek, nyelvi megnyilatkozások általában kijelentésekké szerveződve működnek az emberi/nyelvi kommunikációban. Bár a nyelvi kijelentések többnyire mondatokból állnak, a nyelvtudomány 20. századi története azt mutatja, hogy a nyelvi kommunikáció leírása, a nyelvi kijelentések elemzése túl kell lépjen a mondat mint alapegység szintjén: erre vezetnek rá olyan jelenségek, amelyek összefüggése csak a mondathatárok átlépésével ragadható meg (ilyen jelenség például határozatlan és határozott névelő választása, az anaforika jelenségei, az igeidők használata, a deixis, az alá- és fölérendelések, valamint a több kijelentésen végighúzódo szemantikai elemek hálója).

A **szövegelmélet**, amely az 1970-es évektől mint új „paradigma” jelentkezett, nézete szerint a **szöveg** a vizsgálatok alapegysége, és azt vallja, hogy a nyelvi kijelentések mint szövegszerű jelenségek tanulmányozandók. A szöveget mint alapegységet különféle szövegelméleti irányzatok több vonatkozásban eltérően definiálják, de abban egyetértenek, hogy olyan tulajdonságok jellemzik, mint pl. a **koherencia**, vagyis a belső (szemantikai) összefüggések rendszere, a **zárttság**, tehát az, hogy a szövegnek van „eleje” és „vége”, tehát mind formálisan, mind szemantikailag zárt egészet alkot, a **jólformáltság**, azaz a szöveg egésze grammatikailag-szintaktikailag helyesen van felépítve, a **jólszerkesztettség**, a szöveg tematikus-szemantikai strukturáltsága, összefüggésrendszere, a **kommunikatív intenció**, vagyis a nyelvi kommunikációban betöltött funkciója, a kommunikációs partnerek szándékait kifejezésre juttató mivolta. A szöveg **Klaus Brinker** szerint „nyelvi jelek véges sorozata, amely önmagában koherens, és mint egész felismerhető kommunikációs funkciót jelez” (Brinker ²1988). Más felfogások szerint olyan nyelvi jelek/mondatok sorozata tekinthető szövegnek, amelyeknek van makrostruktúrája (vö. van Dijk 1980). A **makrostruktúra** a szöveget vagy nagyobb szövegrészeket összetartó összefüggések rendszerének tekinthető, s különböző szabályszerűségek, ún. makro-szabályok működése (pl. a felesleges elemek elhagyása, kiválasztása, az általánosítás, szerkesztés és integráció) határozza meg.

A szövegelmélet interdiszciplináris megközelítésmód, amely a nyelvtudományon kívül integrálja és felhasználja más tudományágak, így például a retorika, stilisztika, irodalomtudomány, műfajelmélet eredményeit, hiszen ezek a diszciplínák (anélkül, hogy szövegelméletként definiálták volna magukat) tárgyuknál fogva szövegekkel, azok

sajátosságaival, elemzésükkel foglalkoztak, s ily módon hozzájárultak az általános szövegelmélet kialakulásához is.

A szöveg sokrétűen strukturált egység, melynek strukturái különböző dimenziókban jelölhetők ki. Teun A. van Dijk nézete az, hogy a **szöveg szintjei** szerint megkülönböztethetők **fonológiai (szöveg)struktúrák**, **szintaktikai (szöveg)struktúrák**, **szemantikai (szöveg)struktúrák**, **pragmatikai (szöveg)struktúrák**, a struktúrák terjedelme/„hatóköre” szerint (a mondaton belül, mondat szinten érvényesülő) **mikrostruktúrák** és (a mondatok között, a szöveg nagyobb egységeiben vagy egészében érvényesülő) **makrostruktúrák** különíthetők el, a struktúrák formája/milyensége alapján pedig vannak **retorikai struktúrák**, **szuperstruktúrák** (pl. az argumentáció struktúrája vagy a narratív struktúrák) és az ún. **prezentáció** (konvencionalizált vagy intézményesült, ill. nem konvencionalizált vagy nem intézményesült sémák, prezentációs formák). Emellett a szöveg minden szintjén olyan szabályszerűségek ismerhetők fel, amelyek visszavezethetők néhány elemi (a matematikában és a logikában ismert és alkalmazott) műveletre: ezek van Dijk szerint az **addíció**, azaz hozzáadás; az **ellipszis**, vagyis bizonyos elem[ek] elhagyása, a **permutáció**, az elemek sorrendjének felcserélése; a **szubsztitúció**, azaz egy elem másikkal való helyettesítése (van Dijk a retorikai struktúrák szisztematizálásával demonstrálja ezek működését, vö. 3.1. fejezetet a retorikai struktúrákról).

A szövegelmélet bizonyos felismerései fontosak az irodalomtudomány számára is, hiszen az irodalmi művek is szövegek, nyelvi kijelentések sajátosan szervezett és sajátosan funkcionáló egységei. Az irodalomtudományos vizsgálatok ily módon mindig is szövegvizsgálatok voltak, a szövegelméleti felismerések, eljárások és módszerek elemeinek alkalmazása viszont az irodalmi szöveg szövegszerűségének tudatos vizsgálatát jelenti. Az irodalmi szövegek vizsgálatában – a nyelvészeti és szövegelméleti eljárásokhoz hasonlóan – szintén megkülönböztethető a **szintaktika**, a **szemantika** és a **pragmatika** síkja:

- a szintaktikai aspektusra koncentráló elemzésben előtérben állnak az irodalmi szövegek **formai jegyei**, összefüggései, **kompozíciós szabályszerűségei**, azok a szövegszervező elvek, amelyek az irodalmi szövegek nyelvi megformálását mikro- és makroszinten meghatározzák (e tekintetben a következőkben elsősorban a retorikai struktúrákról lesz majd szó);
- a szemantikai aspektusra koncentráló elemzés a „**jelentés**” kérdését vizsgálja, középpontjában állnak az irodalmi szöveg sajátos **belső szemantikai összefüggései**, valamint az irodalmi szövegek sajátos **referenciális viszonyai**, az irodalmi szövegvilág és a szövegkülső valóság összefüggései, a **fikcionalitás** problémája;

- a pragmatika az irodalmi szöveg és az **irodalmi kommunikáció** kérdéseit helyezi előtérbe, vizsgálja e kommunikáció sajátosságait, az **irodalmi szöveg és a kultúra viszonyát**, az irodalmi szövegek szövegközötti kapcsolatait, az **intertextualitás** jelenségeit.

Nem szabad ugyanakkor megfélekezni arról, hogy a szintaktikai, a szemantikai és a pragmatikai aspektus megkülönböztetése bizonyos fokú redukció eredménye, az irodalmi szöveg komplex összefüggésrendszere megkívánja ezen aspektusok együttes figyelembevételét és vizsgálatát, szétválasztásuk ezért időleges és bizonyos kérdések alaposabb tisztázása érdekében történik.

3.1. Az irodalmi szöveg szintaktikai aspektusai

Ha átolvassuk a különböző szellemtudományok történetét, akkor láthatjuk, hogy a klasszikus retorika korábbi – ókori, középkori, újkori (egészen a 18. századig bezárólag) – jelentős szerepvállalása ellenére az ún. trivium más tudományaival (grammatika, dialektika) szemben csaknem teljesen eltűnt. Míg a grammatika a mai nyelvtudományban, a dialektika a logika tudományában, a poétika pedig az irodalomtudományban él tovább és szerzett jelentős pozíciót magának, addig a retorika mint a „beszéd művészetének” (normatív) leírása nem tudta megőrizni korábbi önálló szerepét, s gyakorlatilag a 19. század vége óta mint tudományág már nem áll fenn. Ugyanakkor a retorikát a **szövegelmélet** (ném. Textwissenschaft, fr. science du texte, ang. discourse analysis) mint interdiszciplináris tudomány történeti előfutárának tekinthetjük (vö. van Dijk 1980). A szövegelmélet az összes lehetséges szövegfajtaival és az azokkal összefüggésben álló különböző kontextusokkal foglalkozik, miközben elsődlegesen az elméleti, a leíró (deskriptív) valamint alkalmazási síkokra koncentrál, így többek között a szövegstruktúrák vizsgálatára is (lásd fentebb).

Mint a történeti áttekintésben látni fogjuk, a grammatika a helyes beszéd mestersége/tudománya (lat. ars recte dicendi/loquendi), a retorika pedig a „jó” beszéd/nyelvhasználat mestersége/tudománya (lat. ars bene dicendi/loquendi, scribendi) volt, amely – mint elnevezése is mutatja – a szónoki mesterségből fejlődött ki. Röviden összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a retorika nem más, mint a hallgatóság tudatos, célzatos befolyásolása/meggyőzése, ismereteinek, véleményének, kívánságainak manipulálása speciális szövegjegyek alkalmazásának segítségével. Kiemelendő itt a „speciális szövegjegyek alkalmazása”, ill. lényeges szempont az is, hogy az adott szöveg (beszédmű) milyen módon realizálódik az adott kommunikációs helyzetben (beszédhelyzet/beszédszituáció).

3.1.1. Retorikai ismeretek

A retorika tárgyát tehát elsődlegesen olyan jelenségek, szövegtulajdonságok alkotják, amelyek jelentősen eltérnek a megszokott nyelvhasználati variánsoktól, ezeket nevezzük **retorikai struktúráknak**. A retorika azonban nemcsak a mondatok vagy mondat sorozatok területén fellelhető specifikus struktúrákkal foglalkozik, hanem a globális szövegstruktúrával is, vagyis meghatároz olyan szabályokat és kategóriákat, amelyek bizonyos szövegtípusok tagolásához ill. az egyes funkcionális részek elrendezéséhez szükségesek a befolyásolás, a meggyőzés érdekében (lásd lentebb a beszédmű megalkotásának munkafázisait (inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio/actio) a klasszikus retorika alapján). Az elocutio-

nál (‘ékeesszólás’) mint a beszédmű nyelvi formába öntésénél, retorikai struktúrák alkalmazásánál több aspektust is figyelembe kell vennünk. Egyrészt a retorika normatív (előíró) karakterénél fogva a szöveg struktúrájának követnie kell az általános kritériumokat (nyelvtani szabályoknak, nyelvhasználati konvencióknak, átláthatóságnak való megfelelés), ugyanakkor tartalmaznia kell olyan elemeket, mint például az ornatus (a beszéd ‘feldíszítése’) ahhoz, hogy elérje célját, a közönség befolyásolását, meggyőzését. Nem véletlen, hogy a retorikának éppen ez a része talált olyan gyorsan utat a költészetbe. A retorikai struktúrák nyelvtani szerkezeteken alapulnak. Ezért érdemes a retorikai struktúrák rendszerét a már fent említett különböző szintekre (fonológia, szintaktika, szemantika, pragmatika) is vonatkoztatni. A retorikai struktúrák „területüket” tekintve szót, szócsoportot, mondatot, szekvenciát és szöveget ölelnek fel. A klasszikus retorika ezek közül elsősorban a szóval és a szócsoporttal foglalkozott és kevésbé terjedt ki a figyelme egész mondatok és szekvenciák szintaxisára és szemantikájára (lat. compositio). A retorikai struktúrákat egy sor olyan alapművelettel lehet jellemezni, amely az említett szinteken és az azokon belül található egységeken belül zajlik le (vö. van Dijk):

- A. addíció = hozzáadás
- B. ellipszis = elhagyás
- C. permutáció = felcserélés
- D. szubsztitúció = helyettesítés

Az alapműveleteket két módon értelmezhetjük, először is elméleti síkon mint absztrakt műveleteket, amelyek bizonyos struktúrák és az azok között levő kapcsolatok leírására szolgálnak, valamint bizonyos értelemben kognitív folyamatokként is, melyek lehetővé teszik olyan kijelentések megalkotását és interpretációját, amelyek ezekkel a retorikai struktúrákkal rendelkeznek. Továbbá meg lehet vizsgálni azt is, hogy az alapműveletek milyen mértékben valósulnak meg, mely helyen és milyen elrendezésben, például bizonyos szerkezeti egységek elején, közepén vagy végén. Az alapműveletek, vagyis retorikai struktúrák output-ja lehet grammatikai és nem-grammatikai természetű. Az első esetben a retorikai struktúrák egy egyébként grammatikai kijelentéshez rendelnek hozzá egy „extra-struktúrát”; a második esetben arról van szó, hogy egy „normál” grammatikai struktúrát kisebb és nagyobb mértékben is meg lehet változtatni speciális módon. A grammatikai retorikai struktúrák és a stílus közötti különbség megállapításában lényeges az a kérdés, hogy mennyiben fedhető fel az említett retorikai alapműveletek alkalmazása, ill. felfedhető-e egyáltalán.

Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a retorikai struktúrák, ugyanúgy, ahogy a grammatikai struktúrák is, konvención alapuló szabályokon nyugszanak. Ez azt jelenti, hogy a

nyelv használói ismerik és alkalmazni is tudják ezeket a szabályokat a szövegalkotásnál/szövegprodukciónál. A klasszikus retorikában fellelhető alakzatoknak valószínűleg jó részére szintén jellemző volt a konvencionalitás. Ugyanakkor az alapműveletek rendszerére jellemző a produktivitás, vagyis lehetővé teszik végtelen számú retorikai struktúra létrehozását.

Az alapműveletekkel kapcsolatban a következő rendszert állíthatjuk fel:

- I. szintek (fonológia, morfológia/lexikon, szintaxis, szemantika)
- II. alapművelet típusa (hozzátoldás, kihagyás, áthelyezés, helyettesítés)
- III. műveletek területe (az érintett egységek)
- IV. a műveletek egyéb korlátai (hely, frekvencia stb.)

Szemléltetésként – a teljesség igénye nélkül – a rendszer egyes részeit Teun A. van Dijk nyomán a következőképpen osztályozhatjuk:

I. MORFO-FONOLÓGIAI STRUKTÚRÁK

A. ADDÍCIÓ – HOZZÁADÁS

1. azonos (ismétlés)

a./ fonémák

1. magánhangzók: asszonancia [kontextus: hangsúly, morfémahatár]
2. mássalhangzók: alliteráció [szókezdet stb.]

b./ fonémacsoportok

1. magánhangzók/mássalhangzók: különböző rímfajták [hangsúly; hely; metrikus/nem-metrikus stb.]

c./ morféma: reduplikáció (megkettőzés) stb. [helye a mondatban és a mondatszekvenciában vagy a metrikai struktúrában]

2. kvázi-azonos

pl. ugyanazon szótövű szavak ismétlődése

3. nem-azonos

a./ morféma: enumeráció (felsorolás) stb.

B. ELLIPSZIS – ELHAGYÁS

a./ fonémák

1. magánhangzók: elízió (hangkivetés) [hangsúlytalan, metrikai struktúra vagy beszélt nyelv]

II. SZINTAKTIKAI STRUKTÚRÁK

A. ADDÍCIÓ – HOZZÁADÁS

1. azonos (ismétlés): paralelizmus

B. ELLIPSZIS – ELHAGYÁS: ellipszis, zeugma, aszindezisz [részben azonos szintaktikai kontextus; grammatikai/nem-grammatikai]

C. PERMUTÁCIÓ – FELCSERÉLÉS: inverzió, hiperbaton [helye a mondatban; grammatikai/nem-grammatikai]

III. SZEMANTIKAI STRUKTÚRÁK

A. ADDÍCIÓ – HOZZÁADÁS

1. szemantikai komponensek: klimax [sorozatosan], hiperbola
2. lexémák: halmozás, kiterjesztés [azonos: ismétlés]
3. lexémacsoportok: specifikáció, korrekció, definíció; hasonlat, leírás

B. ELLIPSZIS – ELHAGYÁS

1. szemantikai komponensek: antiklimax; litotész
2. lexémák/lexémacsoportok: (szemantikai) ellipszis

C. PERMUTÁCIÓ – FELCSERÉLÉS

mondat/propozíció: preszuppozíciók utólagos specifikálása; az elbeszélés természetes rendjének megtörése (fabula vs. szüzsé)

D. SZUBSZTITÚCIÓ – HELYETTESÍTÉS

1. szemantikai komponensek/lexémák: metafora, metonímia, ironia [szemantikai azonosság, reláció stb.]
/ hozzátoldás: hiperbola
/ kihagyás: litotész
2. propozíciók: konnexiók/összefüggés megtörése; digresszió

A retorikai struktúrák elviekben nincsenek mondatokhoz kötve, mégis megfigyelhető, hogy létrejöttük sok esetben a szintaxissal, annak részeivel hozható összefüggésbe. Vannak viszont olyan retorikai struktúrák, amelyek átlép(het)ik a mondathatárokat, ezeket **mondatszekvenciaként** jellemezzük. Az asszonancia, a rím, a klimax stb. például kettő vagy több mondatra is kiterjedhetnek. De vannak olyan műveletek is, amelyek megvalósításához az alapot a mondatok közötti kapcsolatok biztosítják, ilyen például a szintaktikai paralelizmus.

Az említett mondatszekvenciákkal operáló műveletek mellett a mondatok közötti kapcsolatok mindenek előtt a szemantika és a pragmatika tartományát érintik, vagyis ebben az esetben is beszélhetünk „extra-struktúrák” létrejöttéről vagy a hagyományos szemantikai szabályoktól való eltérésről. Itt mindenekelőtt a koherencia, a konnexió, a perspektíva szabályaira gondolunk. A propozíciók szintjén a következő szemantikai műveletekről beszélhetünk:

ADDÍCIÓ – HOZZÁADÁS

1. proposíciók ismétlése
2. felesleges információ, redundancia
3. kiterjesztés (eltérés a tárgytól)

ELLIPSZIS – ELHAGYÁS

1. preszuppozíciók kihagyása
2. (várt) konzekvenciák kihagyása
3. proposíció-elemek kihagyása, pl.: predikátum, érvek, névelők
4. konnexió megtörése/kvázi-konnexió (tények között nincs kapcsolat)
5. koherencia megtörése (nincs „téma” (makrostruktúra); nem megengedett témaváltás; nincs kapcsolat a (lehetséges) világok között)
6. eltérés a topic-comment/információ-elosztástól
7. perspektívaváltás

PERMUTÁCIÓ – FELCSERÉLÉS

1. preszuppozíciók a mondat után következnek
2. konzekvenciák a mondat elé kerülnek
3. eltérés a proposíciók hagyományos rendjétől (idő, dimenzió, általános-különös stb.)

SZUBSZTITÚCIÓ – HELYETTESÍTÉS /vö. elhagyás: más proposíciók használata, mint ami szükséges/elvárt lenne/

1. metafora-mondatok; allegória
2. ironikus kifejezésmódok

Hasonló sematikus felosztást készíthetünk a pragmatikai műveletekről is:

ADDÍCIÓ – HOZZÁADÁS

1. ugyanazon/egy nyelvi művelet megismétlése
2. „felesleges” nyelvi művelet, kvázi-nyelvi művelet
3. (ön-)korrektúra

ELLIPSZIS – ELHAGYÁS

1. (vö. szemantika), preszuppozíciók kihagyása, amelyek magyarázatot igényeltek volna
2. szükséges/elvárt specifikáló/motiváló nyelvi műveletek kihagyása
3. pragmatikai feltételek megtörése (feltételek kihagyása)
4. nyelvi műveletpárok, konnexió-megtörése

5. pragmatikai koherencia megtörése – makro-nyelvi művelet hiánya;

PERMUTÁCIÓ – FELCSERÉLÉS

1. előfeltételnek tekintett nyelvi műveletek a nyelvi művelet után következnek
2. nyelvi művelet konzekvenciák a nyelvi művelet elé kerülnek
3. a nyelvi műveletek hagyományos rendjétől való egyéb eltérés

SZUBSZTITÚCIÓ – HELYETTESÍTÉS

1. egy helytelen nyelvi művelet használata egy másik helyett, ami éppen beleillett volna a kontextusba (pl. pragmatikai hiperbola vagy litotészs)
2. kvázi-nyelvi műveletek alkalmazása

3.1.2. A retorika története

A **retorika** eredetileg a nyilvános beszéd (gör. *eiros*, lat. *oro* „beszélni”) „gyakorlati tudományát” (gör. *tekhné*, lat. *ars*) jelentette, melynek célja a meggyőzés, a tisztán racionális okfejtéssel való ráhatás (meggyőzni, lat. *convincere*, ném. *überzeugen*, fr. *convaincre*), ill. a rábeszélés, az elsődlegesen emocionális eszközökkel az érzelem, az akarat befolyásolása (rábeszélni, lat. *persuadere*, ném. *überreden*, fr. *persuader*) volt. Történeti fejlődését tekintve azonban a szép beszéd/ékesszólás tudományát is értjük alatta.

A retorika eredeti formájában szorosan kapcsolódik a görög városállamok politikai és társadalmi viszonyaihoz. A népgyűléseken, ahol a korabeli demokráciában politikai döntéseket az elhangzott beszédek érveinek mérlegelése után többségi elv alapján hoztak, ill. a törvényszék előtt a peres ügyekben való eljárások során is a szónokok célja éppen az volt, hogy beszédükkel a hallgatóságot meggyőzzék, a maguk oldalára állítsák, esetlegesen kedvező ítéletet kényszerítsenek ki. A népgyűlések, törvényszékek, a hatalom reprezentációs mechanizmusai (pl. ünnepi és magasztaló beszédek tartása) mindinkább igénylik képzett szónokok fellépését.

Arisztotelész szerint a retorika mint gyakorlati tudomány első mestere a szicíliai Akragaszban élő **Empedoklész** (Kr.e. 483-423) volt. Az első retorikai tankönyv valószínűleg az Empedoklész-tanítvány Korax tollából származik, aki elsősorban a beszéd fő részeivel, a feltárással (a későbbi invenció, lat. *inventio*) és a szerkesztéssel (a későbbi diszpozíció, lat. *dispositio*) foglalkozott. A szintén Szicíliából származó, majd Athénban tevékenykedő filozófus, a leontinoi **Gorgiász** (Kr.e. 485 k.-380 k.) figyelme már az ékesszólás fontosságára (elokúció, lat. *elocutio*) is kiterjed. Szabályok definiálásával, valamint példákon keresztüli szemléltetéssel Gorgiász lerakja a művészi próza, a retorikai stilisztika alapjait. Kritikák keresztütüzébe csak azért kerül, mert nézete szerint „a beszéd hatalma nem ismer határokat, s

megfelelő alkalmazásukkal gyakorlatilag minden véghezvihető” (Fuhrmann 1990: 19). **Platón** (Kr.e. 427-347) – aki elsőként használja a retoriké (tekhné) kifejezést – éppen az említett hozzáállást bírálva a *Gorgiász* és *Phaidrosz* című dialógusaiban az ékesszólás alkalmazását, a retorika tanait erkölcsi kategóriákkal köti össze, vagyis a retorikának a jó, az igazságosság, a társadalmi hasznosság elveinek mentén kell haladnia s nem a tetszést, az élvezetet kell szem előtt tartania. A (nyelvi) eszközök/eszközkészlet és a (társadalmi) célok viszonyának kérdésével Platón a retorika egyik alapvető problémakörét érinti. Gondoljunk csak a 20. századi politikai beszédekre vagy napjaink média-retorikájára!

A tudományos retorika megalapítójának Platón tanítványát, **Arisztotelészt** (Kr.e. 384-322) tekintjük, aki *Retoriké Tekhné* (röviden *Retorika*) című művében (Kr.e. 355 k.) a retorika addigi ismereteiből rendszert alkot: definiálja a ’retoriké tekhné’ fogalmat; rendszerezi a szónoki beszéd fajtáit, részeit, funkcióit; leírja a jó szónok jellemét, előadásmódját, stílusát valamint a szónoklat logikai érveit, ugyanakkor a retorikát a dialektika részének tekinti és integrálja a filozófiába.

A görög földön tudománnyá vált retorika a demokráciát követő időkben a megváltozott politikai-társadalmi körülmények között a Kr.e. 2. században a lat. ars oratoria (az ékesszólás mestersége/,tudománya’) néven fontos „exportcikké” vált: számos görög szónok talált megélhetést Rómában. Még politikai tudományként kezeli a retorikát a filozófus és államférfi Marcus Tullius **Cicero** (Kr.e. 106-43), aki első retorikai művében a *De inventione*ben (*A feltárásról*) (Kr.e. 84 k.) a szónoklás technikája és a politikai magatartás közötti összefüggésekre világít rá, ill. fogalmazza meg ez irányú elvárásait. Cicero legjelentősebb retorikai művében a *De oratore*ben (*A szónokról*) (Kr.e. 55) főleg a nyelvi tisztaság, a világosság, az elegancia elveire helyezi a hangsúlyt, de itt is foglalkozik az „ideális szónok” (lat. orator perfectus) tulajdonságaival. Marcus Fabius **Quintilianus** (Kr.u. 35 k.-96 k.) műve, az *Institutio oratoria* (*Szónoklattan*) (Kr.u. 95 k.) a klasszikus antik retorikai ismeretek legfontosabb lelőhelyévé és alapvető kézikönyvévé vált. Ebben Quintilianus áttekinti a retorika történetét, annak jogi vonatkozásait, összefoglalja a szónok feladatait, a szónoki beszéd részeit, valamint retorikai alakzatokat definiál. Ugyanakkor az 1. században a retorika funkciójának megváltozását, bizonyos értelemben a retorika hanyatlását figyelhetjük meg. Ez utóbbinak lehetséges okaival a politika és retorika kapcsolatán keresztül a fenségről szóló értekezésében (gör. *Peri hüpszosz*/lat. *De sublimitate*) (Kr.u. 1. sz.) **Pseudo-Longinosz**, a *Dialogus de oratoribus* (*Beszélgetés a szónokokról*) (Kr.u. 102 k.) című művében pedig a történetíró Publius Cornelius **Tacitus** (Kr.u. 55 k.-120 k.) foglalkozik behatóbban.

A görög városállamok, ill. a római köztársaság hanyatlásával tehát a retorika politikai jelentősége is csökkent, ezzel arányosan nőtt viszont kulturális jelentősége: a retorika egyre inkább a helyes beszéd, ill. a gyönyörködtető ékesszólás eszközévé vált, ill. Cicero, de főleg Quintilianus tanain keresztül a retorika a nevelés és képzés (lat. *artes liberales*/szabad mesterségek) lényeges részét képezte. Az egyes mesterségek korabeli enciklopédiákban történő ábrázolása (Martianus Capella, Cassiodor, Sevillai Isidor) jelentős alapokat szolgáltatott a retorikai ismeretek középkori továbbhagyományozásához. A retorika további térnyerése pedig a költészettel való szoros kapcsolatán keresztül eleve adott volt. A retorikailag megformált prózai és verses szövegek olvasmánya és tanulmányozása tulajdonképpen már Quintilianus óta hozzátartozott a szónokok képzéséhez, de ugyanúgy a verses szövegek prózává alakítása is, hogy azon retorikai szerkezeteket mutassanak fel. Retorika és költészet szoros összetartozásáról tanúskodik többek között **Dionísiosz** (4. század) *Ars grammatica* (grammatika – eredetileg a nyelvvel/irodalmi nyelvvel, antik szerzők műveivel, nyelvi neveléssel való foglalkozás mestersége) című könyvének tagolása is: I. könyv: Grammatika, II. könyv: Retorika, III. könyv: Költészet és metrika. Az aktív (szövegalkotó) funkció, azaz szövegek művészi megformázása mellett tehát a retorika már a késő ókorban is bír passzív (szövegelemző) funkcióval, vagyis a szövegek értelmezésénél megkísérli kimutatni a retorikai eszközöket.

Az ókori alapokon nyugvó retorika a **hét szabad mesterség/művészet** (lat. **septem artes liberales**) egyikeként hagyományozódott tovább a középkor kétfélepcsős oktatási rendszerében. Előbb a **triviumot** tanították, amelybe a grammatika, a retorika és a logika tartozott, majd pedig a **quadriviumot**, az aritmetika (számтан), a zene, a geometria (mérтан) és az asztronómia (csillagászat) tanait. Míg a grammatika a nyelv helyes használatának tudományát (lat. **ars recte dicendi** (loquendi)) jelentette (mind írásban, mind szóban), addig a retorika a jó beszédét (lat. **ars bene dicendi** (loquendi)). A bene szó azonban itt kettős – technikai és morális – értelemmel bír: egyrészt jelenti a beszéd ügyes alkalmazását, másrészt a beszélő/szónok erkölcsi feddhetetlenségét (lat. *vir bonus dicendi peritus*). Itt is megmutatkozik az ókor hagyománya: A retorikai képzéssel együtt jár a szónok karakterének alakítása is. A középkori retorika számára irányadó műként szolgált Cicero *De inventione*-ja és *De Oratore*-ja, Quintilianus *Institutio oratoria*-ja valamint az ún. *Rhetorica ad Herennium* (másként: *Auctor ad Herennium*) (Kr.e. 86/84 k.), amely egy ismeretlen szerző tollából származó, görög forrásokból merítkező, azokkal több helyen polemizáló, de már bizonyos római színezetet is tartalmazó retorikai tankönyv volt. A középkorban a retorika tudományának három válfajáról beszélhetünk. A középkori költészettanok (lat. **artes**

poetriae) a grammatikai képzésben használatos kézikönyvek voltak, amelyek részben bevezetést nyújtottak a költészet elméletébe, részben pedig az utánpótlás alapján alapuló versírásra tanítottak. A levélírás mestersége/tudománya a középkori retorika új válfaja volt, ezen alapult aztán az írásműszerkesztés mestersége/tudománya/művészete (lat. **ars dictaminis**, ill. lat. **ars dictandi**). Az **ars dictaminis**-on belül formulagyűjtemények és példatárak segítségével prózaszövegek, elsődlegesen levelek és oklevelek szerkesztését tanították, s előkészítették a kancelláriai, jegyzői hivatásra. A keresztény középkor létrehozta a prédikáció mesterségét/tudományát/művészetét (lat. **ars praedicandi**), mely szintén összefonódik a retorikával: részben a prédikáció mint szónoklat megszerkesztésével, részben pedig a Biblia magyarázatával. A szisztematikus **homiletika** (egyházi szónoklattan) alapjául az egyházatya **Szent Ágoston** *De doctrina Christiana* (A keresztény tanításról) (Kr.u. 392-426) című művének elsősorban IV. könyve szolgált. Az említett hét mesterség/tudomány/művészet tanulmányozása előfeltétele volt a filozófia és a teológia tanulásának, ill. a retorika maga is alkotóeleme volt a tudományok között az első helyen álló filozófiának, valamint a teológia segédtudományaként is funkcionált.

A reneszánsz és a humanizmus a retorika újabb térnyerését biztosítja: a filozófia részben összeolvad a retorikával, de a retorika uralja a képzési rendszert, az irodalmat, az udvari, a törvényszéki és a társadalmi életet, az egyházat és a teológiát. 1433/1434-ben **trapezunti Georgiosz** (1396-1486) elkészíti az újkor első teljes retorika-összefoglalóját (*Rhetoricorum libri quinque*, első kiadás 1470-ben Velencében). Az első német nyelvű összefoglaló **Friedrich Riederer** nevéhez fűződik (*Spiegel der waren Rhetoric*, 1493). Majd a 15. század végétől egyre több retorikai ismereteket tartalmazó mű jelenik meg a humanista kultúra és oktatás részeként (pl. **Philipp Melanchthon** *Elementa rhetorices* 1531-ben), s ezek mindannyian az ókori, főleg cicerói elveken, átvételeken alapulnak.

A 17. században, a barokk korban továbbra is nagy hatást fejt ki a latin iskola-retorika, a kancelláriai retorika és az udvari életben használatos retorika, valamint megnő a társadalmi életben használt beszéd típusok/-műfajok száma. A középkorban kialakult stílusok megtartják korábban kivívott helyüket, ill. ezek is tovább bővülnek, s a létrejövő poétikákra (költészettan) (pl. **Antonio Minturno**, **Julius Caesar Scaliger**; **Martin Opitz**, **Georg Philipp Harsdörffer**) is jelentős hatást gyakorolnak. A poézist és poétikát átszövő retorika létrehozza a retorikus költői magatartást (lat. **poeta rhetor**), amely 1800-ig jelentősen meghatározza az irodalmi életet. A 17. századi Angliában azonban megindul az a törekvés, amely a retorika egyik ideálját, a pátoszt próbálja egyre inkább visszaszorítani az egyszerűség javára. A felvilágosodás elméletei és az empirikus pszichológia tanai hatásukkal mind

Angliában mind Németországban hozzájárulnak ahhoz, hogy a retorikai tanok újabb lendületet vegyenek – egészen a romantika koráig. Friedrich Schiller példája mutatja a legjobban, hogy a német klasszika még mindig nagyon fogékony volt a retorikára. De például a romantika korszakához sorolható William Wordsworth is élt még alkalmanként az iskola-retorika eszközeivel. Mindezek ellenére mégis azt mondhatjuk, hogy 1800 óta a retorikai eszközök felhasználását sokkal inkább mesterkélt fogásnak minősítették, az azokkal elérendő hatást pedig csalárd, hamis hatásvadászattal azonosították. Magának a retorikának a tudománya pedig lassan a „szép tudományok”, „szép művészetek” rendszerébe szorul, ott viszont éppen pragmatikus célkitűzései miatt mellékszerepre kényszerül. A 19. század kezdete óta ugyan az ékesszólás kultúrája újra virágzásnak indul (kialakuló parlamentarizmus, szóbeli perek stb.), de ez nem igazán jár együtt a retorika elméletében való elmélyedéssel. A retorikában kialakult kategóriák aztán a szárnyait bontogató nyelvtudomány és stilisztika fogalomtárát, ill. a hermeneutikát gazdagították.

A 20. századi totalitárius rendszerek retorikával való visszaélése a politikai propagandán keresztül először a retorika diszkreditálását eredményezte, majd több okból kifolyólag mégiscsak megnő az érdeklődés a retorika iránt. Éppen a manipulációs technikákkal való elmélyült foglalkozás hoz létre tudományos alapkutatásokat, így például a „rábeszélés művészetével” kapcsolatos kutatásokat (ún. empirische Persuasionsforschung-ot), amelyet „New Rhetoric”-nak vagy „Scientific Rhetoric”-nak is neveznek (így Lasswell 1948, Hovland et al. 1953, Prakke 1965, Geißner 1978, O’Keefe 1990). De a „metafizikus” ill. barokk irodalom újrafelfedezése is mind Angliában, mind Németországban lökést adott a retorika és költészet eszközeinek vizsgálatához. Ezzel párhuzamosan új lendületet vett a medievisztika, a középkor tudománya, amely a maga részéről a retorikával kapcsolatban a folytonosság (kontinuitás) elvét preferálta. Igazi áttörésre mindkét kutatási irány tekintetében csak a második világháború után került sor, Angliában még hamarabb mint Németországban, ez utóbbiban ugyanis a barokk korszakkal kapcsolatos retorikai kutatások csak a 60-as években kezdik élni virágkorukat. Az 50-es években a retorika kutatása új impulzusokat kapott elsődlegesen a filozófia (Stephen Toulmin, Chaim Perelman), a jog (Theodor Viehweg) és a szociológia (Lucie Olbrechts-Tyteca) révén. Előtérbe kerültek az érvelés elméletének kérdései. A klasszikus retorika hagyományától kicsit távolabb esnek a szintén az argumentáció elméletével foglalkozó „új dialektika” (New Dialectic) felvetései Douglas Walton filozófussal az élen, valamint a Frans H. van Emmeren és Rob Grootendorst nyelvészek által létrehozott „Pragma-Dialectics”. De a stilisztikán belül is folytak kutatások, többek között retorikai alakzatok vizsgálata céljából (lásd Lausberg kézikönyve 1960, Dubois et al.

1974, Knape 1996, Plett 1975, 2000). Dubois *Általános retorikája* szintén az „új retorika” (ném. **Neue Rhetorik**/fr. **Nouvelle Rhétorique**) elnevezést kapta.

A retorika 20. századi recepciója között találjuk a posztmodern dekonstruktivista eljárást (dekonstrukció). A *Darstellung der antiken Rhetorik* című előadásában Nietzsche már 1874-ban kiemelte a nyelv retorikával való „átitatottságát”, s ezáltal azt, hogy nyelv és retorika elválasztása nem lehetséges. Ezt a felfogást vitte tovább a filozófiában többek között Jaques Derrida és az őt követők, mint pl. Peter L. Oesterreich, s ez a felfogás vezet ahhoz a meggyőződéshez, hogy akárcsak a filozófiai szövegek, az irodalmiak is többértelműek/többjelentésűek. A dekonstruktivizmus retorikafelfogását azonban többen is kritizálták (Pekar 1994: 520, Vickers 1988: 453) többek között abban a tekintetben, hogy az csak a retorikai elocutio egy kis részét érinti és figyelmen kívül hagyja a retorikai tradíció központi területeit.

Az irodalomtudomány szempontjából a dekonstruktivizmus amerikai szárnyához tartozó **Paul de Man** emelendő ki. Paul de Man Nietzsche metafizika-kritikájához a kulcsot a retorikai trópus-modellben vélte megtalálni s abban a felismerésben, hogy az irodalom a leginkább a retorikán alapuló „nyelvezet”. De Man kidolgozza a „retoricitás” koncepcióját, megkülönböztetve azt a hagyományos retorika-felfogástól. Ennek értelmében retorikán már nem a perszuázio („meggyőzés”) céljából való tudatos manipulációt érti, hanem azt a tulajdonságot, amely a nyelvnek és a beszédnek **tropológiai szerkezete** alapján egyébként is részét képezi. Mivel a nyelvet teljesen átszövik a trópusok, a retorikai alakzatok, nem lehet megbízhatóan különbséget tenni a retorikai és a tulajdonképpeni jelentés között – így például a költői kérdésnél, a metaforánál, az allegóriánál, az iróniánál –, vagyis kérdésessé válik a biztos szövegjelentés. Retorika és **retoricitás** ezáltal egyenesen lingvisztikai és nyelvfilozófiai tényezővé válnak. De Man az említett nyelvi kettős struktúrából vezeti le a szövegek dekonstruktív dinamikáját, ill. a szövegek „**olvashatatlanságát**”. De Man retoricitás-elméletének középpontjában azon trópusok dekonstrukciója áll mint a metafora, az allegória, az irónia, a metonímia és a prozopopea (perszonifikáció).

3.1.3. A beszédmű megalkotásának munkafázisai a klasszikus retorika alapján

A klasszikus retorika alapján a beszédmű megalkotása (szövegalkotás/szövegprodukciónak) a következő munkafázisokból, szerkezeti elemekből áll (lat. **officia oratoria** „a szónoki beszéd elkészítésének rendje”):

3.1.3.1. Az inventio

Az **inventio** (lat. inventio, gör. heurészisz, „feltalálás”, „feltárás”) azoknak a beszédelemeknek a feltalálását jelenti, amelyek a szónoklat/beszéd tárgyát hihetővé teszik. A meggyőzés (meggyőzni, lat. **convincere**, ném. überzeugen, fr. convaincre), ill. rábeszélés (rábeszélni, lat. **persuadere**, ném. überreden, fr. persuader) mind értelmi mind érzelmi eszközökkel operál. Az elérni kívánt hatást tekintve a szónoklat:

- lat. **docere** – „tanít” (,informál’) – intellektuális hatás elérése;
- lat. **delectare** – „megörvendeztet”/,gyönyörködtet’ (mai modern szóhasználat: szórakoztat) – emocionális hatás elérése;
- lat. **movere** – „megindít” – érzelmi hatás elérése, kiváltása (pl. düh, harag), az indulat, a szenvedély (gör. páthosz) felkorbácsolása.

A szónoklat/beszéd elemeinek feltalálását/feltárását befolyásolja a szónoklat tárgya. Az arisztotelészi felosztás szerint a szónoki beszéd három fajtáját/műfaját (lat. **genera orationis**) különböztetjük meg,

- lat. genus iudiciale (gör. genosz dikanikon) – „törvényszéki beszéd”/,a peres ügyekben alkalmazott szónoki beszéd’ (pl. vádbeszéd, filippika);
- lat. genus deliberativum (gör. genosz szümbuletikon) – a „tanácskozó/politikai beszéd” – eredetileg a népgyűlésen vagy a szenátusban elmondott beszédet jelentette (pl. választási beszéd, buzdítás, felhívás);
- lat. genus demonstrativum (gör. genosz epideiktikon) – az „ünnepi/bemutató beszéd” – eredetileg az ünnepi szónoklatot jelentette, amelyet istenek vagy kiemelkedő emberek (pl. uralkodók, hadvezérek) dicsőítésére mondtak el (dicshimnusz); majd új műfajai is kialakulnak (pl. apológia, gyászbeszéd, vigasztaló beszéd, üdvözlő beszéd).

A törvényszéki és a tanácskozó beszéd valamint a bemutató beszéd funkciójukat tekintve jelentősen eltérnek egymástól: míg a törvényszéki és tanácskozó beszéd a retorika eredeti rendeltetésének megfelelően a közönség érvelés útján való meggyőzésére/rábeszélésére irányul és cselekvésre sarkall, addig a bemutató beszéd tetszeni vagy szemléltetni akar, ill. elsődlegesen az esztétikai meggyőzés céljából alkalmazza a retorikai eszközrendszert s éppen az esztétikum közegén keresztül számos nyelvi ékességet alkalmaz. Mindhárom műfaj hatással volt azonban az egyes korok költői és drámai, de prózai alkotásaira is.

A meggyőzés ill. rábeszélés érdekében a szónok érveket keres (talál fel/tár fel), majd ezeket a lehető legjobb hatás elérése céljából rendszerezi. A szónok az érveket két forrásból merítheti:

- külső körülményekből (**külső érvek**),
- a tárgy sajátos természetéből (**belső érvek**).

A külső érvekhez az alapot például törvények, szerződések, tanúvallomások, megállapodások szolgáltatják. Ezek tehát a beszéd tárgyától és a szónok személyétől függetlenül léteznek s feltalálásukban/feltárásukban a retorikának nincs szerepe. A belső érvek feltalálásában/feltárásában azonban már a retorika segítségére van a szónoknak: a belső érvek kialakításához a kiindulási alapot az általános kategóriák, a **toposzok** (**érvforrások/érvlelőhelyek**) adják, amelyek magukban rejtik azt a lehetőséget, hogy a szónok a beszéd tárgyától függetlenül, mesterséges módon (a retorikai mesterség segítségével) hozza létre és alakítsa ki az adott tétel bizonyításához, a hallgatóság meggyőzéséhez/rábeszéléséhez szükséges érveket. Az irodalomtudomány a toposzt először formai kategóriaként értelmezte (pl. a hasonlóság toposza vagy az ellentét toposza) s a legáltalánosabb érvennyel bíró, a legkülönbözőbb egyedi esetekre is alkalmazható toposz, a lat. **locus communis** (t.sz.: loci communes) (gör. koinosz toposz, t.sz. koinoi topoi) fogalmából indult ki, amely az európai nyelvhasználatban a magyar 'érvforrás' (nem tévesztendő össze a mai értelemben vett 'közhellyel', amely nem formai hanem tartalmi kategória), a német **Gemeinort** (Immanuel Kant, Gotthold Ephraim Lessing) vagy **Gemeinplatz** (Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang Goethe), az angol **commonplace** és a francia **lieu commun** kifejezések alatt honosodott meg. Tulajdonképpen már az ókor óta toposzgyűjtemények sora állt a szónokok rendelkezésére, gondoljunk csak a neolatin „tezaurusz”-okra, a németországi barokk „Schatzkammer”-ekre vagy a népszerű angol „Commonplace Book”-okra. A toposz fogalmát már Arisztotelész is használja *Topika* című művében, amelyben a logikai és retorikai érvekkel, az érvelés elméletével foglalkozott. A toposz fogalmának értelmezésében mérföldkövet jelentett a német irodalomtörténész és esszéista, **Ernst Robert Curtius** (1886-1956) magyarázata, aki rámutatott az európai irodalmak tematikai folytonosságára. Curtius meghatározása szerint a toposzok azok a közhelyszerű gondolatok, hasonlatok, általános igazságok, amelyek az ókortól kezdve végigkísérik az európai kultúrát, vagyis nemcsak formai, hanem tartalmi kategóriát is jelölnek.

Az érvlelőhelyek a beszédmű fajtája szerint természetesen különböz(het)nek egymástól, viszont a kiindulási alaphelyzetet tekintve mégis megemlíthetjük a Matthieu de Vendôme (13.

század) által hexameterbe foglalt „aranyszabályt”:

„quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando”

– tehát: „ki, mit, hol, miáttal, miért, mi módon, mikor” – amelyet aztán az angol rétor, Thomas Wilson (16. század) a következőképp adott vissza anyanyelvén:

„Who, what, and where, by what help, and by whose:

Why, how, and when, do many things disclose.”

Vagyis a következő érvelőhelyek foglaltatnak itt össze: személy, dolog, hely, eszköz, ok, módozat és idő. Ezeket az érvelőhelyeket aztán tovább lehetett differenciálni, például a személy esetében szerepet kapott annak neve, származása, neme, hazája, kinézete, tulajdonságai, neveltetése, rendi hovatartozása, vagyoni helyzete stb. De a többi érvelőhellyel is ugyanígy jártak el, s ezáltal egy jól felépített argumentációs váz keletkezett.

3.1.3.2. A dispositio

A **dispositio** (lat. dispositio, gör. taxis): ‚elrendezés’ a szónoki beszéd szerkezeti egységeinek hatékony elrendezését, ill. ennek elméletét jelenti, bár az elrendezésre bizonyos tekintetben kihat az inventio is, például az érvforrások megválasztásával. A dispositio-n belül több elrendezési típust találunk a klasszikus retorikai kézikönyvekben.

- A klasszikus szónoklat a következő szerkezeti egységekből áll:

lat. **exordium** (‚bevezetés’ gör. prooimion):

a bevezetés célja a figyelem és érdeklődés felkeltése, valamint a rokonszenv, a jóindulat megnyerése, többek között exordium-toposzok (pl. szerénységtoposz) segítségével;

lat. **narratio** (‚elbeszélés’ gör. diegeszisz):

a narratio az összefüggések megértése érdekében az előzmények rövid, világos ismertetését, elbeszélését jelenti;

lat. **argumentatio** (‚érvelés’ gör. pistisz):

az argumentatio a szónoki érvelés azon része, amely a szónok álláspontjának megindoklását tartalmazza; két részből állhat: az álláspont helyességének pozitív érvekkel való alátámasztásából, bizonyításból (lat. confirmatio), ill. az ellenfél cáfolatából (lat. refutatio);

lat. **peroratio** (‚befejezés’ gör. epilogosz):

a befejezés rendszerint rövid összefoglalót (lat. conclusio), a beszéd főbb pontjainak megismétlését tartalmazza (lat. recapitulatio), de a lélek nemes indulatainak felkeltésére is szolgál, vagyis a szónok még egyszer a közönség figyelmébe ajánlja érveit és azok helybenhagyására vagy követésre buzdít.

Az itt vázolt tagolás klasszikus példát testesít meg. A bevezetés és az érvelés közé néha beékelődhet például a lat. propositio (gör. prothészisz), a téma felvezetése, tárgyalása, és/vagy a lat. divisio (gör. partíció), az érvelés tagolása, míg más beszédekben a bevezetés, az elbeszélés vagy a cáfolat rendkívül lerövidül, vagy éppen elmarad.

A levél (lat. epistola) és a prédikáció (lat. sermo, concio) szerkezeti elemeit itt most nem tárgyaljuk.

3.1.3.3. Az elocutio

A beszédmű megalkotásának folyamatát a kidolgozás, vagyis a „feltalált” és elrendezett/megszerkesztett beszédelemek megfelelő nyelvi formába öntése zárja le. Ehhez szükség van a nyelvi rendszer eszközeinek ismeretére, a szóvá szerkesztés (morfológia), a szóból mondattá szerkesztés (szintaxis), a jelentéstan (szemantika), valamint nyelvhelyességi és stilisztikai (ill. helyesírási) ismeretekre.

Az **elocutio** (lat. elocutio, „ékeksszólás”, gör. lexisz) mint a szónoki beszéd nyelvi kifejezésének tana három fő területet foglal magában, melyek egymást feltételezik, de ugyanakkor át is fedik:

- stíluskövetelményeket (lat. virtutes elocutionis);
- stíluskategóriákat/-alakzatokat (lat. figurae elocutionis);
- stílusfajtákat/-szinteket (lat. genera elocutionis).

A beszédmű stílusának legfőbb követelménye a **világosság**, amelyet a klasszikus retorika szerint a **szabatosság** (lat. aptum), a **tisztaság** (lat. perspicuitas) és a **nyelvtani helyesség** (lat. puritas) biztosít. Ezekhez járul még hozzá a ritmus és a harmónia. Az aptumban kifejezésre kell jusson a stílus és a szónok, a stílus és a közönség, a stílus és a szövegszituáció, valamint a stílus és az anyag kongruens viszonya. A klasszikus retorika három stíluszintet különböztet meg egymástól:

- A lat. **genus humile**-t – a mindennapi/közönséges stíluszintet (másként az alacsonyabb stílust vagy könnyű stílust), amelyre az egyszerű, világos, pontos fogalmazás a jellemző; a szónok eltekint a beszéddíszek alkalmazásától, mindenekelőtt informálni és tanítani akar (lat. docere).
- A lat. **genus medium/mediocre**-t – a középső stíluszintet (másként a közepes stílust), amelynél a beszédmű készítője már gazdagabban alkalmaz beszéddíszítő elemeket s célja a megörvendeztetés/gyönyörködtetés (lat. delectare).
- A lat. **genus grande/grave/sublime**-t – a magas/emelkedett stíluszintet (másként a magas stílust vagy magasztos stílust), amely a retorikai formakincs nagyfokú

alkalmazásával mind értelmi, mind érzelmi tekintetben megindítja/tettre sarkallja a publikumot (lat. movere).

A szónoknak tehát a megfelelő stílust, kifejezésmódot kell választania ahhoz, hogy hitelessé váljon közönsége előtt és hatni tudjon rá, vagyis tekintettel kell lennie a nyelvhasználat/nyelvhelyességgel kapcsolatos elvárásokra. A beszédmű tisztasága mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy az csak egyetlen értelmezési lehetőséget enged meg. Az a beszédmű ugyanis, amely több értelmezési lehetőséget kínál, elhomályosítja (lat. **obscuritas**) az eredeti tartalmat, és megnehezíti, megakadályozza annak pontos megértését. A költői szövegeknek viszont éppen ez az egyik legfőbb jellemzőjük. Az elocutióban megbúvó esztétikai elv, a **díszítés** (lat. ornatus) elmozdulhat az obscuritas irányába, ugyanakkor éppen a nyelvi díszítés az, amely előfeltételét képezi a gyönyörködtetésnek/megörvendeztetésnek (lat. delectare).

A stílus szépségének és hatásosságának fontos eszközeit képezik az **alakzatok** (gör. szkhéma, lat. figurae), az általános nyelvhasználattól vagy a szabályok előírta „normáktól” eltérő kifejezések, amelyek ún. átalakító eljárások eredményeként jönnek létre (lásd fentebb is). Hagyományos felosztás szerint az alakzatok négy típusáról beszélhetünk: (1) a szavak hangalakját módosító **hangalakzatokról**, (2) a szavak jelentését módosító **szóalakzatokról** (ezeket a retorikák egy része **trópus** néven választ el az alakzatoktól), (3) a mondat szerkezetét módosító **mondatalakzatokról**, (4) a mondatnál nagyobb egységekkel operáló ill. a mondat szerkezeti szabályaitól független **gondotalakzatokról**. A mondatalakzatoknak és a gondotalakzatoknak elválasztására tulajdonképpen csak az újkeletű retorikákban (Lausberg, Dubois) került sor. A klasszikus retorikában a **trópus** nem más, mint egy szónak vagy szósornak átvitt értelmű használata. A trópusok száma és felosztása vita tárgyát képezi a retorikákban: Quintilianus például még 11 trópuszt különböztetett meg egymástól. Összefoglalóan a klasszikus retorikában négy alaptrópusról beszélhetünk: a metaforáról, a metonímiáról, a szinekdochéről és az iróniáról.

Az átalakítás módja szerint a klasszikus retorika a következő alapl műveleteket különbözteti meg egymástól:

- (1) a bővítésen, kiegészítésen alapuló adjekciót (lat. adjectio) (vö. van Dijk: addíció – hozzáadás)
- (2) a csökkentésen, elhagyáson/kihagyáson alapuló detrakciót (lat. detractio) (vö. van Dijk: ellipszis – elhagyás)
- (3) az elemek felcserélésén alapuló transzmutációt (lat. transmutatio) (vö. van Dijk: permutáció – felcserélés)
- (4) a helyettesítésen (egy várt elemnek egy kevésbé várttal való felcserélésén) alapuló immutációt (lat. immutatio) (vö. van Dijk: szubsztitúció – helyettesítés)
[ill. paralelizmust/ismétlést és oppozíciót]

A következőkben az alapműveletek, ill. szintaktikai és szemantikai aspektusok szerint csoportosítva adunk betekintést a fejezet elején vázolt (Teun A. van Dijk) retorikai struktúrákba, példák segítségével.

3.1.3.3.1. Adjekció (hozzátoldás/kiegészítés/bővítés)

A. szintaktikai

gör. **epanalepszisz** (lat. *geminatio*): ismétlésen alapuló mondatalakzat; azonos szavak, szócsoporthoz tetszőleges helyen (elől, közepén, hátul) való ismétlődése:

csontig, velőig *fekete*
fekete
fekete, fekete, fekete,
Fekete ég és *fekete* tenger
(Babits Mihály: Fekete ország)

Az éj, az éj, az éj s az éjbe-mélybe halva
Kezdődik csendesen az óceán siralma,
Matróz hajóra kap.
Az ember felzokog, azt mondja „miserére”
S az ég, a lég zokog, felel a bús zenére
És sír, zokog a hab.
(Victor Hugo: Az éj, az éj, az éj
Ford.: Kosztolányi Dezső)

Sikongnak a meleg szelek
Messze Délen, messze Délen,
Várnak reánk, várnak reánk
Valahol egy tengerszéli.
(Ady Endre: Várnak reánk Délen)

gör. **anaphora** (‘visszahozás’): ismétlésen alapuló mondatalakzat, egy szónak vagy szócsoporthoz egymást követő kijelentésegységek elején történő (legalább még egyszeri) megismétlődése:

Te vagy az, aki után lámpással futottam.
Te vagy az, akit vakon is megtaláltam.
Te vagy az, akiért érdemes az élet.
Te vagy az, akibe egyszer majd belehalok.
(Kassák Lajos: Négy sorok I.)

Hol zsarnokság van,
Ott zsarnokság van
Nemcsak a puskacsőben,
Nemcsak a börtönökben;
(Illyés Gyula: Egy mondat a zsarnokságról)

Holnap éjjel elérek valakit,
Holnap éjjel elfelejtem a multam,
Holnap éjjel mese lesz a világ
S én mesélek testemben megindultan.
(Ady Endre: Elindult egy leány)

gör. **epifora**: ismétlésen alapuló mondatalakzat, az anafora ellentéte: egy szónak vagy szócsoporthoz egymást követő kijelentésegységek végén történő (legalább még egyszeri) megismétlése:

Künn a fagy *közelít*.
Öröm, gond *közelít*.
Karácsony *közelít*.
A hegyek hátait,
fenyőfák sátrait
ünnepre meszelik.
(Babits Mihály: Beteg-klapancia)

Morogva meglapulnak otthon az előkelők, zúgolódnak:
„Pusztá helyre hajtja ki népét, *éjjel-nappal falakat épít*,
nem lágyítja meg panasz és jaj, *éjjel-nappal falakat épít*,
anyától fiát elszakítja, *éjjel-nappal falakat épít*,
asszonytól urát elszakítja, *éjjel-nappal falakat épít*,
a jegykendőket elszakítja, *éjjel-nappal falakat épít ...*”
(Gilgames-eposz, ford. Rákos Sándor)

Hol *zsarnokság van*,
Ott *zsarnokság van*
Nemcsak a puskacsőben,
Nemcsak a börtönökben.
(Illyés Gyula: Egy mondat a zsarnokságról)

gör. **szimploke**: ismétlésen alapuló mondatalakzat, az anafora és az epifora összekapcsolása: egy szónak vagy szócsoporthoz és egy másik szónak vagy szócsoporthoz egymást követő kijelentésegységek elején valamint végén történő (legalább még egyszeri) megismétlése:

S széles tenyerével megragadá
A lágyszivű kántor gallérját,
S fölemelte a térdepelésből,

Hogy talpa sem érte a **földet**;
Aztán meg letevé,
Hogy az orra is érte a **földet**.
(Petőfi Sándor: A helység kalapácsa)

gör. **anadiploszisz** (,kettőzés’): ismétlésen alapuló mondatalakzat; valamely szövegrész végének ismétlődése a rá következő szintaktikai, metrikai egység elején:

Lefekszem. **Óh, ágyam,**
Óh, ágyam, tavalý még
Tavalý még más voltál.
Más voltál: álom-hely.
(Ady Endre: Az ágyam hívogat)

– Bizony csak meghalok, anyám, édesanyám,
Görög Ilonáért, karcsú derekáért.
Karcsú derekáért, gombos ajakáért,
Gombos ajakáért, piros orcájáért!
(Görög Ilona (székely népballada))

gör. **küklosz.** (lat. redditio): ismétlésen alapuló mondatalakzat; egy mondat/mondatrész, verssor vagy versszak/egész szöveg körbezárása/bekeretezése ugyanannak a szónak vagy szövegrésznek a megismétlésével:

Őrölj, malom, **őrölj,**
Mert hisz Pittakosz öröl,
Ki uralja hatalmas Mütilénét.
(Plutarkhosz: Malomdal
Ford. Szepes Erika)

Szép vagy alföld, legalább nekem **szép!**
(Petőfi Sándor: Az alföld)

Milyen csonka ma a Hold,
Az éj milyen sivatag, néma,
Milyen szomorú vagyok én ma,
Milyen csonka ma a Hold.
(Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában)

Minthogy belőle egyéb nem maradt,
szeretem, ami körülötte volt,
a kis párnát, melyre feje hajolt,
karperecét, elárvult tárgyakat,
a kulcsot, mely hozzá vitt, távolabb
erdőket, városokat, úti port,
amit együtt vertünk fel, a mosolyt,
mely szivéből a szemébe szaladt,
mikor festették: – nem pótolja, de
az egész világ tele van vele

s most tudom csak igazán, mennyire;
ég s föld s minden hozzá kapcsolat:
szeretnem kell gondolataimat,
minthogy belőle egyéb nem maradt.
(Szabó Lőrinc: Egyéb nem)

gör. **poliszindeton** ismétlésen alapuló mondatalakzat, kötoszóhalmaz, az aszindeton ellentéte:

Most tél van **és** csend **és** hó **és** halál,
A föld megőszült;
Nem hajsálanként, mint a boldog ember,
Egyszerre őszült az meg, mint az isten.
(Vörösmarty Mihály: Előszó)

rím: (gör. homoeoteleuton): szavak, szóvégek hangzásbeli egyezése/összecsengetése a verssorok végén (ritkábban verssorokon belül) – lásd még a különböző rímfajtákat a líra tárgyalásánál:

És éreztem: szívembe visszatér
És zuhogó mély zenével ered **meg**,
Mint zibbadt erek útjain a **vér**,
A földi érzés: mennyire szeret**lek**!
(Tóth Árpád: Esti sugárkoszorú)

gör. **alliteráció** (ismétlés): Az anaforával rokon ismétlésalakzat, egy hangnak vagy hangcsoportnak egymást követő (legalább két) szó vagy szótag élén történő megismétlése. Alliterációnak nevezik egymástól távolabb eső, de még egy szintaktikai vagy ritmikai egységen belüli szavak első hangzójának összecsengetését is.

veni, vidi, vici
(Julius Caesar)

Elindítja szőrpamacsát,
Kiereszti **k**edves bocsát,
Küldi lápra **k**ullognia,
Bokron, – **b**erken **b**allagnia,
Irtás szélén csörtetnie;
Tisztás **t**ájon **t**örtetnie.
(Kalevala)

Más költők – **mi** gondom ezekkel?
Mocskolván **ma**gukat szegyig,
Koholt **k**épekkel és szeszekkel
Mimeljen **m**ámort **m**indegyik.
(József Attila: Ars poetica)

Idetartozik még például események, eseménysorok ismétlése elbeszélő szövegekben (pl. a *Holle anyó* című mesében).

B. szemantikai

gör. **hiperbola** (lat. superlatio, 'áthágás', 'túlzás'): egy dolog vagy jelenség egészének vagy valamelyik jellemzőjének túlzó, a valósághoz képest nagyított kifejezése a nagyobb hatás elérése érdekében:

Zsigmond király, *te vadállat*,
Ne nyomjad úgy a vállamat.
(Petőfi Sándor: Kont és társai)

Alvó szegek a *jéghideg homokban*.
(Pilinszky János: Négysoros)

A népmesékben is gyakran megfigyelhető ennek a retorikai alakzatnak a használata: Hamupipőke például a *legszelídebb*, *legjobb* lány, míg mostohája a *leggonoszabb* teremtmény.

gör. **klimax** (lat. climax) fokozás, mely az ismétlődő elemek szemantikai intenzitásának pozitív emelkedéséből fakad:

Kertem nárciszokkal
Végig ültetéd;
Csörgő patakokkal
Fáim éltetéd;
Rám ezer virággal
Szórtad a tavaszt,
S égi boldogsággal
Fűszerezted azt
(Csokonai Vitéz Mihály: A Reményhez)

veni, vidi, vici
(Julius Caesar)

gör. **pleonazmus**: szószaporítás, azonos jelentésű szavak, kifejezések fölösleges halmozása:
saját két szememmel láttam

gör. **tautológia** ('ugyanaz'): ugyanannak a mondanivalónak, nyelvi viszonynak újbóli fölösleges kifejezése:

Nevetséges az, amin nevetni lehet.

3.1.3.3.2. Detrakció (kihagyás/elhagyás)

A. szintaktikai

gör. **ellipszis**/ellipszosz: az ellipszis szó vagy mondatrész kihagyását jelenti, mindennek hiánya azonban a nyelvi kontextusból rekonstruálható:

Lélek az ajtón se be se ki!
(Arany János: Tetemre hívás)

vagyis:
Lélek az ajtón se be se ki [**nem mehet**]!

gör. **zeugma** (,ráértés'): tömörség, grammatikai mondatalakzat, amely többtagú nyelvi egység valamelyik részének elhagyását jelenti, úgy, hogy a párhuzamos részttagok közül a megmaradó átveszi az elhagyott szerepét:

Meddig lesz még úr a betyárság
És pulya had, mi milliók?
(Ady Endre: A magyar jakobinus dala)

(vagyis:
Meddig lesz még úr a betyárság
És [**meddig leszünk**] pulya had, mi milliók?

Az egyik **jelen** volt, a másik nem.
(vagyis: Az egyik jelen volt, a másik nem [**volt jelen**])

gör. **aszindeton**: kötőszó elhagyása szavak, mondatrészek, mondatok között. A kötőszavak elhagyását ritmikai, verstani okok is indokolhatják.

Ha egy úri lócsiszárral
Találkoztam s bevert sárral:
Nem pöröltem, –
Félreálltam, letöröltem.
(Arany János: Epilógus)

vagyis:
Ha egy úri lócsiszárral
Találkoztam s bevert sárral:
Nem pöröltem, - [**hanem**]
Félreálltam, [**és**] letöröltem.

Mozgás, kép, hang, fagyott-merevedett
minden a hírre, s megállt: valami
s „Legyen!” a „Ne legyen!”-t mondta ki.
(Szabó Lőrinc: A hír)

vagyis:
Mozgás [**és**] kép [**és**] hang, fagyott-merevedett
Minden a hírre, s megállt: valami
S „Legyen!” a „Ne legyen!”-t mondta ki.

Kunyhó, olaj-mécs, munka, éhség,
Gyermek, rongy, szégyen és a többi
(Ady Endre: Az öreg Kúnné)

- idő és/vagy eseménykihagyások elbeszélő szövegekben.

B. szemantikai

gör. **antiklimax**: fokozás, mely az ismétlődő elemek szemantikai intenzitásának negatív emelkedéséből fakad:

Most... árva énekem, mi vagy te?
Elhunyt daloknak lelke tán,
Mely temetőből, mint kísértet,
Jár még föl a halál után...?
Hímzett, virágos szemfedél...?
Szó, mely kiált a pusztaságba...?
(Arany János: Letésem a lantot)

gör. **litotészs**: 'túlzás', valamely dolognak vagy jelenségnek a kelleténél enyhébb módon való kifejezése, tagadó szerkezetű körülírás:

Ami pedig Szűcs György gazdát
Máskülönben illeti:
Nem bolond ember volt ám ő:
Ládájába' pénz, egy bögre,
Azonkívül juha, ökre
És – számara volt neki.
(Arany János: A bajusz)

Más sem csinálta volna **szebben!**

Személye a bíróság előtt **nem ismeretlen**.

- konnexió megtörése, koherencia megtörése, preszuppozíciók kihagyása.

3.1.3.3.3. Transzmutáció (áthelyezés/felcserélés)

A. szintaktikai

lat. **inversio** ('megfordítás'): a szokásos szintaktikai szórend megváltoztatása:

Megáradva hulla **könnye két szemének**
Az ábrázatjára kedves szülőjének.
(Arany János: Toldi VI.)

Toldi is álmában csehen **győzedelmet**
És **nyert** a királytól vétkéért **kegyelmet**.
(Arany János: Toldi X.)

gör. **hiperbaton**: két, szintaktikailag szorosan összetartozó szó elválasztása a szórend módosításával, ill. egy vagy több szó közbeiktatásával:

Külön alkuja lehet a halállal,
Akít, amikor milliókat vállal,
Nem bámított az élet sok új kapuja.
(Ady Endre: Hunn, új legenda)

Menvén hát Jónás, első nap kiére
egy sátrakkal telt, csillagforma térre,
s az árusok **közt**, akik vad szakállát
és lotyos, rongyos ragadós ruháját
ahol helyet, vőn, kórusban nevétek,
kiáltott, mint az Úr meghagyta, ekként...
(Babits Mihály: Jónás könyve)

gör. **kiazmus**: tükörszerkezetű mondatalkzat, amelyben két-két azonos formájú vagy funkciójú (pl. alany – állítmány, jelző – jelzett szó) nyelvi egység egy a+b / b+a képlet szerint szimmetrikusan rendeződik el:

Kigyúladt ö r e g m é h e s ü n k,
L e g s z e b b c s i k ó n k **a lábát törte**.
(Ady Endre: Emlékezés egy nyár-éjszakára)

s mint **álmos ólom** ez a k r i p t a b o l t,
oly **ólmos álom** é l t e d és a k o r.
(Babits Mihály: Ősz, kripta, ciprus, szüret, tánc, kobold)

B. szemantikai

- az elbeszélés természetes rendjének megtörése.

3.1.3.3.4. Immutáció/szubsztitúció (helyettesítés)

A. szintaktikai

költői kérdés: olyan kérdés, amely nem vár választ; a figyelem felkeltésére, a kifejező erő növelésére szolgál:

Meddig élsz még vissza, Catilina, béketúrásunkkal?
(Ciceró)

- felszólító mód alkalmazása „ha..., akkor...” helyett:

Tanulj, hogy tudj.

B. szemantikai

gör. **szinekdoché**: belső szemantikai érintkezésen alapuló jelentésváltozás, melynek során egy dolgot egy neki jelentéstaniilag (és logikailag) alá- vagy fölérendelt dolog nevével jelölünk:

De a basa még él mennykő nagy hasával,
S Kukoricza Jancsit célozza *vasával*.
(Petőfi Sándor: János Vitéz)

gör. **antonomázia**: köznév vagy körülírás használata egy tulajdonnév helyett, ill. tulajdonnév használata köznév helyett:

József fia = Jézus
az utolsó lovag = I. Miksa császár
a pokol fejedelme = ördög

gör. **metonímia** (névátvitel): a nyelvi jelek térbeli, időbeli vagy oksági kapcsolatán alapuló jelentésváltozása, amelynek során egy dolgot egy másik, vele nem belső (szükségszerű), hanem csak külső (esetleges) kapcsolatban álló dolog nevével jelölünk:

Mondd, mit érlel annak a sorsa,
akinek nem jut kapanyél;
kinek *bajszán nem billeg morzsa*,
ki setét gondok közt henyél;
(József Attila: Mondd, mit érlel...)

gör. **metafora**: hasonlóságon alapuló jelentésváltozás:

Kaszák villannak az egen,
suhogó *rendekben* dől a zápor.
Nagy *nyalábokban*, szélesen
borul a *szál*, zizeg, aláhull.
És *búzaszemekként* a cseppek
tetőkön pattognak, peregnek.
(József Attila: Eső)

gör. **szinesztézia** (együttérzékelés, összeérzés): az elsődleges és másodlagos érzékelés összefonódása; a különböző érzékelési területekhez tartozó szavak összekapcsolása:

Karollak, vonlak s mégsem érlek el,
Itt a *fehér csönd*, a fehér lepel.
(Ady Endre: A fehér csönd)

Sűrű csönd ropog a havas mezőben.
(József Attila: Holt vidék)

Nekropoliszban zene zendült
Egy *süket, őszi napon*.
Én már meghaltam akkor régen
S feküdtem vörös ravatalon.
(Ady Endre: Költözés átok-városból)

gör. **perszonifikáció** (,megszemélyesítés'): a két kapcsolatba hozott fogalom közül az egyik valamilyen elvont fogalom, természeti jelenség vagy élettelen tárgy, a másik valamilyen élőlény, s ezzel utóbbi tulajdonságait, cselekvőképességét visszük át az előbbire. A klasszikus retorikában a halottak és a távollevők emberi tulajdonságokkal való felruházását jelenti.

Beszél a fákkal a bús őszi szél,
Halkan beszélget, nem hallhatni meg;
Vajon mit mond nekik? Beszédire
A fák merengve rázzák fejüket.
(Petőfi Sándor: Beszél a fákkal a bús őszi szél)

gör./lat. **allegória** (,másról beszélni'): hasonlításon alapuló gondolatalakzat; képletes beszédet jelent, vagyis kettős jelentése van: egy közvetlen és egy áttételes, például Petőfi Sándor *Feltámadott a tenger* című versében a forradalom ábrázolása háborgó tengerként. Vagy: lant = költészet, lánc = rabság).

gör. **irónia** (,tettetés'): a valósággal vagy a közvélemény értékítéletével nyilvánvalóan és szándékosan ellentétes módon jelenít meg egy dolgot vagy jelenséget:

A királyi udvarból ily
Nyájas szavak jöttek:
„Dolgozz, paraszt, dolgozz, fizess,
Aztán dögölj meg!”
(Petőfi Sándor: Bánk bán)

3.1.3.3.5. Oppozíció

Az oppozíció az ellentét kifejezésére szolgál.

A. szintaktikai

gör. **antitézis**: két ellentétes jelentésű szó vagy kifejezés szembeállításra egy mondaton vagy egy szélesebb nyelvi-logikai egységen belül:

Ez [a szerelem] lakik most bennem,

Ez lakik most keblem szobájában
Halvány arccal és sötét ruhában.
(Petőfi Sándor: Mi vagy, keblem?)

B. szemantikai

gör/lat. **oximoron**: két, egymást látszólag kizáró, egymással szemantikailag ellentétes fogalmat mondattanilag függő helyzetbe hozó alakzat:

a térben a ***fekete nap*** ragyog
(Weöres Sándor: Hölderlin)

Te sem haltál meg, népem nagy halottja!
Nem mindenestül rejt a cenki sír;
Oszlásodat még a család siratja –
Oh, mert ily sebre hol van balzsamír?...
(Arany János: Széchenyi emlékezete)

***Régi, kiszáradt
tó vize árad,***
néma kutakban a víz kibuzog.
Zeng a picinyke
szénfejű cinke
víg ditirambusa: daktilusok.
(Áprily Lajos: Március)

Fejem fölé a csillagok
jeges tüzet kavarnak,
(Pilinszky János: Téli ég alatt)

e sok Mindenütt ***mindenütt Sehol!***
(Szabó Lőrinc: Mindenütt ott vagy)

Hiszek hitetlenül Istenben,
Mert hinni akarok.
(Ady Endre: Hiszek hitetlenül Istenben)

3.1.3.4. A memoria

Ez a fázis (lat. **memoria** 'memorizálás', 'emlékezet', gr. mneme) az elmondandó szónoklat memorizálása, emlékezetbe vésése, ami a gyakorlati előadási technika részét képezi.

3.1.3.5. A pronuntiatio

A szónoklatnak ez a fázisa a már elkészült és memorizált beszéd előadását jelenti (lat. actio vagy lat. **pronuntiatio** 'előadás', gör. hüpokrizisz), az előadásmód, a gyakorlati előadási technika részét képezi.

3.2. Az irodalmi szöveg szemantikai aspektusai

Az irodalmi szöveg sajátos szemantikai jegyekkel rendelkezik, melyek meghatározzák a szöveg elemeinek egymáshoz való viszonyát a jelentés strukturálódásának sajátos folyamatait, azaz a **szövegbelső szemantikai összefüggéseket**, valamint az irodalmi szövegekben konstituálódó szövegvilág szövegkülső, azaz referenciális viszonyait: az irodalmi szövegek **szövegkülső szemantikai viszonyai** alapvetően abban gyökereznek, hogy ezek a szövegek **fiktívek**, vagyis a szövegvilág és a valós világ között nem áll fenn közvetlen referencia, a **fikció**, a **fikcionalitás** az irodalmi szövegek alapvető jegye.

3.2.1. Az irodalmi szöveg belső szemantikai viszonyai

Amint a 2.4. fejezetben látható volt, Jakobson a poétikai funkció működésével kívánta magyarázni az irodalmi szövegek bizonyos sajátosságait, megformáltságát. Az irodalmi szövegben (mint általában minden „jólformált” szövegben) olyan összefüggések, belső összetartó viszonylatok jönnek létre, amelyek e szövegek **koherens (konzisztens)** mivoltát, összefüggéseit, összefüggésrendszerét meghatározzák. A szépirodalmi alkotások kifejezései is attól válnak igazzá, hogy konzisztensek-e egy bizonyos, az értelmező által feltárandó elmélet alapján.

Jakobson poétikai funkciója is ezt a sejtést erősíti. Ő azt mondta: A szépirodalmi műben a szelekció tengelyén létrejövő egyenértékűségek helyett a kombináció tengelyén létrejövő egyenértékűségek válnak dominánssá. Sőt, az a megfogalmazása, hogy „a poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” („the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination”) egyenesen azt sugallja, hogy a korrespondencia elv alapján meghatározható egyenértékűségeket konzisztenciát létrehozó egyenértékűségekkel kell felcserélni. (Mellesleg a latin *consistere* alapjelentése „sűrűvé válás”, a német nyelv pedig „sűrűtménynek” – *Dichtung* – nevezi a költészetet.) Mint láttuk, Jakobson felfogásában a konzisztenciát a jóválogatott jeltestek (fizikai) tulajdonságai közötti egyenértékűségek hozzák létre. Bár ezek az egyenértékűségek is – ikonikus értelmezhetőségük révén – a kijelentés igazságát sugallják; ebben az értelemben „poétikus” a meggyőzésre törekvő, s nem a csupán csak a jelhasználatra való beállást megkívánó szlogen („I like Ike”). De Jakobson is hangsúlyozza, hogy a szépirodalmi művek vizsgálata nem merülhet ki a használt jeltestek másodlagos konzisztenciájának nyelvészeti feltárásában. Ezt mi úgy értelmezzük, hogy a szépirodalmi művek konzisztenciája nem alapulhat egyedül és meghatározóan a jeltestek másodlagos

konzisztenciáján. Közelebből azért nem, mert a szépirodalmi művek esetében sem a jelenség (dolog, tényállás), ami a szelekciós lehetőségeket korlátozná, nem előre adott, sem a kombináció tengelyén nem szükségszerű fizikai egyenértékűség által formált szekvenciákat lérehozni. A poétikai funkció ugyan minden szépirodalmi műben érvényre *juthat*, de megléte nem elégséges ahhoz, hogy egy komplex jelet szépirodalomnak minősítsünk.

De akkor hogyan értsük azt, hogy a szépirodalmi alkotások kifejezései attól válnak igazzá, hogy konzisztensek-e egy bizonyos, az értelmező által feltárandó elmélet alapján? Már érzékeltettük elképzelésünket Johann Wolfgang von Goethe *Wahlverwandtschaften* (*Vonzások és választások*) című regényére utalva. Most röviden megismétljük ezt két (lírai) költeménnyel kapcsolatban, egyúttal elméletileg is új elemekkel gazdagítva a példát: kiemelve azt, hogy az egyenértékűségek nemcsak a jóválogatott jeltestek tulajdonságai révén, hanem a jelöletekhez kapcsolt jelentések, s ezáltal a jelöletek között is létrejöhetnek. Az 1.2. fejezetben foglalkoztunk Goethe egyik híres alkotásának, a *Wanderers Nachtlied* (*Vándor éji dala*) címen elterjedt versének különböző, az irodalomtudományos értekezésekben fellelhető megközelítésének típusaival. Jakobson nyelvi funkcióinak bemutatása kapcsán idéztük József Attila *Altató* című versét. Mindkét művet lehet életrajzilag is vizsgálni, mint a szerzők életének dokumentumát, azonosíthatjuk a goethei táj interpretamensét: az ilmenauai hegyvidéket, megtalálhatjuk a „kis Balázs” interpretamensét Gellér Balázsban. Az *Altatót* használhatjuk retorikai funkciójú szöveggént is: idézhetjük egy olyan szituációban, amikor is egy kisgyermeket szeretnénk meggyőzni arról, hogy el kell aludnia. Aktualizálhatjuk is: Balázs helyett mondhatunk Tamást, anélkül, hogy a szöveg „poétikai megcsináltságát”, prozódiaját megzavarnánk, ha az elaltatandó gyermeket Tamásnak hívják, de mondhatunk Marcit vagy Mátét is, kisebb zökkenőkkel terhelve az egyenértékű szekvenciákat, ám anélkül, hogy ezzel törölnénk a szöveg egészének poétikai funkcióját. De sem az életrajzi megközelítés, sem a retorikai alkalmazás nem érinti a két szövegnek szépirodalomkénti értelmezését. A költemények akkor „árulják” el az általuk hordozott leglényegesebb információikat, ha megtaláljuk azokat az elveket, amelyek jelkészletüket és azok kapcsolódási módját a jelölet és a jelentés szintjén is meghatározzák. A két verset azért is tárgyalhatjuk együtt, mert hipotézisünk szerint mind a két vers felépítésüknek egy bizonyos absztrakciós szintjéig azonos elvekből vezethető le: vagyis szépirodalmi lényegüket tekintve annak ellenére összehasonlíthatók, hogy időben, térben egymástól távol, különböző élethelyzetű szerzőktől születtek. Különböző a köznyelv is, amire épülnek, és a szokásos szövegtipológiák is többnyire különböző „műfajok”-ba sorolnák: *A vándor éji dala* külső jegyek alapján lehet például helyzetdal, az *Altató* pedig altatódal. A közös elvet, amely a költemények felépítését

irányítja – nem törekedve itt a megfogalmazásban a maximálisan elérhető pontosságra –, egy etikai normában találjuk meg, amely az emberi magatartás egyik lehetséges normája. Ez a norma, amely mindkét költemény világában a természeti törvények szükségszerűségével jelenik meg, feltételezi, hogy az ember és a világ, amelyben él, két egymástól különböző állapotban van, elérendő célnak pedig azt tekinti, hogy azonos állapotba: összhangba kerüljenek, mivel egylényegűek. Potenciális ellenállást az ettől való félelem jelenti, mely (ön)meggyőzéssel győzhető le: az érvelés az elérendő állapotban lévők felsorolásával történhet.

Idézzük ismét fel előbb Goethe versét, s Tóth Árpád fordításához tegyük hozzá egy, a „poétikai funkcióra” és a magyaros megfogalmazásra nem ügyelő, de Tóth Árpád szöválasztását követő „nyers” fordítást:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Minden bérc felett
nyugalom van,
Minden lombban
alig érzel
egy leheletet is;
A madárcák hallgatnak az erdőben
Várj csak, nemsokára
Nyugszol te is

Immár minden bérce
csend ül.
Halk lomb, alig érzed,
lendül:
sóhajt az éj.
Már búvik a berki madárka,
te is nemsokára
nyugszol, ne félj.

A költemény korábban idézett strukturalista értelmezése lényegében megfelel annak, amit a fentebb megfogalmazott normából vezethetünk le, bár ez inkább a Goethe-vers rövidségéből fakad. A strukturalista eljárás szemantikailag egyenértékű, egymással a hasonlóság és a különbség viszonyában lévő osztályokat (**paradigmákat**) keres, amelyek alapján általánosításokat vonhat le. A megalkotottság módjában információt kereső eljárás azokat a konstrukciós szabályokat keresi, amelyek az egyenértékű osztályok létrehozását megkövetelik, s ezáltal a költemény különböző rétegeiben létrejövő egyenértékűségeket, általánosan, az alkotás felépítésében megmutatkozó rendet magyarázni képesek. Ez a szisztematikus eljárás pontosan mutatja, hogy mit képes egy alkotásban a felállított szabályrendszer megmagyarázni, s mit nem, valamint arra is alkalmas, hogy különböző

szépirodalmi alkotások milyen mértékig azonosak és miben különböznek. Ezeket az ismereteket aztán különböző összefüggésekben – nemzeti és egyetemes irodalomtörténeti, esztétikumi, kultúrantropológiai, szociológiai stb. – lehet értelmezni és további vizsgálat tárgyává tenni. Ehhez az eljáráshoz, amely az irodalmi művek fikcionális olvasatában megjelenő világokat, mint konstrukciós szabályok érvényülése révén lehetséges világokat fogja fel, a strukturalista értelmezés úgy viszonyul, ahogy a heurisztikus, hipotézist kereső eljárások a deduktív, tézis bizonyítására szolgáló eljárásokhoz viszonyulnak.

Tehát abból indulunk ki, hogy lehetséges egy olyan világ, amelyben az egyed, és az, ami körülveszi, két egymástól különböző állapotban van. Az egyednek rá kell jönnie, hogy elérendő céljának/állapotának azt kell tekintenie, hogy azonos állapotba: összhangba kerüljön azzal, ami körülveszi. Goethe versében az egyedet a „vándor” jelentéssel felruházott jelöllet képviselheti, azt pedig, ami körülveszi, a természet. A vándor megadottságának módjából következően mozgásban van, a természet nyugalomban lehet. Bár a versben megjelenő (kezdő) állapotban az útban lévő vándort is ideiglenesen nyugalmi állapotban találjuk, vándorlásának egyik állomásán, ami képessé teszi finom érzéki ingerek befogadására. Ha a normánk érvényes, akkor a vándort körülvevő természet egészének viszont a vándorhoz képest tartós nyugalmi állapotban kell lennie. A természet nem állhat csak élettelen összetevőkből, mert akkor az egyed nem lehetne része. Ezt a felfogást megjelenítendő kell a természetet alosztályaiban is ábrázolni, mégpedig olyan rendben, hogy az utolsó osztályt az egyed képezze. Ezért a természet alosztályainak felsorolása az élettelen - élő és az érzékelő individuumhoz viszonyított távol - közel kritériumok alapján kell, hogy rendezett legyen. A távol - közel rendezettség közvetetten érvényesülhet az individuum érzékelésének ismert hatóköre révén: legtávolabb kell, hogy legyenek a szubjektumtól az élettelen, de jól látható bércek, közelebb a gyenge légmozgást a szubjektummal együtt „érzékelő” lombok (a fák csúcsai), legközelebb pedig a kicsiny madárcák az erdőben, amelyek, ha énekelnének, hallhatók lennének. (A fizikai testek, a növények és az állatok osztályát arisztotelészi értelemben metaforikusan prezentáló egységek mind többes számban vannak, vagyis célszerűen az egész alosztály egyik alosztályának egészét képviselik.) Mindkét sor metszetében a (magányos) individuum áll, s ezt felismerve tudatosulnia kell benne: neki is el kell érnie azt a nyugalmi állapotot, amelyet a természet, amelynek része, már elért. Ezt önmegegyező formában fejezheti ki: „Várj csak, nemsokára / Nyugszol te is.” Az ideiglenes nyugalmi állapot a végállapotban tartóssá fog válni: a harmónia a részek között létrejön. Ez mint egy természeti törvény elkerülhetetlenségével, az egyén aktív cselekvése nélkül kell, hogy bekövetkezzék, a közeli jövőben.

Az egyén „nemsokára” bekövetkező nyugalmi állapotát nem konkretizálja erre alkalmas jel. Ennyiben a vers „nyitott”, bár szerkezete zárt, tudjuk, hogy valamilyen módon be fog következni. A természet különböző osztályaira vonatkozó ismereteink bevonásával különböző hipotéziseket fogalmazhatunk meg, hogy a relatív tartós nyugalom hogyan válik vagy válhat tartóssá, egy önmegszólító altatódalról van-e itt szó, vagy a halál tényének elfogadásáról, s ha az utóbbiról, akkor van-e ebben a világban valamilyen értelemben vett újjászületés stb.

Most forduljunk József Attila verséhez. Itt a teljes szövege:

Altató

Lehunyja kék szemét az ég,
lehunyja sok szemét a ház,
dunna alatt alszik a rét -
aludj el szépen, kis Balázs.

Lábára lehajtja fejét,
alszik a bogár, a darázs,
vele alszik a zümmögés -
aludj el szépen, kis Balázs.

A villamos is aluszik,
- s míg szendereg a robogás -
álmában csönget egy picit -
aludj el szépen, kis Balázs.

Alszik a széken a kabát,
szunnyadozik a szakadás,
máma már nem hasad tovább -
aludj el szépen, kis Balázs.

Szundít a lapda, meg a sip,
az erdő, a kirándulás,
a jó cukor is aluszik -
aludj el szépen, kis Balázs.

A távolságot, mint üveg
golyót, megkapod, óriás
leszel, csak hunyd le kis szemed, -
aludj el szépen, kis Balázs.

Tüzoltó leszel s katona!
Vadakat terelő juhász!
Látod, elalszik anyuka. -
Aludj el szépen, kis Balázs.

E vers kapcsán is abból indulhatunk ki, hogy lehetséges egy olyan világ, amelyben az egyed, és az, ami körülveszi, két egymástól különböző állapotban van. Az egyed elérendő céljául

ebben a helyzetben egy másik egyed azt tekinti, hogy azonos állapotba: összhangba kerüljenek azzal, ami körülveszi őket. József Attila versében az egyik egyedet az „anyuka”, a másikat a „kis Balázs”, a fia jelentéssel felruházott jelöletek képviselhetik, azt pedig, ami őket körülveszi, a természet és az emberi kultúra artefaktumai. Az ábrázolt kezdő állapotban a gyermek és a beszélő, a gyermek anyja ébren kell, hogy legyen. A természet és az emberi kultúra artefaktumai nyugalomban vannak, „alszanak”. Ha a normánk érvényes ebben a világban, akkor a gyermeket körülvevő természetnek és az artefaktumoknak már a kezdő állapotban nyugalmi állapotban kell lenniük. Annak ellenére kell ennek így lennie, hogy sem a természetnek, sem az artefaktumnak nem állandó tulajdonsága a nyugalom, de időlegesen mind megnyugszik, s amennyiben ennek a világnak része a kisgyermek, időlegesen neki is meg kell nyugodnia. A természet és az artefaktumok világának közössége a gyermekkel úgy juthat kifejezésre, hogy rendelkezniük kell olyan tulajdonsággal, amivel a gyermek rendelkezik: az égnek szeme van, a rét dunna alatt alszik, az erdő szundít, a bogár, a darázs le tudja hajtani a fejét, a háznak ugyancsak szeme van stb. A versben megjelenő világnak a gyermek aktivitásainak tereit kell felölelnie (ahogy a vándoré a természet volt). Vagyis mindaz, ami már nyugalomban van, „éber” állapotban (nyitott szemmel, felemelt fejjel) részese a gyermek tevékenységének: részese az ég, a ház, a kabát, a lapda, a síp, az erdő, a kirándulás, ill. önálló aktivitás is kell, hogy kapcsolódjék hozzájuk, amelynek mostani nyugvása jelezheti, hogy időlegesen minden aktivitásnak szünetelnie kell. A zümmögés (a bogár aktivitásának velejárója), a robogás (a villamos aktivitásának velejárója), a szakadás (a kabát aktív velejárója) – itt csupa jelöléssel rendelkező tulajdonnév – rendre alszik, szendereg, szunnyadozik. A nyugalmi állapot ebben a világban azonban nemcsak egyértelműen időleges, (lásd „máma már nem szakad tovább”), hanem nem is abszolút: a villamos csöngetése mutatja, hogy nyugalmi állapotában sem szűnt meg létezéséről jelet adni: álmodik, s ez az alvó kisgyermek számára is elérhető tevékenység. Az alvás megpihenésként a jövő, a „másnap” előfeltétele, az álom pedig a távoli jövő céljait fogalmazhatja meg. A gyermek számára a végső megnyugvást (az elalvás szükségszerűségének elfogadását) az hozhatja, hogy anyja is, mint a környezetet alkotó sorok térbeli és érzésszerű távolságban is a gyermekhez legközelebbi tagja az alvás állapotába kerül: „Látod, elalszik anyuka. - / Aludj el szépen, kis Balázs.”

A verset magyarázó modell felépítésének újabb és újabb szabályai újabb és újabb egyenértékűségeket hoznak létre, amelyek a vers- (és általában a szépirodalmi) szövegben belső **ismétlés**ként (egy a magyarázó elmélet által létrehozott paradigma tagjaiként) jelennek meg. Az ideiglenesen nyugalmi állapotban lévő elemek osztályát kaptuk meg például, ha az

ebből a szempontból egyenértékű függvények: az „alszik”, a „szendereg”, a „szunnyadozik”, a „szundít” argumentumát a versben előforduló tulajdonnevekkel töltöttük ki: „a rét”, „a zümmögés”, „a villamos”, „a robogás”, „a kabát”, „a szakadás”, „a lapda”, „a sip”, „az erdő”, „a kirándulás”, „a jó cukor” – valamennyi ideiglenes nyugalmi állapotban van.

3.2.2. Az irodalmi szöveg szövegkülső szemantikai viszonyai: fikció és irodalom

Az általános jelelmélet keretében (vö. 2.1.1. és 2.1.2. fejezet) foglalkoztunk a jel diadikus ill. triadikus felfogásával. Mindkét viszonyrendszert ki kell azonban legalább egy tényezővel egészíteni: mivel nincs jel jelhasználó (S) nélkül, őt is be kell vonnunk a rendszerbe. Most azt mondjuk: S ismeri a jelet, ha tudja, hogy „P” P-t jelent, vagyis ha azonosítani tudja azt az osztályt, ami helyett a jel áll (diadikus jelkoncepció kiegészítése). S érti „P”-t, ha el tudja dönteni, hogy egy jelenség (a) besorolható-e P osztályba (triadikus jelkoncepció kiegészítése). Megállapítottuk továbbá azt is, hogy egy megnyilatkozás (közlemény, üzenet) rendszerint összetett jelet jelent, jelek kombinációiból áll: „Kleon megy.” „A gyermek vidám.” Arisztotelész azonban arra is felhívja a figyelmünket, hogy a kombinációs tengelyen elhelyezkedő jelek jelölő és kombinációs képességükben nem egyenértékűek. Pl. „A gyermek vidám” állításban a „gyermek” mint jel önmagában is megáll (a gyermekek osztályát jelenti), a „vidám” mint jel önmagában nem áll meg, de van jelentése (a „vidám(ság)” osztályát jelenti, amely vonatkoztatható minden önmagában megállóra), az „A” pedig nem áll meg sem önmagában, sem osztály helyett nem áll, hanem a hatókörében álló osztály számosságára vonatkozik bizonyos módon. Ugyanezt elmondhatnánk a „Kleon megy” kombinációra is, azzal a különbséggel, hogy a magyarban a „megy” ragozott alakjával (tehát grammatikai eszközzel) jelezni tudja a megnyilatkozásban „néma” névmást is („megy” = „ő megy”), s így, ahogy ezt a mássalhangzók betűjelénél tapasztaltuk, látszólag önmagában megáll, de mint ige, csak valakire vonatkoztatva léphet be a kombinációba. A „Kleon” pedig, mint úgynevezett tulajdonnév, minden nyelvben képes kifejezni azt, amit a köznevekre vonatkozóan a legtöbb nyelv a határozott névelő használatával ér el: a Kleonok osztályából pontosan egy egyed az, aki (most) megy, aki a „menés állapotában” van.

Arisztotelésznek ezt a *Poétikában* fogalmilag nem eléggé részletesen kifejtett, s ezért hatás nélkül maradt szemantikáját a 19. század második felében **Gottlob Frege** (1848-1925) német matematikus öntötte formába – minden valószínűség szerint Arisztotelész *Poétikájától* függetlenül, de nem teljesen függetlenül attól a logikától, amelyet Arisztotelész foglalt rendszerbe, s amely egyben minden arisztotelészi kutatás alapját képezi. Gottlob Frege is felimeri, hogy azok a jelek, amelyek jelentéssel bírnak, két nagy csoportba oszthatók: vannak,

amelyek önmagukban is megállnak, és vannak, amelyek csak önmagában megállóhoz kapcsolva jelentenek valamit. Ezt a meglátását a matematika jelhasználatán mutatja be, konkrétan a függvénynek mint (összetett) matematikai jelnek az elemzésével. Az idevágó (logikai szemantikai) munkái sokáig hatástalanok maradtak a nyelvészek és az irodalmárok körében, de a 20. század 60-as éveitől kezdve az általános jelelmélet művelőinek közvetítésével vagy egyes irodalomtudományi kutatók munkái révén ismertté vált a matematikusoknál és a logikusoknál szélesebb körben is. Műve nemcsak azért érdemel különös figyelmet, mert Arisztotelésznek a *Poétikájában* közölt meglátásait fejti ki. A fikcionalitás mibenlétének megértéséhez szükség van azokra a szemantikai megkülönböztetésekre, amelyeket elsőnek ő tett meg olyan, a tapasztalat számára hozzá nem férhető tárgyak jelölése kapcsán, mint amilyenek a számok.

Kezdjük Frege fogalomrendszerének ismertetését a *Funktion und Begriff* (1881, *Függvény és fogalom*) gondolatmenetének bemutatásával. Frege tanulmányát az egyargumentumú **függvény** – mint amilyen pl. a „ $2 \cdot x^3 + x$ ” matematikai kifejezés, vagy általános formulával: „ $F(a)$ ” – vizsgálatával kezdi. Ha, mint néhány kortárs matematikus teszi, nem vesszük figyelembe, hogy mi helyett áll egy jel (Zeichen), hangsúlyozza Frege, tulajdonképpen nem is beszélhetnénk jelről. A jel(test) tulajdonságai pedig nem tévesztendő össze jelöletének (Bedeutung) tulajdonságaival. A függvényformájú kifejezések lényegi sajátosságát akkor ismerhetjük fel, ha rákérdezünk: Mi okból használunk egy összetett formulában két különböző típusú jelet. Olyanokat, amelyek meghatározatlanul („ x ”), s olyanokat, amelyek meghatározottan („ 2 ” „ 3 ”) utalnak egy számra vagy műveletre, miközben a formula egésze meghatározatlanul hagyja jelölését. A tisztánlátás kedvéért, javasolja Frege, nevezzük a meghatározatlanul utaló jelet argumentumnak, s csak a formula többi részét függvénynek. A „ $2 \cdot x^3 + x$ ” formulában így „ x ” az argumentum, „ $2 \cdot (\dots)^3 + (\dots)$ ” pedig a függvény. Az argumentum tehát nem tartozik a szorosabb értelemben vett függvényhez, de a függvény csak vele együtt képez egészet. Az így meghatározott függvény már alapvetően különbözik a számoktól. Amíg a számok mint jelek önmagukban is megállnak, a függvények, nem lévén számok jelei, önmagukban nem állnak meg, kiegészítésre szorulnak. Az „ x ” betű az általános formulában tehát csak arra szolgál, hogy jelezze, hol szorul kiegészítésre a függvény. (Egy ehhez kapcsolódó terminológiai megjegyzés: argumentum és függvény együttesét, ha az argumentum nincs kitöltve, a továbbiakban függvényformulának, ha ki van töltve, függvénykifejezésnek fogjuk nevezni.)

Korábban megállapítottuk (vö. 1.4.3.3.2. fejezet), hogy Arisztotelész *Poétikájában* kifejtett nyelvelmélete matematikusi gondolkodásból született: elemi egységekből újabb és

újabb szabályok bevezetésével alkotott összetett egységeket. Megismerkedve Frege függvényértelmezésével, most azt is hozzáfűzhetjük korábbi megállapításunkhoz, hogy Arisztotelész eljárása részleteit tekintve nem hasonlít korának ismert, később Euklidész által összegzett matematikai szemlélettel létrehozott konstrukcióira, ugyanis az arisztotelészi szótag és ehhez hasonlóan a magasabb rendű összetett nyelvi egységek is, az ókori matematikában még ismeretlen egyargumentumú függvény szerkezetét mutatják. A szótagot függvénykifejezésnek tekintve elmondhatjuk, hogy a hangzással bíró elemi hang az argumentum helyét töltheti be, a néma vagy fél hang pedig az önmagában nem teljes, kiegészítésre szoruló függvényként viselkedik. Így például „k” függvény értékei „a” argumentummal „ka” vagy „ak”, „o” argumentummal „ko” vagy „ok” stb. Ez az összevetés fényt vet Frege függvényfelfogásának eddig rejtve maradt aspektusára is: az argumentum helyének betöltésével a függvény által meghatározott lehetőségek realizálódnak az argumentum szerepét betöltő tárgy tulajdonságaival összhangban. Frege az „argumentum” kifejezést ugyanis két értelemben használja: az argumentum egyrészt olyan jel, amely „névmásként” (meghatározatlanul) azt a helyet jelöli a kombináció tengelyén, ahol a függvényt egy meghatározott szám jelével (vagy általánosan, egy olyan jellel, amelynek van önmagában megálló jelölete) lehet kiegészíteni, másrészt az a szám maga, amelyre a névmás utal, amellyel a függvényt kitöltve a függvénykifejezést önmagában is megálló egész jelévé válik.

A szótagra vonatkozó példánkból már láthattuk, nem lehet akadálya annak, hogy bővítsük azon tárgyak körét, amelyek az argumentum helyére léphetnek, ne csak a számjelek jelöletei közül válogassunk, hanem mindazokból a szemiotikai értelemben vett tárgyakból, amelyeket természetes nyelvek jelei jelölnek. Frege meg is teszi ezt a lépést tanulmányában. Könnyen belátható, hogy az „F(x)” függvényformulában „x” helyét kitölthetjük például „Caesar” tulajdonnévvel is, tehát egy önmagában megálló jel által megjelölt individuummal, „F(...)” helyét pedig a „meghódította Galliát” kifejezéssel, mely kiegészítésre szoruló, önmagában meg nem álló jelentéses kifejezés, vagyis kielégíti Frege függvény-meghatározását. A függvény értéke – „y” értéke az „F(x) = y” formulából – is könnyen „kiszámítható” a történetek ismereteit igénybe véve: a két lehetséges igazságértékek közül az igaz.

Frege tehát egyenértékűnek tekinti az állító mondat és a függvényformulák szerkezetét. Az is belátható, hogy a függvénymenetek bevonásával ezt a mondatstruktúrát – épp abban az értelemben, ahogy Arisztotelész megkülönböztette az egy individuumot jelölő és az összetett egészt jelölő megnyilatkozásokat – ki lehet terjeszteni állapotokat és eseményeket prezentáló megnyilatkozások, szövegek struktúrájának leírásává. Frege egyetlen korlátozással él: az

argumentum helyén mindig **tulajdonnév** (Eigenname) kell, hogy álljon. (Korunk logikai irodalmában erre a jeltípusra rendszerint az „**individuumnév**” terminussal utalnak.) Ez lényegében matematikai-logikai kérdésfeltevéséből ered: számára ugyanis a számok **egyedi tárgyak** (Gegenstand), a számjelek jelöletei. Tisztában van feltevésének meghökkentő voltával, de elkerülhetetlennek tartja: épp az „a ma nagyon elterjedt hajlam, hogy semmit sem ismerjenek el tárgynak, amit nem lehet érzékekkel észlelni, vezet aztán (ahhoz), hogy magukat a számjeleket tartsák számoknak, a vizsgálódás tulajdonképpeni tárgyainak” – bírálja Frege kortárs matematikusait.

Frege nagy újítása abban áll, hogy észreveszi, milyen jelentéstani tartalma van annak, hogy egy számot mint tárgyat, mondjuk a „18”-as számjel jelölését, egyetlen számrendszer leírására megalkotott tudományos nyelven belül is (végtelen) sokféleképpen lehet megnevezni. A „9+9”, a „19-1”, a „3x6”, a „ $2 \cdot 2^3 + 2$ ”, a „18” mind ugyanazt a számot jelöli, de különféleképpen, létezése egy-egy módjának (**Art des Gegebenseins**) megadásával kifejezve ennek a tárgynak egy-egy tulajdonságát. Frege azt, ahogy a jel a jelöllet létezésének módját számunkra megadja, jelentésnek (**Sinn**) nevezi. A tulajdonnév tehát kettős szerepet tölt be: megjelöli a jelölletet és kifejezi létezésének egy adott módját. Ez természetesen nemcsak a számjelekre mint tulajdonnevekre áll, hanem minden tulajdonnévre. Frege gyakran idézett köznyelvi példája az egy jelöllet (**Bedeutung**) két jelentés (Sinn) esetére a „Morgenstern” („Hajnalcsillag”) és az „Abendstern” („Alkonycsillag”) főnév. (A magyar nyelv további megadási módokat is ismer ugyanerre a jelöltre: a gyakran használt „Esthajnalcsillag”-tól a tájnyelvi „vacsoracsillag”-ig, míg a csillagászat tudományos nyelvében a „csillag” jelölete olyan „bolygó”-ként van meghatározva, amelynek „Vénusz” a neve.) A „Hajnalcsillag” azt a tulajdonságát fejezi ki az északi féltekén látható égitestnek, hogy a hajnali derengéskor a legtávolabbi látható a felhőtlen égbolton, míg az „Alkonycsillag” azt a tulajdonságát rögzíti az északi féltekén látható égitestnek, hogy az esti szürkületben először fénylik fel a felhőtlen égbolton. Ennyit az argumentum helyét betölteni képes, önmagában is megálló, jelöllettel rendelkező tulajdonnevekről.

Azokat az önmagukban meg nem álló, kitöltésre szoruló jeleket, amelyek a függvényt – „F(...)” – alkotják, Frege **fogalom(jel)**nek (Begriff) nevezi. (A nyelvészek talán a más tartalmakat is lefedő „állítmány” szavunkat, korunk logikusai pedig „predikátum”-ot mondanának helyette.) Ezek olyan tulajdonságok „osztályait” jelölik, amelyből a függvényformula jelöltje részesül. Itt meg kell állnunk egy pillanatra. Saját szóhasználatunkban eddig kerültük a „fogalom” kifejezést, helyette, ha csak tehetjük, az „osztály” megjelölést használtuk. A meghatározás egy típusának klasszikus definíciójában

(„nemfogalom”/„fajfogalom”) és jelelméleti fejtegetésben („jelfogalom”, „jeltest és fogalom”, „konceptus” stb.) – követve a szakirodalmat – nem kerülhettük el, de az **irodalmi szemantika** szempontjából is hasznos megkülönböztetni azokat a valódi osztályokat, amelyek egységeket: elemeket és egyedeket fognak össze, azoktól az „osztályoktól”, amelyek csupán tulajdonságokat tartalmaznak, s amelyeket Frege nyomán a továbbiakban fogalomnak nevezünk. Láthatjuk, hogy a jelentés (Sinn) és a fogalom (Begriff) egy „F(a)” szerkezetű megnyilatkozásban egyaránt tulajdonságokat fejez ki. Csak annyiban van közöttük különbség, amennyiben jelentés csak jelöllettel együtt fordulhat elő, a jel ismerői számára jelentés és jelöllet egyetlen jel funkcióiként jelenik meg, míg a fogalomnak a jelölete azonos azzal a jelöllettel, amely az argumentum pozíciójában lévő jel jelölete, vagyis a fogalom jele csak egy másik, jelentéssel együtt bír jelöllettel. Amiből az is látható, hogy a fogalom (a függvény) azért nem állhat meg önmagában, azért szorul kiegészítésre, mert nincs jelölete.

Frege terminológiájának pontosabb megismerése és megértése, alkalmazhatósági körének feltárása érdekében meg kell még jegyeznünk, hogy *Sinn und Bedeutung* (1892, *Jelentés és jelöllet*) című tanulmányában a jel jelölletétől, jelentésétől és a fogalomtól megkülönbözteti a jelek által a jelhasználóban felkeltett **képzetet** (Vorstellung). „Ha a jel jelölete érzékileg észlelhető tárgy, akkor a róla alkotott képzetem egykori érzéki benyomásaimra és belső vagy külső cselekvéseimre való emlékezésből létrejött belső kép. [...] A képzet [szemben az objektív jelöllettel] szubjektív: az egyik ember képzele nem egyezik a másik ember képzetével. [...] Tehát a képzet lényegesen különbözik valamely jel jelentésétől [és a fogalomtól], amely sokak közös tulajdona lehet” – mindazoké ugyanis, akik ismerik a jelet és értik azt az információt, amely használatával átadható. Ezt értjük a jelviszony interszubjektív aspektusán.

Mielőtt rátérnénk annak tárgyalására, hogy az itt vázolt Frege-szemantika mennyiben alkalmazható az irodalom fikcionalitásának megragadására, meg kell említenünk, hogy Frege maga pozitívan nyilatkozik erről a lehetőségről, de felfogását – jó okkal – nem osztjuk. Frege azt állítja ugyanis, hogy a valódi tulajdonnevek mellett léteznek olyan **látszat tulajdonnevek** is, amelyeknek valójában nincs jelöltek. A szépirodalom „tulajdonnevei” mind ilyenek. Ezért „kívánatos lenne az olyan jeleket, amelyek csak jelentéssel bírnak, külön kifejezéssel illetni.” Javaslatot is tesz arra, hogy a jeleknek ezt a típusát képeknek nevezzük. Példáiból számunkra az derülhet ki, hogy a „képek” lehetnek Peirce értelmében ikonikus jelek, de szimbolikusak is. A színész annak a személynek a képe, akit a színpadon megjelenít, mondja Frege, s mi hozzátehetjük: **ikonikus képe**. Az „Odüsszeusz” kép Homérosz művéből, s mi hozzátehetjük: **szimbolikus kép**. „A mélyen alvó Odüsszeuszt Ithakában tették portra”. Ennek

a mondatnak, állapítja meg Frege, „nyilvánvalóan van jelentése (Sinn/Gedanke). Mivel azonban kétséges, hogy a benne előforduló ‚Odüsszeusz’ névnek van-e jelölete, így az is kétséges, hogy az egész mondatnak van-e jelölete [igazságértéke]. Mindenesetre biztos, hogy az a valaki, aki a mondatot ténylegesen igaznak vagy hamisnak tartja, az ‚Odüsszeusz’ névnek is jelöletet tulajdonít, s nem csupán jelentést: hiszen a név jelöletéhez kapcsoljuk vagy tőle vitatjuk el az állítmányt. Aki egy jelölet létezését nem ismeri el, az nem kapcsolhat hozzá, de nem is vitathat el tőle állítmányt.”

Mi jelentősége lehet ennek a szépirodalomban, melynek jelei képek? Semmiképpen sem lehet egy jól elhatárolható terület megismerésének sajátos eszköze: az emberi viselkedés bizonyos lehetőségeit, az ember világhoz való viszonyának lehetséges formáit feltáró és értékelő alkotás. „Egy eposz hallgatásakor például” – folytatja Frege – „a nyelv dallamosságán kívül csak a mondatok jelentése (Sinn), ill. az általuk keltett képzetek (Vorstellung) és érzelmek ragadnak meg minket. Az igazság kritériumának felvetésével elhagynánk a műélvezetet és a tudományos vizsgálódáshoz fordulnánk. Ezért közömbös számunkra, hogy például az ‚Odüsszeusz’ névnek van-e jelölete, mindaddig, amíg a költeményt műalkotásként fogjuk fel.” A fregei szemantika, amely a tudományos nyelvből ki akarja zárni a jelölet nélküli mondatokat, Frege önértelmezésében az irodalomtudomány lehetőségét is kizárja; a műélvezet, mint számára a szépirodalommal való foglalkozás egyetlen adekvát formája, a szubjektív, a képzetek és érzelmek kommunikálhatatlan szférájához tartozik. Tévednénk azonban, ha Frege álláspontját azonosítanánk a logika művelőinek szükségszerű álláspontjával, – Platón Szókratészével szólva: Homéroszt és az igazságot nem lehet egyaránt szeretni. Elég arra utalnunk, hogy míg Frege logika-felfogása összeegyeztethető Arisztotelészével, művészetfelfogása ellentmond az arisztotelészinek. A *Poétikában* Arisztotelész egyenesen úgy fogalmaz, hogy a történetábrázoló eposz és dráma „filozofikusabb és mélyebb” lehet a legpontosabb történetírásnál is, vagyis alkalmas ismeretek közlésére. Sőt, Frege érvelését közelebbről megvizsgálva azt is megállapíthatjuk, hogy Frege önértelmezése pontatlan, szemantika-elméletében ellentmondás fedezhető fel, így a képekre vonatkozó állítása sem illeszthető be zavartalanul rendszerébe. Az ellentmondás pedig pontosan azáltal keletkezik, hogy Frege az érzékszerveinkkel nem észlelhető, absztrakt matematikai tárgyakat ugyanúgy kezeli, mint a bennünket körülvevő világunk érzékszerveinkkel észlelhető, konkrét jelenségeit.

Már rövid áttekintésünkéből is kiviláglott, hogy a tulajdonnevek (individuumnevek) jelentése a jelölet segítségével definiálható, a jelölet megadási módjaként értelmezhető. Ha „Odüsszeusz” kép, vagyis csak jelentése van, de nincs jelölete, akkor nem foglalhatja el az

argumentum helyét, s éppúgy fogalomnak tekintendő, mint a „mélyen alvó”. Más szóval valódi mondatot sem képezhetnénk vele, mert „jelentése” önmagában nem megálló. A jelöletet nem adhatjuk fel anélkül, hogy az egész fregei szemantikai rendszer ne omlana össze. Kérdéssé tehető viszont az, hogy „jelöllet” és „tárgy” ugyanannak a tárgynak szemantikai, ill. lételméleti beszédmódban való kifejezése-e. Láttuk, Frege szerint igen, álláspontunk szerint azonban nem. Frege számára a számok absztrakt egységek, eltérő tulajdonságaikat megadásuk lehetséges módjaival lehet leírni. A számok azonban nem csak a matematika tudománya által vizsgált absztrakt tárgyak, hanem – közleményekben vagy értekezésekben – érzékszerveinkkel észlelhető tárgyak mennyiségének a jelei is lehetnek. Más kérdés például a „2” jelöletének tulajdonságait kutatni (páros szám, prímszám, négyzetgyöke irracionális szám stb.), vagyis egy számot ismerni, és más arra kérdezni rá, hogy a „kettő” jelölétéhez fizikai tárgyak milyen számosságú osztályai rendelhetők hozzá – vagyis egy számjel használatát érteni. A „kettő”-t a jelhasználó akkor érti, ha tudja, „kettő” (a „három mínusz egy”, a „négy négyzetgyöke” stb.) jelölétéhez fizikai tárgyak minden olyan osztályát igaz módon hozzárendelheti, amely két elemből áll. Az „1” tehát individuumnév és egy elemű osztályok megnevezésére használható, a „2” individuumnév és két elemű osztályok megnevezésére használható és így tovább. Ugyanígy „a német birodalom fővárosa”, „Berlin” individuumnév és egy osztály (a fővárosoké, a városoké) egy elemének megnevezésére szolgál (adott időben ugyanahhoz a jelülethez rendelhető osztály egy elemének megnevezésére). „A gyermek alszik” közleményben „a gyermek” is individuumnév és egy osztály (a gyermekeké) egy egyedének megnevezésére szolgál és így tovább. Frege tehát, amikor egy, az absztrakt matematika tárgyakat jelölő jelrendszerére kidolgozott szemantikáját a köznyelvi közlemények szemantikájának leírására alkalmazza, aszimmetrikus rendszert hoz létre. A matematikai jelek szemantikájában (érthető módon) nem foglalkozik a jelöllet lehetséges értelmezéseivel, s ezért következmények nélkül azonosíthatja a jelölletet (Bedeutung) azzal, amelynek csak az értelmezés szintjén kellene megjelennie (Gegenstand), a köznyelvi jelek szemantikájában pedig elnyomja azt, amit a „tulajdonnév” (individuumnév) terminussal tulajdonképpen megkerülhetetlenül feltételez, vagyis hogy olyan névről van szó, amelynek pontosan egy jelölete van, s közvetlenül az értelmezést (Gegenstand) rendeli a jelhez (Zeichen) és jelentéséhez (Sinn). Ezt azonban nem teheti meg anélkül, hogy ne keveredne ellentmondásba önmagával: a jel fregei értelemben nem azáltal válik tulajdonnévvé, hogy alkalmazni tudjuk-e igaz módon pontosan egy fizikai tárgy megnevezésére, hanem azáltal, hogy pontosan egy jelölete van. Másképp megközelítve: a jelöllet nem pragmatikai kategória, amely megkívánná, hogy a jelhez értelmezően a jelhasználó rendeljen tapasztalati köréből egy

a jelentésszerű jelölést kielégítő tárgyat, hanem szemantikai. A tulajdonnév szemantikájának inherens része a jelölésre vonatkozó mennyiségi meghatározás, az a kvantifikáció, hogy a jelentés által meghatározott osztályból hány egységről (egyedről vagy elemről) van szó. Hiszen a tulajdonnévet azzal a meghatározással vezette be Frege, hogy olyan jel, mely pontosan egy egész és absztrakt tárgyat jelöl meg.

Így pontosítva a Frege-szemantikát, minden más jelelméletnél alkalmasabbá válik arra, hogy megmutassuk, mit jelent egy szöveg fikcionális olvasata, s milyen hatással van ez a szépirodalmi szövegek ismeretelméleti státuszára. Világossá válhatott ugyanis, hogy ha Odüsszeust tulajdonnévnek fogjuk fel, akkor nem válik automatikusan megkerülhetetlen kérdéssé, hogy Odüsszeusz létezett-e vagy sem. Vagyis nem arról kell döntenünk, hogy van-e „Odüsszeusz” absztrakt jelölésének fizikai megfelelője, **interpretamense** a térben és időben. Első fokon, az absztrakt jelölések szintjén csakis arról kell döntenünk, hogy például egy megnyilatkozásban, mint amilyen az *Iliász*, az „Odüsszeusz” tulajdonnév ugyanarra a jelölésre vonatkozik-e mint a „leleményes görög” kifejezés, vagy hogy az „Odüsszeusz” tulajdonnév az *Iliászban* és az *Odüsszeiában* ugyanarra a jelölésre vonatkozik-e. A pontosított Frege-szemantika alkalmazásával épp azt ismerhetjük fel, hogy a jelek szépirodalmi használatában éppúgy megkülönböztethetünk tulajdonnéveket és fogalmakat, mint a jelek matematikai használatában, miután első fokon valóban közömbös számunkra, hogy például Homérosz eposzaiban az Odüsszeusz névnek van-e interpretamense. Ezt a kérdést csak akkor nem kerülhetnénk meg, ha történészként közelítenénk a szöveghez. Vagyis a szépirodalmi jelhasználat jobban hasonlít a matematikaira, mint a történetírás jelhasználatára.

Összegezve elmondhatjuk, hogy **fikcionálisan** akkor használunk jeleket, amikor alapvetően nem a jelölésekhez hozzárendelhető, fizikai egységeket összefogó osztályok érdekelnek bennünket, hanem a szöveg által prezentált jelölések száma, tulajdonságai és egymáshoz való viszonyuk.

Mint látható, a „**fikció**” vagy „**fikcionalitás**” kategóriája irodalmi szövegek viszonylatában azt az irodalomtudományi vizsgálatokban régóta sokat vitatott problémát takarja, hogy mire vonatkoznak az irodalmi szövegek, mi a kapcsolata az irodalmi műnek a valósággal, a való világgal, vagyis mi az irodalmi szövegekben megfogalmazott kijelentések igazságértéke, ill. hogy egyáltalán van-e igazságértékük. A probléma, mint láttuk, már legalább Arisztotelész óta heves viták tárgya – éppen ezért a kérdés történetét némileg elhanyagolva, csak néhány mozzanatot lehet érinteni a teljesség minden igénye nélkül. Gottlob Frege alapján egy szöveg akkor irodalmi, „ha ez a szöveg kijelentő, de nincs állító funkciója. Az állító funkciót, amelyet előzőleg a kijelentő állításoknak tulajdonítottunk, ezáltal határozottan tagadjuk”. Roman

Ingarden is úgy véli, hogy az irodalmi szövegekben előforduló kijelentések „kvázi-ítéletek”, azaz „a szövegen kívüli tapasztalathoz viszonyítva” nem tartanak igényt igazságra. Fregéhez hasonló álláspontot képvisel Teun A. van Dijk, aki szerint „[a] fikcionális szövegek modálisan a tényekkel ellentétesek és a beszélő, aki a beszédaktusban nem tagadja a tényeknek való ellentmondást, pragmatikailag ilyennek is szánja őket” (vö. van Dijk 1972). Jens Ihwe szerint az irodalmi szövegekben „a pontosan meghatározott kontextusokra (a való világ szegmentumaira) való közvetlen referenciát felfüggesztjük a nyelvi kifejezések rendszeres és állandó ’attributív’ használata érdekében”, ami azt jelenti, hogy „egy olyan közvetett referencia érdekében, amely olyan ’lehetséges’ állapotokra, folyamatokra és kapcsolatokra utal, amelyek nem szükségszerűen egyeztethetők össze a való világban elfogadottakkal” (vö. Ihwe 1973).

Az irodalmi szövegek sajátos ontológiai és referenciális viszonyainak magyarázatára egyes elméleti elképzelések a „**lehetséges világok**” (a 18. században Leibniz filozófiájában felbukkant) logikai, nyelvfilozófiai kategóriájához fordulnak, s bár olyan felfogás is van, amely szerint a „lehetséges világok” valóságosan létező entitások (ezt feltételezi pl. **David Lewis**), meghatározásukhoz sokkal inkább **Nicholas Rescher** felfogása szolgálhat alapul, melynek alapján ezek a világok gondolati konstrukciók, melyek lépésről lépésre épülnek fel a tulajdonságaikkal jellemzett individuumokból kiindulva, s az adott individuumra vonatkozó kijelentések leírják a hozzá rendelhető „lehetséges világot” is. Köztes nézetet képvisel **Marie-Laure Ryan**, aki szerint a valós világhoz viszonyítva a „lehetséges világok” nem létező entitások, a fiktív szövegvilágban azonban (de csak ott) létezésük hipotetikusán tételeződik. Ez a feltételezés képes magyarázatot adni az irodalmi szövegek befogadásának arra a sajátosságára, hogy a fiktív történet olvasója/befogadója egyidejűleg képes érzékelni az individuumok valós világbeli nem-létét és fiktív létezését. Így egységes keretben írhatók le a fiktív és nem fiktív szövegek, amennyiben éppen a fiktív jellegtől függően változhat a „lehetséges világok” vonatkoztatási pontja, ami lehet a való világ, de lehet valamely képzelt, pusztán lehetőségként tételezett „világ”, a szövegben és a szöveg által konstituált „lehetséges világ” is.

A(z irodalmi) fikcionális „lehetséges világok” szövegvilágok, s ennél fogva bizonyos mértékig eltérnek a logikai elméletekben tételezettektől. **Lubomir Doležel** szerint a fiktív világok nem-aktualizált lehetséges tényállások, s ezáltal ontológiailag különböznek az aktuálisan létező személyektől, eseményektől, helyektől, így például a Tolsztoj regényében szereplő Napóleon vagy Dickens regényeinek Londonja nem azonos a történeti személlyel vagy a földrajzilag ismert várossal. A fiktív világok száma végtelen és e világok rendkívül

sokfélék, hasonlíthatnak egyes vonásaikban a való világra, de nagyon különbözhetnek is tőle, sőt akár ellentmondhatnak is neki. Sajátos, nem valós létmódjukból következően a fiktív világok csak „szemiotikai csatornákon” keresztül, vagyis a recepció folyamatában érhetők el, mivel szövegalkotó poétikai eljárások eredményei. A fiktív világok a logikai szemantika „lehetséges világaival” ellentétben nem teljesek, hanem olyan tényállások halmazaként határozhatók meg, amelyek csupán az adott szövegvilágra vonatkoztatva lehetnek teljesek és logikailag konzisztensek, mivel makrostruktúrájuk alapvetően heterogén lehet, ugyanakkor az ún. „szemantikai makrokorlátozások” révén mégis teljes struktúrát alkotnak: a szövegvilág, a történet felfogható bizonyos számú szövegvilág (ill. szövegvilág-szegmensek) halmazaként, univerzumaként, amelyen bizonyos relációk (pl. dominancia-reláció, oppozíciós reláció, elérhetőségi reláció) értelmezhetők, e relációk határozzák meg a történet fő sajátosságait.

Ez a lehetséges világ-modell magyarázatot adhat olyan szövegjegyekre is, melyek – lévén szó irodalmi szövegekről – ellentmondani látszanak egyes általános szövegelméleti elveknek (pl. szövegkezdési vagy anaforikus szabályszerűségeknek, koherencia-elveknek), s ezáltal azok akár kaotikusnak, ellentmondásosnak, inkoheregensnek is tűnhetnek. A szöveg fiktív szövegvilágként való definiálása lehetővé teszi az ilyen elemek és tulajdonságok magyarázatát, mert a látszólag ellentmondó, inkoheregens elemek a szövegvilág szegmensein értelmezett (első-, másodfokú stb.) relációk révén értelmezhetők. Az e keretben folytatott vizsgálatokhoz ugyanakkor problémafelvetésükkel, módszertani és elemzési meglátásaikkal háttérként szolgálhatnak az irodalmi szövegekre vonatkozó – részben hagyományos vagy valamilyen módon „kanonizált” – struktúra-leírások, elemzések, melyek különböző elméleti álláspontokból kiindulva vizsgálták az irodalmi szövegalkotás sajátosságait.

E néhány megnyilatkozás alapján is nyilvánvaló, hogy a fiktitivás az irodalmi szövegeknek olyan sajátossága, amely meghatározza referenciális viszonyaikat és befogadásukat, és ezáltal sajátos státussal ruházza fel őket. A behatóbb elemzés során felvetődik a kérdés, vajon minden irodalmi szöveg rendelkezik-e a „fiktív” jeggyel, s ezáltal ez egyértelműen elhatárolja-e az irodalmi szövegeket más szövegektől. Az elhatárolás ezen egy tulajdonság alapján bizonyosan nem egyértelmű, mert vannak olyan irodalmi szövegek, amelyek nem vagy nem csak fikción alapulnak (pl. az ún. dokumentum-regény, az irodalmi riport, az önéletrajz), bár valójában még az alapvetően nem fiktívnek tartott szövegekben is felfedezhető a narráció számos jegye s valamilyen fiktív jelleg is. Ugyanakkor viszont a fiktitivás érvényességi körét az is meghatározza, hogy végső soron társadalmi-történeti konvenció kérdése, mit sorolunk az irodalmi szövegekhez (így pl. a riport vagy az önéletrajz

határterület az irodalmi és nem-irodalmi szövegek között), így e kör bizonyos korszakokban szűkülhet vagy kibővíülhet.

Vannak viszont olyan fiktívnek nevezhető szövegek is, amelyek nem irodalmiak. Más értelemben ugyan, mint az irodalmi szövegeket, de fiktívnek kell tekintenünk például a deduktív elméleteket, amennyiben ezek sem a valóság empirikus tárgyaira, hanem ún. „ideális objektumokra” utalnak, s fiktívnek tekinthetők a mindennapi kommunikáció bizonyos helyzeteiben felbukkanó ún. szerepjátékok is.

Annak ellenére azonban, hogy a fikció kategóriája nem általánosan érvényes minden irodalmi szövegre, és nem is elegendő önmagában az „irodalmiság” meghatározásához, ez a jelenség túlmutat az irodalmi szövegek körén is, és éppen a különböző jellegű szövegkonstrukciós eljárások közös jegyeinek vizsgálatakor lehet elemzésük egyik fontos aspektusa, hozzájárulhat e szövegek sajátos struktúrájának és funkcionálásának feltárásához.

A fikció kategóriájának alapvetően két aspektusát különböztethetjük meg, a szemantikai aspektus az irodalmi (elbeszélő) szövegek igazságértékére, referenciális viszonyaira utal. A döntő kérdés az, rendelkeznek-e ezek a szövegek igazságértékkel, ill. utalnak-e valamire a valóságban, hiszen gyakorta előfordulnak bennük olyan kifejezések, nevek stb., amelyeknek nincs megfelelőjük (denotátumuk) a „valóságos világban”, és olyan mondatokat is tartalmaznak, amelyekről nem dönthető el, hogy igazak-e vagy hamisak. A pragmatikai aspektus pedig a fiktív szövegek adekvát, azaz fiktívként való befogadását érinti, ami részben bizonyos konvenciókon alapul, s ezért elsajátítható, részben pedig történetileg vagy akár kultúránként is változhat.

A világalkotó tevékenységek sorában mindamellett kitüntetett szerepe van az **irodalmi fikciónak**. E kérdéssel összefüggésben természetes módon vetődik fel a **mimézis** jelensége, a fikció és a mimézis viszonya is. Ha a mimézist „utánzásként” értelmezzük, akkor azt kell mondanunk, hogy a fikció tágabb kategória: minden olyan „lehetséges világ” fiktív, amelyik nem a „való világ”, hanem bizonyos konstrukciós (szövegkonstrukciós) eljárások révén jött létre, irodalmi „lehetséges világok” esetében pedig a világ-konstrukció esztétikai alkotás/esztétikai tárgy jellegű is.

3.3. Az irodalmi szöveg pragmatikai aspektusai

Az irodalmi szöveg, mint a nyelvi kijelentések általában, kommunikációban funkcionál, mely sajátos, a köznapi kommunikációtól eltérő jegyekkel is rendelkezik. Ugyanakkor tágabb összefüggésben az irodalmi szövegek saját koruk és későbbi korszakok kultúrájának is részét képezik, ill. az irodalom a kultúra sajátos részrendszereként működik. Ennélfogva fontos kérdés az **irodalom és kultúra**, a kulturális mozzanatok, az irodalmi szövegek kulturalitásának kérdése, valamint az a mozzanat, hogyan „kommunikálnak” az irodalmi szövegek egymással sokrétű szövegközötti kapcsolódásokkal.

3.3.1. Az irodalmi kommunikáció sajátosságai

A második fejezetben bemutatott Jakobson-féle általános nyelvi modell alkalmas ugyan a nyelv funkcióinak, a nyelvi kommunikációnak leírására, de kiegészítésre szorul, ha az irodalmi kommunikáció sajátosságairól van szó. A **kontaktmédium** tulajdonképpen a fizikai közvetítőt jelenti, s ez az irodalmi szöveg esetében az intézményesült irodalmi „üzem”, a maga kiadó, terjesztő hálózatával (kiadók, nyomdák, könyvesboltok). A közös **kód**, azaz a közös nyelv, az irodalmi szövegek esetében problematikus feltevés, ugyanis éppen a közlő és a befogadó nyelvi kódja mutathat nagy eltéréseket, a különböző kulturális vagy történeti körülményeknek megfelelően. Ezért az **üzenet** befogadásának, megértésének alapja, hogy a feladó, a szerző szövegét dekódoljuk, azaz megkeressük az ismeretlen szavak, fogalmak jelentését, megértsük azok kulturális hátterét. (Lásd hermeneutika, 1.7.2.3. fejezet).

Ugyanakkor, ha irodalmi szövegekről beszélünk, pontosítani kell a **kontextus** fogalmát is. Ide tartozik az összes olyan információ, amelyre a kommunikáció aktusa vonatkozik, és amely ezt a folyamatot körülveszi. Az irodalmi szövegek esetében szövegen belüli és **szövegen kívüli kontextust** különböztetünk meg. A **szövegen belüli kontextus** egy szöveg részei közti kapcsolatot jelenti. Például Gustave Flaubert *Bovaryné* című regényében Emma halála után Bovary, a férj visszaidézi életük olyan mozzanatait, amelyekről előbb a szövegben is szó esett: „Majd hirtelen látni vélte a tostes-i kerben, a padon, a túskebokros kerítés mellett, vagy Rouenban, kinn az utcán, házuk előtt, a bertauxi udvarban. Még mostan is hallani vélte a víg legények nevetését, amikor ott táncoltak az almafák árnyékában; a szoba akkor tele volt Emma hajának illatával, s ruhája remegett a karján, szinte szikrázó suhogással. Ugyanez a ruha volt!” (Flaubert 1984: 419 sk.)

A szövegen kívüli kontextus vonatkozhat egy másik szövegre (ez az **intertextualitás**) vagy a szövegen kívüli valóságra, például történelmi események, politikai vagy társadalmi

folyamatok, de ezek a valóságtartalmak is annak a speciális fikcionális világnak a részei, amit az irodalmi művek felépítenek (Lásd 3.2.2. fejezet.)

Az elmondottakból következik, hogy az irodalmi kommunikáció célja – ellentétben a köznyelvvel – nem az, hogy a címzettet a feladó valamiről informálja, esetleg egy konkrét cselekvésre rábírja. Az irodalmi kommunikációban az üzenet áll a középpontban, tehát az ilyen közlésekben a **poétikai funkció** dominál. Az irodalmi szöveg hierarchikus jelentéshordozó struktúra, amely grammatikai, stilisztikai, retorikai stb. eljárásokat használ, s ezáltal az üzenet formája, ábrázolásmódja kerül a figyelem középpontjába. Jakobson szerint **autofunkcionalitás** jellemző rá, ugyanis az üzenet tartalma nem választható el annak kifejezési formájától. Terry Eagleton írja: „Ha egy költő azt mondja nekünk, hogy szerelme olyan, mint egy piros rózsa, s ezt egy bizonyos versformában teszi, tisztában vagyunk vele, hogy a közlésben nem az a fontos, valóban van-e neki barátnője/szerelme, s ez a hölgy valóban a piros rózsához hasonlít-e. Tudjuk, hogy általánosságban mond nekünk valamit a nőkről és a szerelemről. Az irodalomnak – ellentétben egy biológia tankönyvvel vagy a postásnak szóló üzenettel – nincs közvetlen gyakorlati célja, hanem a világ általános állapotára akar utalni” (Eagleton 1992: 8).

3.3.2. A 'kulturális tudás' szerepe az irodalmi kommunikációban

Noha a szövegimmanens interpretációs irányzatok szerint az irodalmi szöveg önmagából, a szöveg belső viszonyaiból értelmezhető, ez a kizárólagosság nem tekinthető abszolút értelemben érvényesnek. Ugyanis nemcsak a szövegen belüli viszonyok határozzák meg a szöveg jelentését, hanem speciális jelentéstartalmakat hordoz(hat) az a nyelvi és kulturális környezet, **kontextus**, amely a szöveget körülveszi. Ha a szöveg kulturális környezete változik, változnak az értelmezés lehetőségei is. Például egy olyan társadalmi-kulturális közegben, amelyben a helyes magatartás az uralkodó társadalmi normák és konvenciók feltétlen elfogadása, Molière vígjátékot ír a mizantróp komikus és lebecsült figurájáról. Ugyanakkor a romantika közegében, ahol sokkal nagyobb szerepe van a szubjektumnak, és ez feljogosítja az egyént a társadalommal való szembenállásra, a mizantróp figurájának tragikus dimenziója kerül előtérbe. A kontextus erősen meghatározza a szövegek produkcióját és recepcióját, a szerző és az olvasó előfeltevéseit, elvárásait és végső soron azt, hogyan ítélik meg a világot és az irodalmat. Az irodalmi szöveg kontextusát mindig befolyásolja az adott kulturális közeg, ezért a kontextus történelmileg változó és függ a mindenkori domináns társadalmi réteg értékítéletétől. A modern, multikulturális társadalomban több kontextus is kínálkozik az irodalmi szöveg interpretációjához, s ezt a pluralitást hangsúlyozza például a

New Historicism. Ez az elméleti irányzat azokat a kulturális összefüggéseket tárja fel, amelyekből következtetni lehet a szöveg produkciójára és recepciójára.

Az irodalmi szövegek nem léteznek önmagukban, hanem egy szélesebb értelemben vett rendszer elemeiként sokrétű kapcsolatban állnak egymással (erről vö. az intertextualitás kérdését, 3.3.3. fejezet), és mint az irodalom rendszerének elemei más rendszerekkel is különféle kapcsolatban állnak. Azt mondhatjuk, hogy az irodalom (mely igen összetett jelenség, s nemcsak a szövegeket, hanem az irodalmi élet, az irodalmi produkció és recepció egész intézményrendszerét is magában foglalja) a kultúra nagyobb és összetett rendszerének alrendszere, mely viszonylag nagy autonómiával rendelkezik ugyan, mégis szoros kölcsönhatásban (de nem leképező viszonyban) áll a kultúra más alrendszereivel, valamint képes önmaga reflexiójára is.

Az utóbbi évtized kultúratudományi kutatásaiban a kultúra különböző és sokféle definíciója bukkan fel. Általánosan, rendszerelméleti és szemiotikai alapokon a kultúra „mindazon jelrendszerek funkcionálisan és hierarchikusan rendezett korrelációjának tekinthető, amelyek egy bizonyos társadalomban működnek” (vö. Bernard/Grzybek/Withalm 2000). Hasonló felfogást képvisel Renate Lachmann is, aki részben Lotmant követi, de egyúttal Maurice Halbwachs „kollektív emlékezet”-fogalmához is kapcsolódik, és a kultúrát egyúttal az emlékezet fogalmából kiindulva határozza meg, „mint egy közösség nem örökíthető emlékezetét [...], amely egy egyének felett álló tároló és átalakító mechanizmus közvetítésével nyilvánul meg” (Lachmann 1993). Lotman szerint a kultúra az ember nem öröklött információinak, továbbításuknak és tárolásuknak a rendszere, s ekként az adott közösség létének elengedhetetlen feltétele. Más, de a rendszerszerű nézettől nem idegen felfogásban a kultúra jelentésteli struktúrák többszintű hierarchiája (Clifford Geertz), Niklas Luhmann pedig a társadalom autopoiesise részének tekinti a kultúrát.

Michael Titzmann rendszerszerű szemléletre alapozva úgy határozza meg a kultúrát, hogy az az egy térben és időben körülhatárolt társadalmi rendszerben adott praktikák, valamint az e praktikákat létrehozó struktúrák teljes halmaza (Titzmann 1991). Ebből kiindulva **Michael Titzmann** az ún. 'kulturális tudást', tehát a szöveg kulturális környezetéről való ismereteket nélkülözhetetlen pragmatikai előfeltevésnek tekinti a szövegértelmezéshez. Definíciója szerint a '**kulturális tudás**' az, amit egy adott kultúra tudatosan vagy nem tudatosan, kimondva vagy kimondatlanul a 'valóságról' feltételez, tehát egy bizonyos kultúráról igaznak tartott tartalmak, kijelentések összessége. Tehát mindig az adott kultúra perspektívájából indulunk ki, s rekonstruálnunk kell az adott kultúra felfogását, akkor is, ha mi egy másfajta kulturális háttérrel mást tartunk igaznak.

Titzmann a szöveginterpretáció szempontjából relevánsnak nevezi azt a 'kulturális tudást', amelynek segítségével olyan interpretációs következtetéseket lehet a szövegből levonni, mely következtetésekre maga a szöveg nem adna lehetőséget. Ha a tudásunknak – legyen bármily érdekes vagy fontos – az interpretáció szempontjából nincs jelentősége, azt nem releváns tudásnak nevezzük.

Például egy, az antik mitológiára utaló Hölderlin-vers elemzésekor **releváns tudásnak** tekinthetjük azt, milyen jelentést tulajdonított a német klasszika-romantika kora (a Goethe-kor) az antik mitológiának, ellenben **nem releváns tudás** az adott versre vonatkoztatva az, hogy vélekedtek a világmindenség szerkezetéről, a férfi és nő viszonyáról vagy éppen egy polgári háztartás vezetéséről.

Minden kultúra rendelkezik olyan tudással, amelyet általánosnak nevezhetünk, mivel gyakorlatilag mindenki birtokában van. Ugyanakkor van ún. **csoportspecifikus tudás**, amellyel bizonyos szociális csoportok (nemesség, polgárság), szakmai csoportok (asztalos, kereskedő, mérnök) ideológiai közösségek (keresztények, nem keresztények) rendelkeznek. Korunk Európájában nagy valószínűséggel kevés olyan embert találunk, aki ne tudná, hogy a Föld a Nap körül kering. Fizikusok, csillagászok ezzel szemben jóval többet tudnak a Föld és a Nap viszonyáról. Bizonyos kulturális tartalmakat csak ők tartanak igaznak és bizonyos kódokat, nyelvi jeleket is csak ők használnak. Az **általános kulturális tudás** – amennyiben az **releváns** – mindig használható a szöveg értelmezéséhez. A csoportspecifikus tudás akkor hasznos az interpretációban, ha azt a szöveg tartalma megkívánja. Például, ha egy szöveg szaknyelvi terminusokat vagy tulajdonneveket tartalmaz, a releváns értelmezés szempontjából nem lényeges, hogy általános vagy csoportspecifikus tudás szükséges-e hozzá. Ebben az esetben nyilvánvalóan nagyobb jelentéspotenciált fejt meg az, aki a specifikus tudással rendelkezik. Másrésztől azonban például ha egy szöveg általánosságban beszél az irodalomról, helytelen lenne bizonyos szakmai köröknek az irodalomról szóló speciális tudás alapján értelmezni azt.

3.3.3. Szövegek közötti összefüggések: az intertextualitás

Az irodalmi szövegek, bár belső összefüggésrendszerük részben lezárt egészzé teszi őket, mégsem zárt rendszerek, mert egyrészt szinkronikusan, másrészt pedig diakronikusan kapcsolódnak más, velük egyidőben ill. történetileg létező szövegekhez, valamint a kultúra nem irodalmi részrendszereihez is. Ezeket a szövegeket összefűző kapcsolódásokat különböző elnevezésekkel illeték (pl. **idézet**, **utalás**, **adaptáció**, **irónia**, **paródia**, **utánzás**, **plágium** stb.), s a forrás- és hatástörténeti, motívumtörténeti és hasonló vizsgálatokban különféle

módon és módszerekkel foglalkoztak is velük, anélkül azonban, hogy egységes elméleti keretben tárgyalták volna őket. Egységesebb szemléletre ad lehetőséget az '**intertextualitás**' fogalma, amely az 1960-as évek vége óta fontos helyet foglalt el az irodalomtudományi vizsgálatokban, elemzésekben.

3.3.3.1. Az intertextualitás-kutatás irányai

Az intertextualitás-kutatásoknak két nagy „iránya” különböztethető meg, melyeken belül különféle eltérő megközelítésmódok rajzolódnak ki. Az első, alapvetően elméleti irányultságú irányzat az intertextualitást igen tágan értelmezi, és általa az irodalom és az irodalmi mű nyitottságát tételezi. A másik átfogó irányzat inkább gyakorlati szövegelemzésre törekszik, ennél fogva az intertextualitást konkrét szövegek közötti kapcsolatként értelmezi és rendszerezi.

3.3.3.1.1. Általános-dekonstruktív intertextualitás-felfogás

A más szövegekhez való kapcsolódás, a szövegek egymás közötti kapcsolata, azaz az **intertextualitás** mint elméleti kérdés az 1960-as évek második felében az irodalomtudományban **Julia Kristeva** tanulmányában vetődött fel, amely **Mihail Bahtyin** „**dialogizmus**”/„**dialogicitás**”-fogalmát általánosította és nevezte át. Kristeva **Roland Barthes** és **Jacques Derrida** nézeteivel egyetértésben megalapozta az intertextualitás-kutatásokat és egyik domináns irányának, az ideológiai-kritikai irányultságúnak nevezett intertextualitás-felfogásnak az alapjait. Ez a koncepció az intertextualitást általános fogalomnak tekinti, filozófiai és ideológiakritikai alapokon érvel, sajátos terminológiát használ, és főleg általános tanulmányokat folytat, konkrét szövegelemzésekre nem koncentrálnak.

Kristeva eredetileg szemiotikai vizsgálatokat folytatott, melyeket radikális ideológiakritikával kötött össze. Elmélete megalapozásához fordult Bahtyinhoz, akinek az elméletét korábban alig ismerték (Bahtyin az 1920- as években írta legfontosabb műveit, de ideológiai okokból a Szovjetunióban kirekesztették, üldözték. Munkáit éppen Kristeva közvetítésével ismerhette meg a nyugat-európai és tengerentúli irodalomtudomány). Bahtyin abból indult ki, hogy az irodalmi szövegek nem monolit képződmények, hanem dialógust folytatnak más szövegekkel, s ez a **dialógus** nemcsak a szövegen kívül, hanem a szövegen belül, annak különböző részei, ideológiai „szólamai” között is működik, például a szerinte Dosztojevszkij műveiben csúcspontra jutó ún. polifonikus regényben, a szatírában, a karneváli műfajokban. Bahtyinnál a szövegen (vagy szövegtípuson) belüli dialógus szorosan összefügg a más szövegekkel folytatott dialógussal, a szövegek kölcsönösen feltételezik

egymást, minden szöveg átlépi saját határait, s megértéséhez szükséges, hogy rajta kívül álló szövegekkel hozzák kapcsolatba.

Kristeva egyrészt átveszi Bahtyin kritikus álláspontját, másrészt viszont átértelmezi és kitágítja a bahtyini „dialógus” fogalmát, mert az nála minden szövegre egyaránt jellemző, mintegy minden szöveg eredendő tulajdonsága, nem korlátozódik egyes kitüntetett műfajokra vagy szerzőkre. Egyúttal a szöveg fogalmát is igen tágan értelmezi, az nyelven túli eszközzé válik, ami átrendezi a nyelv rendjét, azáltal hogy a közvetlen kommunikáción kívül másik, korábbi vagy egyidejű kijelentésekkel köti össze. A szövegből „produktivitás” lesz, ami minden kijelentést „intertextuálissá” tesz egy olyan kontextusban, ahol a kontextus nem pusztán szövegszerű jelenség, hanem ideológiai konnotációkat is nyer, mintegy az egész kultúrát, annak (szövegszerű és nemcsak szövegszerű) diszkurzusait magában foglalva. Az intertextualitás ily módon nemcsak a szöveg struktúráját határozza meg, hanem társadalmi és történelmi koordinátáit is, hiszen Kristeva szerint a megismerő szubjektum számára az intertextualitás olyan fogalom, amely azt jelzi, milyen módon olvassa a szöveg a történelmet és hogyan olvad bele.

A Kristeva nevével fémjelzett intertextualitás-felfogás a szövegre és a szövegközöttségre helyezi a hangsúlyt. Ez az elmélet ennél fogva nemcsak a szerző által szándékolt idézeteket vagy más szövegekre tett különféle utalásait sorolja vizsgálati körébe, hanem az intertextualitást minden szöveg általános jellemzőjének tartja. Eszerint a szövegek mintegy lényegük szerint, „önműködően” kapcsolódnak egymáshoz, minden szöveg idézetek mozaikjából épül fel, más szövege(ke)t olvaszt magába és alakít át. A szövegek egymás közötti „önmozgása” következtében háttérbe kerül az alkotó szubjektum, a szerző, „az interszubjektivitás helyére az intertextualitás lép”. Roland Barthes híressé vált tanulmányában egyenesen a „**szerző halála**” tételeződik, mert a szöveg szerinte nem a „Szerző-Isten »üzenete«”, hanem „sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő” (vö. Barthes 1998). Kristeva is diszkurzusok metszéspontjaként értelmezi a szerzőt, aki csupán kimozdítja a többi szöveget, a szöveg önmagát hozza létre más szövegekből azok feldolgozásával és átalakításával (vö. Kristeva 1967, 1969). Bár nem a szövegközötti jelenségek elemzése alapján, mégis hasonló belátásra jutott **Michel Foucault** is, aki szintén „búcsút mondott” a szerzőnek mint individuális instanciának (Foucault 2000). A szerzői szubjektivitás kiküszöbölése és e felfogás radikalitása az 1960-as évek végének tudománytörténeti kontextusába helyezve érthető meg. Az utóbbi évek irodalomtudományi gondolkodásában viszont a „szerző visszatér”, és az intertextualitás koncepciójának bizonyos

módosulásával, pontosításával a két fogalom egymással összeegyeztethetővé válik, s a szerző (nem elsősorban életrajzi meghatározottságában) mint a mű, a szövegösszefüggések kidolgozója kerül előtérbe (vö. Martinez 1996), miközben a hagyományos forrás- és hatáskutatás helyett a szövegbe integrált szövegelemek funkcióira helyeződik át a hangsúly (lásd még Bernáth 1971 és Bernáth/Csúri 1978).

3.3.3.1.2. Az intertextualitás fogalma mint a szövegelemzés eszköze

Az intertextualitás-kutatások másik fontos vonulatához több különböző megközelítésmód tartozik. Ezek az irodalmi szövegleírás régi hagyományaihoz nyúlnak vissza, támaszkodnak például a hatáskutatás, forráskutatás eredményeire, a motívumtörténet megállapításaira, ugyanakkor törekszenek pontos és jól definiált fogalomhasználatra, és fogalmi eszköztárukat irodalmi szövegek elemzésével ellenőrzik, finomítják. Nem képviselnek egységes „irányzatot”, terminológiájukban is vannak eltérések, valamint szövegelemző módszertanukban sem követnek egyetlen irányt.

A francia irodalomtudományban elsősorban **Gérard Genette** képviseli ezt a hozzáállást, az általa kidolgozott osztályozás világosan áttekinthető, és az irodalmi szövegelemzésben elég általánosan elterjedt. Genette *Palimpsestes* [Palimpszesztek] című összefoglaló munkájában arra törekszik, hogy az intertextuális jelenségek egész rendszerét szisztematikusan, több szempontból közelítve tárja fel. Megközelítésmódját rendszeralkotó szándék vezeti, bonyolult tipológiá(ka)t állít fel a jelenségek leírása alapján. A Kristeva-féle intertextualitás mint általános jelenség Genette terminológiájában „transztextualitás” lesz, ezzel az átfogó fogalommal jelöli a szöveghatárokat átlépő jelenségeket általában, és leírja a transztextualitás különböző típusait is. A transztextualitás általános fogalomként mindent felölel, ami egy szöveget közvetlenül vagy közvetve, kimondottan vagy kimondatlanul más szövegekkel kapcsol össze. Ezáltal a transztextualitás a textualitásnak (és a szövegek irodalmi jellegének) egyik aspektusát jelenti.

Genette elemzéseiben a **transztextualitás** öt különböző jelenségosztályt ölel fel, de ezek nemcsak osztályokat jelölnek, hanem mindenféle textualitás különféle aspektusait is:

- az **intertextualitás** e felfogás szerint jóval szűkebb kategória, mint Kristevánál, és azokat az eseteket jelöli, amikor egy szöveg ténylegesen jelen van egy másikban, ide tartozik Genette szerint az **idézet**, a **plágium** és az **utalás**;
- a **paratextualitás** a szöveghez közvetlenül és szükségszerűen nem kapcsolódó hagyományos elemeket, mint a **cím**, az **előszó**, az **utószó**, a **fűlszöveg**, a **mottó**, a **fejezetcímek**, a **jegyzetek**, **illusztrációk** stb. foglalja össze, amelyek a szöveg

„határain” helyezhetők el, s közvetítenek a szöveg és a szöveg külső „környezete” között, és a szöveg befogadását is nagymértékben befolyásolják;

- a **metatextualitás** a kommentálás, a szöveg kritikus szemléletének síkja, ide sorolódik az **irodalmi kritika** vagy az irodalomról/irodalmi műről szóló **tudományos tanulmány**;

- az **architextualitás** (gyakorta hallgatólagosan, jelöletlenül vagy akár nem tudatosodva) műfaji konvenciókra és hagyományokra utal, azt jelöli, hogyan viszonyul egy szöveg egy átfogóbb kategóriához, például a műfajhoz, amelybe besorolódik. Ez meghatározza a befogadó elvárásait is, hiszen az a befogadás során valamilyen formában összeveti az adott szöveget hasonló vagy eltérő „mintákkal”;

- a **hipertextualitás** a szöveg tágabb háttérét jelenti, amennyiben egy korábbi és egy későbbi szöveg (tulajdonképpen implicit) egymásra vonatkozásának minden fajtája e típusba kerül. Ennek az egymásra vonatkozásnak két módja van: a **transzformáció**, amelynek esetében a kiinduló mű témájának megtartása mellett a stílus megváltozik (ilyen kapcsolatban áll Genette szerint például Joyce *Ulysses* című regénye Homérosz *Odüsszeia* című eposzával). A másik az **imitáció**, itt éppen fordítva, a kiinduló mű stílusa marad meg, de a téma változik (Genette szerint ez a helyzet Vergilius *Aeneis*-ével, amely a homéroszi *Odüsszeia* stílusában másfajta témát dolgoz fel). Mindkét hipertextuális vonatkozási forma lehet ugyanakkor komoly, játékos, szatirikus, de ezek a kategóriák kevésbé határolódnak el egymástól egyértelműen.

Genette hangsúlyozza a transztextuális kapcsolatok bonyolultságát és egymásba ágyazottságát, valamint az általa megállapított típusok egyetemességét és világosan kimutatható jelentetüket szövegek bizonyos osztályaiban.

A gazdag motívumtörténeti, hatástörténeti hagyományokra támaszkodó német irodalomtudományi kutatásokban is jól nyomon követhető az elemző és tipologizáló irányultságú intertextualitás-felfogás, mely egymástól többé-kevésbé eltérő, módszertanilag is többféle koncepció meglétében nyilvánul meg.

Renate Lachmann szlavistaként az orosz irodalomtudományra támaszkodik és orosz irodalmi műveket elemez. A Bahtyin-féle dialogicitás elnevezést használja, és a bahtyini szemléletmódot viszi tovább saját elemzéseiben. Egyúttal hangsúlyozza, hogy a fogalom sokrétűségéből fakadó többértelműség miatt különböző kutatási perspektívák együttes alkalmazására van szükség:

- a **szövegelméleti szempontú kutatási irány** elsősorban a fogalom mibenlétének meghatározására koncentrál,

- a **szövegleíró aspektusú kutatási irány** az intertextualitásnak mint „deskriptív eszköznek” az alkalmazását célozza szövegelemzésekben,
- az **irodalom- és kultúrakritikai aspektusú kutatási irány** pedig elsősorban az irodalom mibenlétére és jellemzőire (pl. lezártág, szerkezeti teljesség, rendszerszerűség, egyediség) vonatkozó elképzeléseket szemléli kritikusan (vö. Lachmann 1990).

Lachmannt ezenkívül az intertextuális vonatkozások **értelemkonstituáló funkciója** foglalkoztatja, s a szövegközöttiséget referencia-eljárásként értelmezi, amely dekonstruáló, összefoglaló és rekonstruáló jelleget ölthet. A szövegek közötti érintkezés szerinte idegen jelek **asszimilációja**, **transzpozíciója** vagy **transzformációja**. Lachmann ezenkívül az intertextualitás-kutatást összekapcsolja a **kulturális emlékezet** fogalmával, amennyiben szerinte „a szöveg emlékezete saját intertextualitása” (Lachmann 1990). A kulturális emlékezet ugyanis „archiválja” a kultúra emlékeit, amelyek megőrződnek és újra „előhívhatók” (akár olyanok is, amelyek egy időre háttérbe szorultak, elfelejtődtek vagy akár tudatosan kiiktatták, elfojtották őket) (a kultúra és kulturális emlékezet kérdéshez vö. 3.3.1. fejezet).

Az **Ulrich Broich** és **Manfred Pfister** szerkesztette tanulmánykötet, melyben általános fogalom-meghatározások mellett anglistikai tárgyú szövegelemzések szerepelnek, fő célkitűzése az intertextualitás különböző formáinak és típusainak megkülönböztetése és leírása, kiemelve náluk az „**egyes szövegre utalás**”, vagyis az individuális szövegekre utalás és a „**rendszerre/műfajra utalás**”, azaz irodalmi normákra, műfajokra, írásmódokra utalás típusa (ez utóbbi összevethető a genette-i „architextualitás” kategóriájával), ily módon itt e fogalom bizonyos mértékű operacionalizálása megy végbe (vö. Broich/Pfister 1985). Tárgyalják az intertextuális vonatkozások jelöltségének kérdését, valamint a nyelvváltást, műfajváltást és médiumváltást mint az intertextualitás formáit. Hasonlóan elemző és definitorikus célok vezérlik a **Wolf Schmid** és **Wolf-Dieter Stempel**, valamint a **Karlheinz Stierle** és **Rainer Warning** szerkesztette két tanulmánykötet szerzőit is.

Általános szövegelméleti alapokon és a recepcióra összpontosítva tárgyalja az intertextualitás kérdését **Susanne Holthuis**, aki az intertextualitás jelenségét általános szövegközöttiségként értelmezi, így nem pusztán irodalmi művekben vizsgálja, hanem tudományos szövegekben és a mindennapi kommunikáció különböző szövegeiben is feltárja. Végül elsősorban irodalmi szövegekre koncentrálni akarja írni az intertextuális relációk formáit és funkcióit, spektrumát, jelentéskonstituáló típusait. Elsőrendű szerepet kap az olvasó, ily módon Holthuis különösen azt hangsúlyozza, hogy az intertextuális recepció az olvasótól függ, ugyanakkor pedig a szöveg is „irányítja” azt; mindemellett Holthuis bizonyos

mértékig eltúlozza a recepció fontosságát, kevesebb figyelmet fordít a szöveg „produktív” oldalára. **Jörg Helbig** az intertextuális jelenségek egyik fontos aspektusát, az intertextuális vonatkozásokat „létesítő” szövegelemek jelöltségét vizsgálja és igyekszik rendszerezni. **Peter Stocker** szintén az intertextuális jelenségek többtényezős rendszerét határozza meg a szerző és olvasó közötti kommunikáció kontextusában, szisztematikus leírást ad az intertextualitás változatairól, típusairól, melyek relevanciáját szövegelemzésekben mutatja be.

A magyar irodalomtudományban az 1960-as évek vége óta szintén létezik egy olyan megközelítésmód, amely ugyan nem alkalmazza az intertextualitás-kutatások terminológiáját, mégis „intertextuális” felfogásnak minősíthető. Az „**embléma**” és a „**motívum**” sajátosan értelmezett fogalmát használva **Bernáth Árpád** igyekezett összekötni a szövegek belső viszonyaira (ez az úgynevezett **motívum-struktúra**) irányuló szövegelemzést az **embléma-struktúra**, vagyis a szövegkülső kapcsolatok elemzésével. Ebben a felfogásban a szöveg belső szemantikai viszonyainak (azaz motívum-struktúrájának) elemzésében jelentős funkciója van a szövegen kívüli elemek szemantikai funkciójának és integrációjának. A szövegelemzésre törekvő intertextuális vizsgálódásoknak is az a céljuk, hogy leírják (és megmagyarázzák) az intertextuálisan beágyazott szövegelemek szemantikai funkcióit és ezek szerepét a szöveg jelentés-konstitúciójában.

3.3.3.2. Az intertextualitás szemiotikai felfogása

Az eltérő irányzatokhoz sorolható intertextualitás-vizsgálatok közös sajátossága, hogy „kinyitják” a zárt szöveget, hangsúlyozzák a szövegek egymás közötti kapcsolatainak fontosságát és e kapcsolatoknak a szövegstruktúrában betöltött funkcióit. Az intertextualitás jelensége jól leírható a hierarchikusan rendezett „belső” szövegstruktúra leírásában érvényesülő szemiotikai alapú felfogással.

Az intertextuális kapcsolatok elsősorban **szemantikai jelenség**ként interpretálhatók, magukban foglalják a szövegek szemantikai szintjének mindkét aspektusát: a szövegkülső kapcsolatokat, azaz a referencia kérdését (vö. 3.2.2. fejezet) és a szövegbelső szemantikai kapcsolatokat, vagyis a szöveg belső jelentésstruktúráját (vö. 3.2.1. fejezet).

Az **intertextuális vonatkozás** ebben a jelelméleti alapú értelmezésben olyan komplex relációként értelmezhető, amellyel egy sokrétűen strukturált és rendezett szöveg (komplex jel) referál egy másik hasonlóan strukturált szövegre (komplex jelre), s mivel a relációban részt vevő szövegek maguk is rendelkeznek saját referenciával, az intertextuális referencia-reláció alapvetően mint **metareferencia** fogható fel. Az irodalmi szövegek ugyanakkor fiktív irodalmi szövegvilágok, melyek nem a valós világra, hanem fiktív lehetséges világokra

utalnak (vö. 3.2.2. és 4.2.3.3. fejezet), így az **intertextuális metareferencia-reláció** gyakorta maga is az intertextuálisan „referáló” szöveg fikcionális/irodalmi jellegét emeli ki:

$$R_{it} = R \{T_r, [R (T_{rt}, V_l)]\}$$

ahol R_{it} = intertextuális referencia-reláció

T_r = referáló szöveg

T_{rt} = referált szöveg

V_l = fiktív lehetséges világ.

A **referáló szöveg** és a **referált szöveg** közötti metareferenciális reláció révén külső, „idegen” szövegelemek kerülnek be a „saját” szövegbe, és ezek az intertextuális kapcsolatok nagymértékben befolyásolhatják magának a referáló szövegnek a jelentésstruktúráját is. Ennek a beágyazásnak sokféle konkrét formája lehetséges, de az intertextuális metareferencia a szöveg belső szemantikai struktúrája tekintetében alapvetően mint **jelentések és/vagy jelentéselemek integrációja** értelmezhető, azaz a referált szöveg jelentése, ill. annak elemei a referáló szövegbe való beépülésük, integrálódásuk révén e szöveg jelentésének alkotóelemei lesznek:

$$J(T_r) = R_i [J(T_{rt}), J(T_r)]$$

ahol J = jelentés

R_i = jelentésintegrációs-reláció.

A referáló és a referált szöveg közötti integrációs reláció mindamellett sokrétű, összetett jelenség, többféle formája, fajtája, típusa lehet, melyek pontos, részletes, a szövegbelső összefüggéseket a szövegkülső mozzanatokkal összekapcsolva vizsgáló szövegelemzésekkel tárhatók fel.

Az intertextuális metareferencia a referált szöveg hovatarozása szerint tovább differenciálható: lehetséges, hogy egy szerző a saját műveire utal, vagy pedig más szerzők műveire, ennek megfelelően a metareferencia lehet **önreferencia**, ill. **nem-önreferencia**, ami valószínűleg az intertextuális kapcsolatok leggyakrabban fellelhető változata.

Ezt a tényt próbálja megragadni **Lucien Dällenbach** is, aki az intertextualitás két formáját különbözteti meg, ezeket (Jean Ricardou nyomán) „általános intertextualitásnak” és „korlátozott intertextualitásnak” nevezi, az előbbi különböző szerzők közötti vonatkozásokat jelöl, az utóbbi pedig egyazon szerző különböző művei közötti vonatkozásokat. Ezt a két formát egy csoportba sorolva különválasztja az ún. **autotextualitástól**, amit egy adott szöveg önmagához fűződő viszonyainak összessége

határoz meg (ilyen értelemben szűkebb, mint az „önreferenciának” nevezett eset). A szövegnek önmagával fenntartott lehetséges kapcsolatainak sajátos esete például a „mise en abyme” [ezt magyarra „kicsinyítő tükör”-ként fordították, bár nem adja vissza pontosan az eredeti kifejezést] (vö. Dällenbach 1996).

Az intertextualitás vizsgálata ezenkívül szélesebb értelemben olyan speciális területekre is kiterjedhet, mint az **irodalmi fordítás** vagy az irodalmi szövegek **megfilmesítése**, melyek egyúttal **kódváltással és médiumváltással** is együttjárnak. Mindezek a sajátos esetek ugyanakkor visszavezethetők a vázolt meta-referenciális relációra, azaz értelmezhetők a megadott elméleti keretben.

Az alapvető szemantikai aspektuson túlmenően az intertextuális jelenségek pragmatikai síkon is elemezhetők. A szöveg befogadása során az intertextuális elemek megnehezítik, bonyolultabbá teszik a befogadást, ami akkor lesz sikeres, ha a befogadó felismeri az intertextuális elemeket és a referáló szövegben, a szövegvilág jelentéskonstrukciójában betöltött szerepüket. Ez bizonyos szövegekben egyszerűbb, másokban viszont meglehetősen bonyolult feladatot jelenthet, és nagymértékben függ az adott befogadó tudásától és értelmező képességétől. Ezért előfordulhat, hogy egy és ugyanazon szöveget különböző befogadók különbözően, akár ellentmondóan is értelmezik, jóllehet a teljes értelmezés feltételezi az összes intertextuális elem és jelenség feltárását és interpretációját. Ez a tény nagymértékben befolyásolhatja a befogadók szimpátiáit és antipátiáit egyes intertextuálisan „terhelt” szövegekkel szemben, s esetleg magyarázatot adhat a modern és posztmodern irodalom befogadásának egyes problémáira is.

Amint látható és a különféle megközelítések ezt nyilvánvalóvá teszik, nemcsak az intertextualitás mibenlétéről léteznek eltérő felfogások, hanem az intertextualitás fajtáiról alkotott osztályozások is sokban különböznek. A metareferenciaként értelmezett intertextualitás-felfogás nemcsak egységes elméleti keretet nyújt a fogalom értelmezéséhez, hanem keretet ad rendszerezésükhöz is. A szemiotikai megközelítés alapján ez a rendszerezés a szövegelemzés aspektusai alapján szemantikai, pragmatikai és formális szintaktikai síkon történik (vö. Orosz 1997).

(A) **Szemantikai síkon** a jelentés-integráció fajtája szolgál megkülönböztető jegyül (ebből a szempontból, ill. a rendszerezés többi síkján az önreferencia és nem-önreferencia esetét nem szükséges elkülöníteni egymástól). A jelentés-integrációnak alapvetően két alaptípusa különböztethető meg, melyek további elemzések során tovább oszthatók:

- egyrészt a **megerősítő integráció**, amely nem változtatja meg, ill. továbbviszi a referált szöveg beágyazott elemeinek jelentését,
- másrészt pedig a **változtató integráció**, amely a referált szöveg elemeinek jelentését módosítja, átalakítja, ironikusan megtöri, ellentétébe fordítja stb. Ebbe a kategóriába tartozik például a parafrázis, irónia, paródia, travesztia, stb., melyek bizonyos szerzőknél vagy bizonyos korszakokban különös gyakorisággal és rendkívül változatos formában jelentkezhetnek.

E vonatkozásban érdemes visszautalni arra, Gérard Genette hipertextualitás két alapvető típusaként **imitációt** és **transzformációt** különböztet meg. Úgy tűnhet, hogy az imitáció az itt megerősítő integrációnak nevezett típushoz hasonló kategória, a transzformáció pedig a változtató integrációnak felelhetne meg, mivel az imitáció egy szöveg, egy „modell” vagy egy jelentés valamilyen megerősítéseként fogható fel, a transzformáció viszont mindig feltételezi az előző szöveg módosítását, deformálását. Genette azonban más értelmet tulajdonít e két típusnak, azt feltételezi, hogy a transzformáció abban áll, hogy az egyik szöveg átvesz valamit (pl. a cselekményt, a témát) a másiktól, amint például Joyce regénye a 20. századi Dublinba helyezi át az *Odüsszeia* cselekményét. Az imitáció viszont Genette szerint bonyolultabb eljárás, mert egy irodalmi műfaj szabályainak és szabályszerűségeinek „imitációját”, „átvételét” jelenti, s ehhez szükséges a műfaj modelljének ismerete, megalkotása a befogadóban. Egyúttal itt felfedezhető bizonyos hasonlóság a Broich és Pfister által javasolt „egyes szövegek közötti referencia” és „általános/műfaji referencia” kategóriájával. Ennek következtében viszont Genette „imitáció” és „transzformáció” fogalma nem elsődlegesen szemantikai jellegű, s mindkettő egyaránt lehet megerősítő vagy változtató jellegű: egyes szövegeket és irodalmi műfajok szabályait egyaránt meg lehet erősíteni és meg lehet változtatni intertextuális utalások révén.

(B) **Pragmatikai síkon** az intertextuális referencia-reláció felismerhetősége, azaz explicit vagy implicit **jelöltsége** a rendszerezés alapja, melynek alapján jelölt és jelöletlen intertextuális relációt különböztethetünk meg:

- a **jelölt intertextuális utalás** azt jelenti, hogy a befogadó bizonyos elemek alapján felismeri, hogy intertextuális relációról van szó. Ennek eszközéül szolgálhatnak a legkülönbözőbb szövegelemek, például címek, alcímek, szereplőnevek vagy helynevek, előszók, epilógusok, műfaji és szövegalkotó konvenciók, sőt a fiktív elbeszélő közbeszólásai is. A különböző elemek közül gyakran több is együtt fordul elő egy-egy szövegben, melyek segítségével a

befogadó (amennyiben rendelkezik a szükséges ismeretekkel) felismerheti az intertextuális utalásokat;

- a **jelöletlen intertextuális utalás** esetében a referencia rejtve marad, s csak a szöveg beható és többszintű elemzése révén fedezhető fel;

- az is lehetséges, hogy a jelölt és jelöletlen típus egy-egy szövegen belül kombinálódik, bizonyos intertextuális elemek jelöltek, mások pedig jelöletlenek.

Figyelembe kell venni azt is, hogy a befogadók tudása is széles skálán mozoghat, kulturális és műveltségbeli változások és különbségek miatt változik az intertextuális utalások felismerése is, így például az antik mitológiai ismeretek elhalványulása megnehezíti az ilyen utalásokkal teli szövegek (reneszánsz, barokk) recepcióját. Az intertextuális elemek jelölésének típusait ennél fogva csak elméletileg állapíthatjuk meg, és mindig csak egy feltételezett ideális befogadóra vonatkoztatva.

(C) **Formális-szintaktikai síkon** az intertextuálisan összekapcsolódó szövegelemek mennyisége, extenziója és száma jelenti a rendszerezés alapját, mely azt veszi figyelembe, hány elemet, ill. szöveget érint az intertextuális reláció. Elméletileg a következő változatok lehetségesek:

- egy szöveg utal egy másik szövegre: például ha egy bibliai szöveghely, példázat, szólás bukkan fel egy szövegben;

- egy szöveg utal több szövegre: ha egy szövegben például bibliai szöveghelyek és más költői alkotások elemei integrálódnak intertextuálisan (vö. Paul Celan: *Tenebrae* vagy Heinrich Böll: *Wanderer, kommst du nach Spa...*, ahol klasszikus és bibliai szöveghelyek, utalások idéződnek fel mintegy egymást „keresztelve”);

- több szöveg utal egy szövegre: például Balzac nagy regényciklusa, a *Comédie humaine* címével utal Dante *Divina commedia*jára, mintegy meg is fordítva azt az emberi-isteni ellentétével;

- több szöveg referál több szövegre: ez történik például Georg Trakl verseiben, melyek gyakorta integrálnak különféle módon Rimbaud-versekre utaló elemeket (ugyanakkor részben a francia versek német fordításaiból átvéve azokat, miáltal az irodalmi fordítás speciális intertextuális esete is komplikálja a vonatkozásokat).

Bár mind a négy változat elképzelhető, az első két eset a tapasztalatok szerint sokkal gyakrabban fordul elő, s az intertextuális elemzések is nagyobb figyelmet szentelnek nekik.

Az intertextuális jelentés-integráció eseteinek többszintű rendszerezése tovább finomítható, különböző újabb alesetek, típuscsoportok különíthetők el. Egyúttal a

rendszerezés lényeges mozzanata az is, hogy a rendszerezés szempontjai között számos, egymást kölcsönösen feltételező, meghatározó kapcsolat fedezhető fel (pl. a különböző integrációs típusok lehetnek jelöltek vagy jelöletlenek, fennállhatnak egy-egy szöveg, vagy egy és több szöveg között stb.).

Az intertextualitás-vizsgálatok közös mozzanata végső soron az, hogy hangsúlyozzák a szövegek egymás közötti kapcsolatainak szerepét, e kapcsolatoknak a szövegstruktúrában betöltött funkcióit, jelentéskonstituáló szerepüket, ezáltal az irodalmi szöveget mint kulturális jelenséget, a kultúra, ill. az irodalom, vagyis az irodalmi szövegek rendszerében elfoglalt helyét állítják középpontba.

Az intertextualitás, mely tágabb értelemben a szövegek egymásra utalásának, ill. a szövegek műfajokra, beszédmódokra, tudás- és gondolati rendszerekre való utalásának bármilyen formáját jelenti, egyúttal egy nagyobb kérdéskör egyik részterületét képviseli. Az intertextuális szövegkapcsolatok hozzákapcsolhatók bizonyos irodalomtörténeti jelenségekhez is, mert egyes szövegeknek más szövegek kontextusába való beágyazottságát mutatják, és egyes irodalmi folyamatok szimptomatikus jelzései lehetnek: az **intertextualitás a kultúra kontextusában**, a kulturális diszkurzusok tágabb összefüggésrendszerében értelmezhető és értelmezendő. Az elmúlt egy-másfél évtized kultúratudományi kutatásaiban a ugyan a kultúra különböző és sokféle definíciója bukkan fel (vö. 3.3.1. fejezet), de a kulturális beágyazottság révén az intertextualitás jelensége a kulturális emlékezet kérdéskörével kapcsolható össze, amint azt Lachmann is feltételezi. Az intertextualitás jelensége úgy kapcsolható össze a kulturális emlékezettel, hogy a különböző írásmódok, hagyományok, irodalmi konvenciók és kánonok intertextuális feldolgozása kulturális „emlékezetmunkának” nevezhető, amely (Genette terminológiájára utalva) „textuális palimpszesztusokat” eredményez. A kultúra ennek megfelelően intertextuális szövegvonatkozások révén (is) artikulálódik, hagyományozódik, átíródik, megújul.

Ez a megközelítés az intertextualitás elemzését a szövegértelmező kultúratudományi vizsgálatok átfogó keretébe integrálhatja, és lehetővé teszi egy-egy kultúra (vagy kultúrák) különböző szeleteinek feltáró, értelmező, összehasonlító kutatásában való alkalmazását, ezáltal különböző területek és módszerek összekapcsolását. Az intertextuális kutatások feladata ebben a tágabb kontextusban az lenne, hogy az intertextuális „emlékezetmunka” válfajait, formáit, funkcióit a kultúra egyes „szeleteire” és ezek történeti változásaira vonatkoztatva megállapítsák, valamint áttekintsék és leírják ezek viszonyait az „archiválás” más formáival és típusaival (ritualizálás, megőrzés, elfojtás, felejtés és visszahozás, szubverzió, dekonstrukció stb., vö. Lachmann 1993.). Ezáltal további felismerésekre

juthatunk a kultúra s benne az irodalom működéséről és a különböző történeti korszakokban jelentkező sajátos formáiról.

4. FEJEZET

Szövegfajták, szövegtípusok, irodalmi műnemek, műfajok

A 'szöveg' és az 'irodalmi szöveg' mint elvont entitás csak absztrakció és elméleti vizsgálódások tárgya, ugyanakkor mindig konkrét, egyes szövegekkel találkozunk, melyek valamilyen típusba, csoportba sorolhatók. A szövegek tipologizálása, a típusok jegyeinek megállapítása az általános szövegelmélet és az irodalmi műfajelmélet tárgyát képezi.

4.1. Műfajelméleti bevezető

A **műnem**, ill. a **műfaj** kérdése az irodalomtudomány napjainkig egyik legvitatottabb problémaköre, mely az antik poétikáktól kezdve máig hatóan befolyásolja az irodalmi szövegek produkcióját, recepcióját, megítélését. A műnemek, műfajok meghatározásának, megkülönböztetésének kritériumai alapvető elméleti kérdéseket foglalnak magukban. A kérdés egyrészt logikai, rendszerező jellegű, másrészt történeti dimenziókat foglal magában, azaz felveti általános (logikai, szemantikai, kommunikációs) jegyek megállapításának lehetőségét bizonyos szövegcsoporthoz, valamint e jegyek történeti előfordulásának, változatainak és változékonyságának leírását, hozzárendelését egyes szövegekhez és szövegcsoporthoz. Ekként a műfajok kérdése az elméleti rendszerező vizsgálatok mellett az irodalomtörténeti kutatásokban és a műelemzésekben is rendkívül fontos szerepet játszik.

A műnemek és műfajok meghatározásával az antikvitástól kezdve foglalkoztak a poétikák, hosszú ideig normatív jelleggel, vagyis nemcsak leírták, milyen például egy tragédia vagy komédia, milyen egy óda vagy elégia stb., hanem *előírták*, milyennek kell lennie ahhoz, hogy az adott kategóriához tartozónak ismerhessék el, s ha valamely alkotás nem vagy nem pontosan, nem eléggé követte a poétika előírásait, szabályait, akkor esztétikai értéke vált vitathatóvá.

A poétikai normáknak, műfaji konvencióknak való megfelelés kérdése által kiváltott vitákat jól példázza többek között Pierre Corneille *Cid* című drámája, melynek egyes mozzanatait heves vitákat váltottak ki a korabeli – 17. századi – francia irodalomban (ezt a vitát a „Cid csatája” elnevezéssel emlegették), mivel Corneille tiszteletben tartotta ugyan a „hármasszög” szigorúan megkövetelő drámai normákat, de szabadabban is alkalmazta őket, pl. a hely egységét, a „valószínűség” elvére hivatkozva. A 18. századi irodalom drámai konvenciókat feszegető, azokat átlépő darabja például Friedrich Schiller *Ármány és szerelem* című drámája, mely a szereplők

társadalmi helyzetének követelményét lazítva teremtette meg az ún. polgári szomorújátékot.

Ugyanakkor az egy-egy alkotással kapcsolatos heves viták egyúttal esztétikai/irodalmi paradigmaváltások kísérői, alkalmanként azok konkrét elindítói is voltak: a német romantika például vitáktól és időnként botrányoktól kísérve fogadtatta el ugyanakkor mindvégig vitatott esztétikai programját; említhetnénk a szó szerinti „csatát” Victor Hugo *Hernani* című romantikus drámájának bemutatóján, mely az akkor korszerű romantikus felfogás győzelmével végződött.

Mindezek az ellentétek és csatározások visszavezethetők a művészeti autonómia, valamint a művészi formák történeti változékonyságának el- és felismerésére ill. esztétikai elvekben való kifejeződésükre. A döntő változás a 18. század vége felé következett be, a modernitás kezdeteivel, amikor az autonóm individuum posztulátuma a kultúra különféle diszkurzusaiban egyaránt – legalábbis megvalósítandó célként – megfogalmazódik. A normáknak való megfelelés, a normák határainak kitágítása, elmozdítása, a művészi újítás feszültsége a modernség művészetének és ezáltal irodalmának egyik legfontosabb mozgató ereje, mely még nagyobb jelentőségre tesz szert a 19. század második felében, a szimbolizmus, impresszionizmus és más „irányzatok” programjaiban, majd a 20. század radikálisan újító avantgárd mozgalmában – a **normatív poétika** szerepét ezzel párhuzamosan a **leíró (deskriptív) poétika** váltja fel.

A műnemek/műfajok történeti változékonysága mögött ugyanakkor a rendszerezés és tipologizálás kérdései sejlének fel: a műnemek és műfajok hagyományosan az (irodalmi) szövegek bizonyos csoportjait jelölik, s a csoportokba sorolás elveinek és kategóriáinak meghatározása az antik poétikáktól kezdve állandó kérdése (volt) az esztétikai-irodalmi elméletalkotásnak, ill. az ezekkel a kérdésekkel foglalkozó diszciplínának, a műfajelméletnek. A probléma tovább tágítható, nemcsak irodalmi szövegekre, hanem szövegekre általában alkalmazva, s akkor a műnem/műfaj a **szövegelmélet/szövegtypológia** vizsgálataival is összekapcsolható. Általában elmondható, hogy a ’műnem’/’műfaj’ megjelölés a ’szövegtípus’, ’szövegfajta’ irodalmi szövegekre vonatkoztatott sajátos esetét jelenti, ennél fogva meghatározható akként, amint Klaus Brinker a szövegfajtákat (más elnevezéssel: szövegosztályokat vagy szövegtípusokat) definiálja, melyek „[...] a nyelvi kommunikáció összetett mintái [...], melyek egy-egy nyelvi közösségben a történeti-társadalmi fejlődés során kommunikációs szükségletek alapján alakultak ki. A konkrét szöveg mindig valamely

szövegfajtaként jelenik meg. [...] a szövegalkotás és a szöveg befogadása egyaránt szövegfajták keretében megy végbe” (Brinker 1988).

Ennek az általános definíciónak a keretében értelmezhetők a műfajok mint **irodalmi szövegfajták**, szövegtípusok is hasonlóan konstituált szövegek csoportjaként (bár a hasonlóság kritériumát önmagában sem egyszerű meghatározni). Ebből adódik a közös és eltérő jegyek kérdése, mennyiségi és minőségi hozzárendelésük adott szövegekhez. A besorolás olyan kérdéseket vet fel, hogy például hány jellemző tulajdonság megléte határoz meg egy műfajt, minden ilyen tulajdonságnak adottnak kell-e lennie egy szövegben, hogy az adott műfajhoz tartozónak ismerjék el, vannak-e kitüntetett tulajdonságok, hogyan írható le a „kevert” műfajok megléte stb. Alapvető problémát okoz az is, hogy a ’műfaj’ (szövegfajta, -típus) relacionális, azaz viszony-fogalom, vagyis a viszonyítás alapjától függően tágabban vagy szűkebben értelmezhető: e tekintetben a *genus* (,faj’) és *species* (,fajta’) más tudományágakban is ismert és egymásra vonatkoztatott fogalompárja merül fel (az „állat” kategória pl. az „élőlények” kategóriájának egy fajtája, ugyanakkor viszont a „gerinces állatok” fajtájához képest maga is „faj”). A műfajelméleti vizsgálódásokban hagyományosan megkülönböztetnek tágabb, összetettebb és szűkebb kategóriákat: az átfogó kategóriákat a ’műnemek’ jelentik, amilyeneknek hagyományosan a líra, dráma, epika szövegosztályai számítanak, melyek mindegyikéhez számos szűkebb kategória, vagyis ’műfaj’ tartozik, így például a lírai műnemhez az óda, elégia, szonett, a drámai műnemhez például a tragédia, komédia, az epika műneméhez pedig például az eposz, novella, regény.

A különböző nyelvekben a **műnem - műfaj fogalom pár** elnevezése változó lehet, s a terminológia gyakorta problematikus is. Az ókori görög és latin megnevezésekre visszavezethetően (gör. γένος, lat. *genus*, ill. gör. εἶδος, lat. *species*) kialakultak fogalompárok: angolul a ,genre’ megjelölés mellett megtalálható a ,kind’, ,species’, ,type’, ,form’, esetleg ,mode’ vagy ,mood’ is, gyakorta igen változó referenciatartománnyal. Franciául létezik a ,genre’ és ,espèce’ kifejezéspár, németül pedig többféle megjelölés ismert, a ,Naturform’, ,Grundhaltung’, ,Einstellung’ jelölheti az átfogóbb kategóriát, a ,Gattung’ megnevezés pedig szűkebb értelemben szerepel, bár helyette felbukkanhat az ,Art’ megjelölés is. Bár egyes irodalomtudósok próbálták az átfogóbb és a szűkebb kategóriákra használt kifejezéseket pontosítani, egységes terminológia az egyes filológiákban végsősoron nem alakult ki.

A műnemekbe, műfajokba sorolás történetileg és szisztematikusan is igen heterogén jegyek alapján történik, s a műfajelméleti viták is kiemelik e jegyek vitathatóságát, nehezen

körülhatárolhatóságát, az irodalmi szövegekkel való tudományos foglalkozás viszont megköveteli valamifajta rendszerezés, ill. rendszerező elvek alkalmazását. A műfaji szisztematizálások rendszereinek – sokrétűségük, ellentmondásaik és heterogenitásuk ellenére is – megkülönböztethetők főbb irányai, így például **Klaus Hempfer** szerint alapjában véve háromféle **műfajelméleti koncepció** (és ezek számos konkrét változata) állapítható meg:

- az elsőbe azok a felfogások tartoznak, melyek a műnembe/műfajba sorolást **antropológiai** alapokon végzik, vagyis a besorolás az emberi nyelvhasználat valamifajta egyetemes formai elvei alapján történik, s az irodalmi formák – Goethe kifejezésével – a „költészet természeti formái”, melyek kijelölik a lehetséges nagyobb osztályokat (Goethénél ez az eposz, a líra és a dráma, vagyis a műnemek);
- a második csoporthoz sorolható műfajelméleti felfogások **produkcióesztétikai** jellegűek, vagyis az alkotó szándéka alapján állapítják meg az irodalmi szövegek műfaji hovatartozását;
- a harmadik, komplexebb (és az általános szövegelméleti vizsgálatokhoz jobban illeszkedő) felfogás **kommunikatív** jellegű, vagyis a szöveg alkotóját és a befogadóját egyaránt figyelembe kívánja venni, a műfajokat kommunikatív normáknak (többé vagy kevésbé megszilárdult és internalizált „játékszabályoknak”) tekinti, melyeknek van egy történetileg változó komponense (ez ad magyarázatot a műfajok történetileg átalakuló formáira, így például a regény „alakváltozásaira” vagy az eposz „eltűnésére” a modern irodalomban), és van egy a nyelvhasználat általános szerkezete által adott teljesen vagy viszonylagosan állandó komponense (ide tartoznak pl. az általános kommunikációs szerkezetek, a nyelvi kijelentés funkciói stb.). A történeti és az állandó elemek kombinációi határozzák meg (Todorov szerint) az ún. „történeti” és az „elméleti műfajokat”, vagyis a történetileg ténylegesen létrejött és megfigyelhető, irodalmi szövegekkel dokumentálható, valamint a nyelv és a szövegalkotás sajátosságaiból elméletileg levezethető, de történetileg nem feltétlenül létrejött műfajokat.

Jóllehet az irodalmi szövegek osztályozásának sokféle rendszere létezik, mindmáig hagyományosan a műfajok három nagy osztálya, három 'műnem' alakult ki, a **líra**, **dráma**, **epika** felosztás, melyekhez változó kritériumok alapján különféle alosztályok, 'műfajok' sorolódnak. Ez a hármas osztályozás hosszú történeti fejlődés során jött létre, s bár nem megkérdőjelezhetetlen, de a gyakorlatban többnyire mindmáig ennek alapján különböztetik meg az irodalmi szövegek fajtáit. Az osztályozás az antik poétikákra, elsősorban Platónra és Arisztotelészre vezethető vissza, amint azt Gérard Genette röviden felvázolja (vö. Genette

1979): bár az antik poétikák nem a mai három műnemet (líra, epika, dráma) különböztetik meg, mégis van valamiféle „műfaji rendszerezésük”.

Platón *Az államban* nem értékeli nagyra a költészetet, sőt a költőket ki akarja űzni a poliszból, mivel felfogása szerint a műalkotás létét tekintve értéktelenebb a valóság tárgyainál és jelenségeinél, hiszen ezek az ideák utánzatai, a műalkotások pedig (ezeket „leképezve”) pusztán az utánzatok utánzatai. A költők műveinek tartalma (gör. **logosz**) pedig nem mindig erkölcsös, másrészt pedig formájuk, ill. ábrázolásmódjuk (gör. **lexisz**) miatt sem tekinti őket egyenrangúnak. A költészet Platón számára események ábrázolását jelenti, mely három formában történhet: tisztán mimetikus módon a cselekedetek utánzásával a drámában (tragédiában és komédiában), vegyes formában (dialógust és elbeszélést vegyítve) az eposzban vagy tisztán elbeszélő formában (amilyen pl. a ditirambus). Ebből a rendszerből hiányzik a „nem ábrázoló” költészet (a ma lírának tekintett forma), valamint a próza is.

Arisztotelész, aki Platón tanítványa volt, bár nem követi mindenben mesterét, gyakorlatilag az első (és évszázadokon át meghatározó hatású) rendszerező leírását adja a műfajoknak, amennyiben a *Poétikában* a költészet lényegéről és funkciójáról szóló eszmefuttatások mellett megpróbálja osztályozni is a költői alkotásokat.

Arisztotelész is alapvetően utánzásként határozza meg mind a művészeteket (képzőművészet, zene, tánc, költészet), mind a költői műfajokat: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészében véve mind utánzás” (47a). Ugyanakkor nem sorolja ide a prózát, valamint a mai értelemben vett lírai költészetet. A költészet alkotásainak osztályozására is tesz javaslatot: „Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak” (47a). E három kategória (az utánzás eszközei, tárgya és módja) alapján kirajzolódik a lehetséges osztályozás, ugyanakkor e kategóriák közül a mimézis módja, a beszédmód bizonyult a legfontosabbnak: a költő maga beszél (genus narrativum), a cselekvő személyek beszélnek (genus dramaticum), a költői beszéd és a cselekvő személyek beszéde váltakozik (genus mixtum). Ebből több eltérő értelmezés eredhet az osztályozást illetően. A „cselekvő személyek utánzása” elvének felfogása szerint lehetséges ezt a rendszert háromféleképpen értelmezni, amint azt a műfajelmélet történeti alakulása igazolja:

- kettős osztatú csoportosítás: epika és dráma, líra nélkül

Ekkor a platóni rendszerhez képest megmarad a „cselekvések utánzása”, vagyis a drámai ábrázolás, és megmarad az elbeszélő kategória, de módosul az értelmezése, mivel a Platónnál a vegyes kategóriába sorolt eposz kerül ide, ami alapján véve

egyesíti az elbeszélést a dialógussal, következésképp feloldódik a köztes kategória, valamint eltűnik a dithürambosz-költészet – Genette ebből vezeti le a későbbi s mára hagyományosnak tekinthető dráma, epika, líra osztályozást, mivel szerinte a műfajok történeti alakulása során a lírai műfajok, ill. a lírai műnem kerül a megüresedett helyre.

- hármas osztatú csoportosítás: líra, epika, dráma
- négyes osztatú csoportosítás: líra, epika, dráma és az ún. tanköltészet.

A későbbi poétikák a 16. és 17. századtól kezdve nem annyira a műfajok rendszerezésének elveire koncentráltak, hanem inkább az egyes szövegfajták konkrét formáját igyekeztek meghatározni a rájuk vonatkozó szabályok többé-kevésbé merev alkalmazásával. A normatív poétikák zárt rendszerében alakult ki a líra mint „érzések utánzása” nézet is, s ezzel ez a típus is fix helyre kerülhetett a műfajok rendszerében, ráadásul az általuk merev szabályrendszerként képviselt arisztotelészi poétika „szellemében”. Ez a besorolási mechanizmus azután kizárta a köztes formákat az elfogadott rendszerből, valamint megmagyarázza az irodalmi diszkurzusok változásának következtében kialakuló új műfajokkal szembeni ellenérzéseket is.

E hagyományosnak tekinthető műfaji osztályozás minden ellentmondásossága ellenére is annyira elterjedt, hogy az irodalomtudományos diszkurzus szilárd elemének tekinthető. Ugyanakkor létrejöttek olyan kísérletek is, amelyek a műfajokat a nyelv funkcióiból kiindulva próbálják levezetni, melyeket Karl Bühler állapított meg és amelyeket Roman Jakobson egy kibővített modellben foglalt össze (vö. 2.4. fejezet). Elképzelhető olyan osztályozás is, amely szintén a nyelv és a nyelvhasználat egyes pragmatikai mozzanatai (névmások, igeidők) és ezek lehetséges kombinációi alapján állapít meg ún. „**beszédmódokat**” (vö. Kanyó 1973). Léteznek másfajta műfaji rendszerezési kísérletek is, amelyek például egy-egy a hagyományos műnemeket „átszelő” jellemző tulajdonság, így például a „narrativitás”, azaz az „elbeszélő jelleg” kategóriája alapján kategorizálnak, mivel a „narráció” sokkal átfogóbb jelenség, hogysesem egy-egy szövegtípusra, műfajra, műnemre korlátozódjon (a narratív struktúrákhoz vö. 4.2. fejezet). Ekkor egészen más, a hagyományos műfajokat másként szisztematizáló felosztáshoz jutunk, amint azt többek között **Seymour Chatman** teszi (Chatman 1990), aki alapvetően narratív és nem-narratív kategóriákat különböztet meg: a nem-narratív kategóriába sorolódik a lírai költészet, a narratív kategóriája tovább osztható írott és előadott narratív formákra, az utóbbiba tartozik a dráma, a film, az opera (vagyis ahol eljuttassák a narráció alapját adó eseményeket), az előbbibe tartoznak a „hagyományos” epikai

műfajok, mint a regény, az elbeszélés, de a szintén narratív jellegű elbeszélő költemény is, valamint a drámaszöveg, a filmforgatókönyv vagy az opera szövegkönyve.

Ez a fajta szemlélet bizonyos mértékig szakít a hagyományos besorolás kategóriáival, és – számot vetve a tradicionális műfajok műnemeken átnyúló jellegzetességeivel – olyan jegyek alapján osztályoz, melyek nemcsak az irodalmi szövegtípusok hagyományos besorolását módosíthatják, hanem a szövegfajtaikat általában is.

4.2. Narratív struktúrák

A 'narratív struktúra' olyan műnemeken és műfajokon átívelő jelenségeket jelöl, melyek átfogó vizsgálata nemcsak az irodalomtudományos műfajelmélet számára fontos, de meghatározza a műfajok szemléletét is.

4.2.1. Narráció, elbeszélés

Az 'elbeszélés' megnevezés ugyan egy irodalmi műfajt is jelöl, de annál sokkal átfogóbb fogalom: az utóbbi években egyre inkább hangsúlyozzák egyetemességét, azt a tényt, hogy az 'elbeszélés' valamilyen formában áthatja gondolkodásunkat, életünk, kultúránk legtöbb területét. Ez a megállapítás azon a feltételezésen alapul, hogy a világ jelenségeit alapvetően kétféleképpen észleljük és ennek megfelelően kétféleképpen beszélünk róluk, reflektálunk rájuk:

- az egyik típus az érvelő, logikai alapokon nyugvó **argumentatív beszédmód**,
- a másik pedig az **elbeszélő beszédmód/narratív beszédmód**, a „történetmondó” diszkurzus, amely többféle formát ölel fel a mindennapi elbeszélésen túl egészen az irodalomig, és különféle mediális formában más művészetekig.

Ezen túlmenően az elmúlt egy-két évtizedben az a felfogás is egyre nagyobb hangsúlyt kap, hogy a tudományos diszkurzusban is jelen van az elbeszélés, a narráció, s így egyenesen valamiféle „**narratív fordulat**” következett be ezek szemléletében, s amint **Martin Kreiswirth** megállapítja, „a narratívák és a narratívák elmélete iránti hatalmas, kirobbanó és példátlan érdeklődést” figyelhetünk meg. Több tudományágban, így a szociológiában, a politológiában, a történettudományban, a jogtudományban, a neveléstudományban, a pszichológiában felismerték tárgyuk és megközelítésmódjuk narratív voltát, vagyis felismerték, hogy különböző tudományágakban egyaránt hasonló mozzanatok jelentkeznek tárgyuk jellegét és saját diszkurzív stratégiáikat illetően. Eme felismerés következtében ezek a diszciplínák közeledtek a hagyományosan „elbeszélő” és narratív módszerekkel eljáró tudományágakhoz, mint amilyen az irodalomtudomány vagy a film- és színháztudomány.

Mindez végső soron több területen is intenzív vizsgálatokhoz vezetett, melyek az egyedi vizsgálódásokon túlmenően egyre inkább magára a különböző szövegtípusok és/vagy szorosabb értelemben szövegnek nem tekinthető jelenségek narratív jellegére összpontosítanak, eredményeképp beszélhetünk az általános **elbeszéléselemélet** vagy **narratológia** megszilárdulásáról. Maga az elnevezés a francia nyelvterületen terjedt el először „narratologie” formában, miután **Tzvetan Todorov** 1969-ben *A Dekameron nyelvtana* című

művében „narratológiáról”, azaz „az elbeszélés tudományáról” beszélt. A narratológia a magyarban is viszonylag új megjelölés, németül „Narratologie”, angolul „narratology” megnevezés használatos, ugyanakkor léteznek más megnevezések is: angolul például „narrative theory” vagy „theory of narrative”, németül „Erzähltheorie”, „Theorie des Erzählens”, ill. „Erzähltextanalyse” – a különböző névváltozatok egyúttal eltérő megközelítésmódokat és elméleti alapállást is takarhatnak.

A „narratív fordulat” több tényező összjátékából eredeztethető: egyrészt azokra az elméleti vizsgálódásokra nyúlik vissza, amelyek a strukturalizmus térnyerésével az 1960-as évektől kezdve jelentkeztek elsősorban az irodalomtudományban (egyúttal korábbi előzményekre, többek között az orosz formalistákra vagy Propp nem sokkal korábban ismertté vált művére, ill. Bahtyinra nyúltak vissza). Ezek a kutatások az ’elbeszélés’/’narratíva’ általános modelljét akarták megalkotni, melyhez bizonyos alapvetőnek tekintett szövegtípusok, műfajok (pl. mese, mítosz) elemzéséből indultak ki, belőlük vezettek le általános szabályszerűségeket. Másrészt több más tudományág elméleti-módszertani önreflexiója is kitágította az „elbeszélés” vizsgálatát, és kiterjesztette saját kutatási területére is. E diszciplináris kettős mozgás következtében mára az ’**elbeszélés**’ vagy ’**narratíva**’ általános fogalommá vált, tartalma, értelmezése is igen sokrétű lehet:

- egyrészt a ’narratíva’ valamifajta „kulturális állandónak” tekinthető, mely az emberi kultúra minden részrendszerét, diszkurzusát áthatja, s egyedi formáitól elvonatkoztatva közös jegyei vannak;
- másrészt pedig a ’narratíva’ szinte az ’emberi’ fogalmának szinonímája, az ember antropológiai mivoltát meghatározó tényező, amennyiben az ember jelentésteremtő és megismerő tevékenységének egyik alapvető formájaként értelmezik. A kognitív pszichológia, ill. a kognitív tudomány képviselői az emberi agyműködés alapvetően narratív jellege mellett érvelnek, az emberi agy eszerint nem egyszerűen reagál a külvilág ingereire, hanem világmodelleket épít fel az érzékelés adatai és a kultúra által szolgáltatott sémák, modellek alapján (vö. a továbbiakban Bruner).

A ’narratíva’ fogalmának általános értelmezése révén több diszciplína is hasonló kérdéseket fogalmazott meg, például kapcsolódási pontok alakultak ki az irodalmi „történet”, „történetmondás” vizsgálata és a szaktudományos „történetírás” között is: az utóbbi évek történettudományi reflexiójában erőteljes hangsúlyozt kap a **történetírás narratív jellege**. **Hayden White** *A történelem terhe* címmel megjelent tanulmánykötetében azt állapítja meg, hogy a történettudományi diszkurzus hasonló technikákkal él, mint az irodalmi/művészeti „történetmondás”, a történész ugyanis tárgyát olyan technikákkal jeleníti meg, amelyek

narratív jellegűek, segítségükkel mintegy „elbeszéli” a tényeket, rendezi őket, vagyis „történelmet” konstruál.

Hasonló feltételezések kiterjeszthetők más tudományágakra, reprezentációs technikákra is: a pszichoanalitikus esettanulmányok például szintén tartalmazznak narratív mozzanatokot, hiszen egy élet, egy sors eseményeit fejtik fel és értelmezik, így mára létezik **narratív pszichológia** is, s a Lyotard alapján kialakult filozófiai-szociológiai szemlélet is lényegében narratív struktúrákban gondolkodik.

Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* című sokat vitatott nagyhatású esszéjében elválasztja ugyan a tudományt az elbeszéléstől, de szerinte a 19. század végére a modern tudomány egyúttal megteremti az önmagát legitimáló, igazoló „nagy elbeszéléseket” („grands récits”), amilyen például az Ész, a racionális szubjektum emancipációja, a jelentés megfejthetősége, a jólét lehetősége. Ezek a **nagy narratívák** viszont kiüresednek, nem működnek a posztmodern korban, amelyet éppenséggel az irántuk való bizalmatlanság táplál. Ezzel szemben a sokféleség, a diszkurzív stratégiák változatossága válik uralkodóvá, a tudományos diszkurzustól elkülönülő mindennapi élet gyakorlatában tovább élnek a legitimációs igénnyel fel nem lépő „kis elbeszélések”, amelyek sokféle megjelenési formája, ill. közös szerkezete az általános elbeszéléselemélet (narratológia) és több különböző, narratológiai szempontokat is érvényre juttató tudományág kutatásainak tárgyát képezi – Lyotard érvelése ezáltal az általános elbeszéléselemélet, a narratológia alapvető tárgyához vezet el.

A Lyotard-féle megközelítéshez hasonló gyakorta felbukkan – bár esetenként más-más elméleti pozícióból – a mai társadalomtudományokban, amennyiben az ember általános meghatározottsága, ill. kulturális praxisának számos mozzanata narratív jellegűnek tekinthető. Amint azt már láttuk, létezik olyan felfogás, amely a nyelviségen, szövegszerűsége túlmenően a narrativitást, a „történetszerűséget” mentális tevékenységnek, alapvető kognitív folyamatnak tekinti, s azt ily módon mintegy a nyelvi szintnél „mélyebb” szintűnek tételezi. **Jerome Bruner** szerint például az emberi gondolkodásnak két formája van, a logikus-tudományos és a narratív, ezek nem vezethetők vissza egymásra, mivel mindkettő különböző elvekkel és a kijelentéseik jólformáltságát illetően eltérő kritériumokkal rendelkezik. Ez a nézet, melyet Kreiswirth „narratív naturalizmusnak” nevez, a narratív struktúrákat nem nyelvi-kommunikatív jellegűnek tekinti, azaz nem a kultúra különböző részrendszereiben működő diszkurzusok szabályszerűségeit meghatározó stratégiáknak, hanem az ember lényegéhez tartozó, a világ és önmaga észlelését strukturáló kognitív adottságként fogja fel. Ezáltal oly mértékben általánosítja őket, hogy esetlegesen akadályt gördít a kultúra

részrendszereiben, diszkurzusaiban megfigyelhető narratív szerkezetek és mechanizmusok általános és közös, valamint sajátos jegyeinek szisztematikus feltárása elé.

Lehetséges a narratív stuktúrák olyan felfogása is, amelyik a „történetet” az emberi tudat időbeliségének, ezen időbeliség, a megélt idő érzékelésének és kifejezésének tükrében értelmezi. A narratíva e szemlélet szerint is általános kategória ugyan, de nem a tudat általános kognitív jegye, hanem az ember időbeli tapasztalásának, időbeliségének megjelenése, „megformálása”. **Paul Ricoeur** az emberi tapasztalat, ill. a narratív struktúrák között temporalitásukban fedezi fel az összekötő kapcsolatot, s szerinte ez az általános **temporalitás** az elbeszélés közvetítésével fejezető ki. Az „elbeszélés” elbeszélt idő, mely által az ember szembesülhet saját időbeliségével, véges mivoltával. Ezen aspektus teszi hangsúlyossá az ilyenfajta vizsgálatok érdeklődését az egyéni és kollektív identitásképzés, a történelem, emlékezet, felejtés, (ön)életrajz problémái iránt, mert valamennyiben közös vonás időbeli mivoltuk, temporális megkonstruáltságuk. A narratív struktúra, melynek révén emlékezés és történelem egyaránt közvetítődik, s nyelvi közegként össze is köti őket, éppen a hasonlóságukat emeli ki. Ugyanakkor Ricoeur nem téveszti szem elől a különböző típusú diszkurzusokban fellelhető különbségeket sem, melyek ismeretelméleti szempontból, valamint a dokumentálás, a magyarázat és a kompozíció síkján egyaránt megállapíthatók. Ezt kiegészítendő fontos hangsúlyozni a történetek lehetséges referenciális különbségeit is, melyek az elbeszélések közötti különbségtétel sokat vitatott tényezőjeként merülnek fel, s általában a **fikcionalitás** problémájára utalnak. Elvont szinten, az általános eseménystruktúra, a narratív szerkezet tekintetében alapvetően még nem döntő az elbeszélt események fiktív vagy nem fiktív jellege, bár e kérdés vizsgálata az irodalmi elbeszélő szövegek elemzésekor fontos aspektust jelent, és nagy szerepet játszik például a történettudományban, történetírásban is.

A Ricoeur által képviselt felfogás általánosítható úgy is, hogy a történetek az időbeliség, a történetiség közvetítői, megalkotásuk és befogadásuk pedig az ember identitásának, identitáskeresésének és identitása megalkotásának kerete. Az identitás, az ember én-képének és ön-képének megalkotása egyúttal oksági jellegű, célirányos, morális-etikai jellegű folyamatként is értelmezhető, melyben az ember életének értelemkeresése narratív keretben zajlik, mivel az ember a saját múltja, jelene, jövője „elbeszéléséből”, történetéből építi fel önmagát: az élettörténet mindig (elbeszélhető) „történet” is. E folyamat narratív jellege egyúttal nemcsak az ember privát „történetére” érvényes, hanem csoportképző identitásának, társadalmi „funkcionálásának” kereteire is. A szociológiai, társadalomkritikai indíttatású vizsgálódások (mint például Charles Tayloréi) azt hangsúlyozzák, hogy az ember különböző

tényezők összjátéka által meghatározott társadalmi, politikai, gazdasági, kulturális stb. hovatartozása is a társadalomban, kultúrában narratív formában továbbhagyományozott és „tárolt”, a csoport-identitást, hovatartozást befolyásoló tudás és konvenciók alapján vagy éppen ezek ellenére alakul ki. Ugyanakkor az ember belső identitásképzésének folyamata is alapvetően narratív jellegűként fogható fel: az élet folyamata, az „én” alakulása az egyénnek a megélt időben kialakult individuális „története”, mely az „én” elbeszélésének alapja.

Tágabb értelemben e megközelítéshez társíthatók mindazok a nézetek, amelyek a narratív struktúrákat a kultúra különböző részrendszereihez tartozóknak, a kulturális diszkurzus-típusokat részben „szabályozó”, részben pedig alakító stratégiákként vagy szabályszerűségekként fogják fel. A narratológiai kutatások így módon egyrészt a különböző narratív szerkezetek közös jegyeit, mintegy „alapstruktúrájukat” igyekeznek feltárni, másrészt pedig arra irányulnak, hogy meghatározzák a különböző típusú narratív szerkezetek sajátosságait. E tekintetben jelentős szerepet játszott és játszik egy „kitüntetett” csoport, az **irodalmi elbeszélő szövegek** elemzése, azaz az irodalomtudományi indíttatású narratológiai vizsgálatok, melyek (különösen a 20. század 60-as éveitől kezdve) rendkívül fontos szerepet játszottak, sok tekintetben ösztönzően hatottak az általános narratológiai kérdésfeltevések megfogalmazásában és megválaszolásában. Az irodalmi szövegekre koncentrálnak vizsgálatok kiterjesztésében fontos helyük lehet olyan vizsgálódásoknak, amelyek a kultúra részrendszerei közötti kapcsolatokat elemzik (a másik oldalról viszont az irodalmi elbeszélő szövegek kutatása sokrétű kölcsönhatásokkal jelentős mértékben támaszkodott és támaszkodik más – tárgyukat tekintve hozzá közelebb vagy távolabb álló – diszciplínák módszereire és eredményeire is). Ebből a szempontból jelentős szerep juthat olyan részaspektusok vizsgálatának, amelyek bizonyos típusú irodalmi szövegeket a kultúra más részrendszereiben fellelhető jelenségekkel kapcsolnak össze, például azt vizsgálják, milyen módon vannak jelen az irodalmi elbeszélő szövegek, szövegvilágok alapját képező narratív struktúrák a kultúra más jelenségeiben.

E vizsgálatok alapja az a feltételezés, amelyről a bevezetőben már szó volt, miszerint a narratív (elbeszélő) struktúrák nemcsak irodalmi szövegekben találhatók meg, hanem olyan területeken is, mint például a film, az opera, a balett, de akár a reklám is. Ha a narrációt általános és alapvető kulturális jelenségként fogjuk fel, akkor összehasonlító vizsgálatok is végezhetők például filmek és irodalmi művek között (ekkor ez a jelenség egyúttal az intertextualitás és intermedialitás sajátos eseteként is értelmezhető), ill. olyan jelenségekben is a narráció elemei fedezhetők fel, melyekben ez első látásra nem feltétlenül nyilvánvaló (pl. bizonyos típusú reklámokban). Eszerint

- fellelhető az **'elbeszélés' verbális jelrendszerekben és nem (vagy nem csak) verbális jelrendszerekben**, ill. művészeti ágakban: egy regény vagy novella valamifajta történetet beszél el, de ezt a történetet „elmondhatja” egy film is, „eltáncolható” balettben, megjeleníthető pantomimben vagy multimedialisan egy operában is.
- ezenkívül felfedezhető az **'elbeszélés' mindennapi szövegekben és irodalmi szövegekben** egyaránt (bárki elmesélheti például, mi történt vele tegnap, tavaly vagy gyermekkorában, s egy irodalmi szöveg is elbeszélheti egy figura egy napját, életének epizódját vagy akár egész életét).
- irodalmi szövegeken belül pedig ott van az **'elbeszélés' a szűkebb értelemben vett elbeszélő műfajokban**, valamint a nemcsak a szorosan vett elbeszélő műfajokban mutatható ki, hanem más, **narratív mozzanatot felmutató irodalmi műfajokban** is: a drámának is van „cselekménye”, azaz valamilyen történetet mond el/mutat be a színpadon, s például a lírai vagy köztes műfajúnak tekintett ballada is történetet mond el a maga kihagyásos módján.

A különböző jelrendszerekben, művészetekben, szövegtípusokban, műfajokban kimutatható **'elbeszélés'** tehát valamiféle közös mozzanatot jelent e sokféleségben. E felfogás alapja olyan ún. **elemi narratív struktúra** feltételezése, kimutatása és leírása, mely az összehasonlítható területeken egyaránt fellelhető, és mindenfajta narráció alapját képezi. A kulturális részrendszerek nyilvánvaló különbségei ellenére az ilyen megközelítésnek van létjogosultsága, mert rávilágít alapvető kulturális mechanizmusok működésére. A narratív irodalmi szövegek különféle modelljei jelentős impulzusokat adhatnak ilyen irányú vizsgálatokhoz, mert egységes keretbe foglalhatják az elbeszélés különböző kulturális részrendszerekben megfigyelhető változatait. Szélesebb perspektívából szemlélve az irodalomtudomány ún. „kulturális fordulatát” is értelmezhetjük a szöveghatárokon átlépő irodalomértelmezés és az interdiszciplinaritás szükségességéből fakadó szemléletváltozásnak, amiben jelentős szerepe lehet az elbeszéléskutatás szükségképpen régóta interdiszciplináris, kulturális részrendszereken átívelő felismeréseinek.

4.2.2. Az elbeszélés elemi formái és modelljei

Az elbeszélésnek a különféle kulturális diszkurzusokban, irodalmi műfajokban diakronikusan és szinkronikusan megfigyelhető sokfélesége felveti annak kérdését, lehetséges-e ezeket – legalább elvont szinten – közös jegyekkel leírni, olyan modellbe foglalni, amely az **'elbeszélés'** elemi formáját modellálja. Az ún. **'elemi narratív struktúra'** leírása a narratológiai

kutatások egyik kitüntetett tárgya, hiszen ezzel megragadható lenne az 'elbeszélés' minden fajtájában, típusában érvényesülő közös elem.

Az 'elemi narratív struktúra' többszörös absztrakció eredménye, eltekint az elbeszélés konkrét megjelenési formáitól, mediális változataitól:

- egyrészt elvonatkoztat az 'elbeszélés' kettősségétől, vagyis attól, hogy az 'elbeszélést' a **'történet' (histoire)** és a **'történetmondás' (discours)** csak elméletileg elválasztható együttese alkotja,
- másrészt elvonatkoztat attól, hogy az 'elbeszélés' ill. a 'történet' ritkán jelenik meg elemi formájában, hanem többnyire összetett, bonyolult rendszerű eseménysorokat, párhuzamos eseményeket foglal magában, melyek az elemi struktúrában elvonatkoztató redukció eredményeként sűrűsödnek össze.

Az '**elemi narratív struktúra**' leírására többféle elképzelés van, ezek össze is vethetők egymással, vannak azonban olyan narratív elméletek, amelyek nem határozzák meg egyértelműen ezt az alapvető egységet, de lényegében levezethető belőlük az elbeszélés alapelemeiről és szerkezetéről alkotott nézetük.

E vonatkozásban **Gerald Prince** és **Jurij M. Lotman** megközelítését vesszük szemügyre (vö. Prince 1982 és Lotman⁴ 1993):

- Prince **általános narratológiai modellt** alkot, nem irodalmi elbeszélő szövegekre vonatkoztatja az általa leírt struktúrát,
- Lotman ezzel szemben egyfelől különböző kulturális rendszereket vizsgál, másfelől pedig irodalmi szövegeket ír le kulturális meghatározottságuk, háttérük figyelembe vételével, tehát **kulturális és irodalmi jellegű modellt** állít fel (modellje nem teljesen határoz meg minden benne foglalt kategóriát explicit módon, de **Karl R. Renner** pontosító definícióit alapul véve megadható olyan formában, hogy más elképzelésekkel is összevethető legyen).

4.2.2.1. Az 'elemi narratív struktúra' Prince-féle változata

Prince modellje egy kiinduló és egy végállapot (szituáció) között végbemenő transzformációt, változást, ill. a két állapot ellentétes mivoltát tételezi döntő mozzanatként. A narratív struktúra valós vagy fiktív események időbeli egymásutániségaként határozódik meg, ezek egy adott individuumra vonatkoztatódnak és legalább egy elemükben oppozícióban állnak egymással:

kiinduló állapot (sz_i) t_1 időpontban $\rightarrow$ változás (v) t_2 időpontban $\rightarrow$ végállapot (sz_v) t_3
időpontban

t_1, t_2, t_3 = az ábrázolt világ egymást követő időpontjai/időszakaszai

(sz_v) = a t_2 időpontban bekövetkezett változás eredménye

(sz_i), (sz_v) = legalább egy elemükben ellentétesek egymással

az (sz_i), (sz_v) szituációban ugyanaz az individuum fordul elő.

Elemi narratív struktúra például az a minimális elbeszélés, mellyel mindennapi beszélgetéseinkben is találkozhatunk: „Péter megfázott és beteg lett. [Péter] elment az orvoshoz, az gyógyszert írt fel neki. [Péter] beszedte az orvosságot és meggyógyult.” Itt láthatóan ugyanarról az individuumról van szó, a ’történet’ három egymást követő időpontot foglal magában, a kezdő és a végállapot pedig ellentétes egymással a „beteg” vs. „egészség” tulajdonságra vonatkoztatva.

Az elemi narratív struktúra ilyen felfogása lehetővé teszi komplexebb elbeszélő szerkezetek leírását is, mert azok Prince szerint (s ez nem mond ellent mindennapi és irodalmi tapasztalatainknak) több egyszerű történet sorbarendezésével, összekapcsolásával jöhetnek létre: lehetséges több (elméletileg akár végtelen számú) elemi történet összefűzése, így épülnek fel például a kalandtörténetek/kalandregények, pikareszk regények, de elmondható így egy élettörténet eseménysora vagy egy mesei hős útja az akadályokon át a sárkány legyőzéséig és jutalma elnyeréséig. Másik lehetőség összetett történetek alkotására a beágyazás, amikor az egyik történet magában foglalja a másikat: ilyen szerkezetű az ún. keretes elbeszélés, melyben a kerettörténet (pl. valamilyen esemény felidézése) „megnyit” egy narratív struktúrát (kedvelt változata ennek, amikor pl. összeverődik egy társaság, melynek egyik tagja elmond valamilyen eseményt, melyet a többiek nem ismernek), s ebbe épül bele a „tulajdonképpeni”, a belső történet, melynek zárata után záródik be a kerettörténet is a maga síkján. Természetesen lehetséges a két forma kombinációja is, a keretbe zárt történet ilyenkor több epizódból áll, akár egy egész élettörténetet is magába foglalhat, de elképzelhető a keretszerkezet bonyolultabb változata is, amikor például több elbeszélő „szólal meg” s mond el újabb és újabb történeteket (erre a mintára épül fel pl. Boccaccio *Dekameron* című műve is).

4.2.2.2. Az ’elemi narratív struktúra’ Lotman-féle változata

Lotman modellje az ’esemény’ kategóriáját tekinti alapvető kategóriának. Ez a modell a ’tér’ fogalmával operál, a szöveget elvont térstruktúraként értelmezi, a műalkotás, az irodalmi szöveg mint valamiképpen körülhatárolt tér értelmeződik. Ez a ’tér’ a szöveg szemantikai

jegyek által meghatározott egysége, mely matematikai értelemben vett halmaz. A 'tér' több részre oszlik (pl. olyan jegyek, mint „védettség”, „kiszolgáltatottság”, „bátorság”, „gyávaság” stb. alapján megállapíthatók egy-egy szöveg/elbeszélt világ részei, 'terei', szemantikai részhalmazai), a rész-tereket 'határ' választja el egymástól, amely a 'teret' különálló részekre osztja, azonkívül pedig átjárhatatlan is: elképzelhető olyan 'tér', mely a „falú” vs. „város” rész-terekre oszlik, s közöttük nincs átjárás, aki az egyik térben él, nem jelenhet meg a másikban és fordítva. Elbeszélésről ugyanakkor voltaképpen akkor beszélhetünk, ha e térstruktúrában változás, vagyis 'esemény' következik be: az esemény abban áll, hogy egy individuum átlépi két rész-tér határát, s ezáltal a történet hordozójává válik, esetünkben ha például az egyik szereplő mondjuk képes elhagyni a falut, és elmenni a városba. A **szemantikai tér** fogalmával a történetnek nemcsak egyszerű 'topográfiai' felosztása történik meg, hanem ezek a terek járulékos szemantikai jegyekkel is társulnak: ha például a „falú” az egyszerűség, romlatlanság, a természet „tere”, a „város” pedig a természettől eltávolodás, a romlottság „tere”, akkor ezek a jegyek többletjelentéssel ruházzák fel az individuum határátlépését is, a terek szemantizálódnak; absztrakt szemantizációjuk állapítható meg abban az esetben, ha a topográfiai és a szemantikai jegyek „kereszteznek” egymást, ha például a „falú” nem az egyszerű természetesség, hanem az elmaradottság hordozója, a „város” pedig a fejlődés, feltörekvés lehetőségét nyitja meg. A térstruktúra tehát implikálja a határátlépést, de egy individuum határátlépése (aki a határátlépéssel a cselekmény hordozójává válik) egyszerű esemény marad, mert a szemantikai terek viszonyrendszere nem változik meg általa, ellenben ún. '**metaesemény**' következik be akkor, ha a szemantikai terek rendszerében következik be változás, ha például a „falú” és a „város” tere egyaránt megszűnne egy mindent elpusztító katasztrófában vagy összeolvadna valamilyen utópikus ideális társadalmi képződményben.

Bár Lotman modelljének vitatható pontja, hogy a 'tér' egyszerre elvont szemantikai kategória és az elbeszélt világ konkrétan megjelenített tereit is jelöli, elképzelése alapján leírhatók elbeszélő szövegek narratív struktúrái. Modellje azzal is számot vet, hogy az, hogy mi számít 'eseménynek', részben az adott szövegtől ill. szövegvilágtól, valamint az adott kultúrától is függ: az említett faluból a városba kerülés nem feltétlenül jelent minden szövegben eseményt, képezhetnek ezek közös egységet is, s a határátlépés mondjuk akkor következik be, ha az individuum országok határain jut át, vagy a morálisan elfogadott és morálisan elítélendő cselekedet elvont szemantikai tereinek határai kultúránként, sőt történeti korszakokként is változók lehetnek, s ez kihat az egyes 'események' befogadására is, melyek valamifajta hierarchiába is rendeződnek (pl. visszafordítható és visszafordíthatatlan,

lehetségesnek és lehetetlennek tartott, valószínű és valószínűtlen, alacsonyabb vagy magasabb szintű normát sértő események stb.).

Prince és Lotman modellje ugyanakkor bizonyos elemeiben össze is vethető egymással: alkalmazott kategóriáik különböznek ugyan, hiszen Prince a kiinduló és végállapot közötti transzformációt tekinti a narráció alapfeltételének, Lotman pedig az 'eseményt' teszi meg alapvető kategóriának. Lotman 'esemény'-fogalma egyúttal a határátlépéssel szintén egyfajta „változást”, átalakulást implikál, ezáltal a két modell – az alkalmazott kategóriák különbözőségei ellenére – alapjában véve hasonló és főbb vonásaiban meg is feleltethető egymásnak.

4.2.3. Az elbeszélés vizsgálatának irányai

Az 'elbeszélés' tudományos igényű vizsgálata, a jelenség összetettsége következtében, sokrétű feladatot jelent több tudományág (folklorisztika, mítoszkutatás, irodalomtudomány, zenetudomány, filmtudomány, médiatudomány, történettudomány, jogtudomány, pszichológia, pszichoanalízis, szociológia stb.) számára. Egyúttal létezik elbeszéléselemélet, narratológia önálló diszciplínaként is, tárgya az 'elbeszélés' általános jegyeinek, jellegzetességeinek, szerkezetének vizsgálata, elemzése, leírása és magyarázata. Ezekben a vizsgálatokban természetesen felhasználja és integrálja az 'elbeszélés' egyes formáival, típusaival foglalkozó tudományágak saját eredményeit, módszertani eljárásait is. A narratológia történeti szempontból részben éppen a különböző szaktudományos vizsgálatokból nőtt ki kérdésfeltevéseik, eredményeik továbbgondolásaként, általánosításaként, szintéziseként. Ebből a szempontból különös jelentőségük volt és van az irodalomtudományi elbeszéléseleméleti kutatásoknak, mivel az irodalomtudományt, főként a műfajelméleti rendszerezések kapcsán, intenzíven foglalkoztatta az ún. epikus mű/szöveg, azaz az 'elbeszélés' mibenléte, a másfajta szövegtípusoktól/műfajoktól való elhatárolása és az elhatárolás kritériumainak meghatározása.

A narratológia mint az 'elbeszélés' általános tudománya a műfajelméleti vizsgálatokra, valamint más diszciplínák (pl. nyelvtudomány, folklorisztika stb.) eredményeire építve nagyrészt a francia strukturalista irodalomtudomány révén vált rendszeres elméletté az 1960-as évektől kezdve, s a későbbi, főleg posztstrukturalista alapon álló „új narratológiák” sem képzelhetők el ennek a (módszereiben és eredményeiben ugyanakkor erőteljesen differenciált) „klasszikus” szakasznak az eredményei nélkül. Éppen ezért fontos röviden áttekintést adni néhány irodalomtudományi megközelítésről, melyek tárgya az 'elbeszélés' és annak különböző formái. Ez a fajta áttekintés tudatosan nem törekszik teljességre, hanem csupán

egyes „csomópontokra” koncentrálni igyekszik felvillantani néhány lényeges elméleti vonulatot vagy annak változatát, különös tekintettel ezek hatására más tudományágakban.

4.2.3.1. Az 'elbeszélés' egyszerű típusai: Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond

Vlagyimir Propp mesemodellje, amellyel tulajdonképpen a mese egyik válfajának, az orosz varázsmesének a szerkezetét akarja leírni, jelentős módszertani hatást gyakorolt részben az olyan elemzésekre, amelyek egyes ősi vagy „egyszerű” műfajok ill. elbeszéléstípusokat vizsgálnak, részben pedig célkitűzései révén általános narratológiai vizsgálatokra is. Propp műve, *A mese morfológiája* 1928-ban jelent meg ugyan először oroszul (*Морфология сказки*), de csak 1958-as angol nyelvű fordításának (*Morphology of the Folktale*) megjelenése után fejtette ki igazi hatását. Propp módszere, amint az már a címből kiviláglik, alapvetően morfológiai, azaz a mese, pontosabban a(z orosz) varázsmese „alaktanát” kívánja megalkotni, mégpedig úgy, hogy elkülöníti a mese alkotóelemeit, és feltárja ezen alkotóelemek egymás közötti, valamint a mese egészéhez fűződő kapcsolatait. Abból indul ki, hogy a mese strukturális vizsgálata az elsődleges lépés, majd a formális törvényszerűségek feltárása után következhet a történeti jellegű törvényszerűségek vizsgálata. Egy későbbi művében Propp a formális-morfológiai megközelítéstől eltávolodva a varázsmese történeti kialakulásával is foglalkozott, alapelve szerint viszont a szinkrón vizsgálat megelőzi a diakrón vizsgálatot.

Az általa vizsgált mesetípust elmélete szerint a következő jegyek határozzák meg:

- a (varázs)mese alapvető alkotórésze az ún. '**funkció**', vagyis „a szereplők cselekedete a cselekményen belüli jelentése szempontjából”,
- a (varázs)mesékben előforduló funkciók száma korlátozott (a Propp-féle modellben a funkciók száma 31),
- a funkciók bizonyos számú „szereplőhöz” kapcsolódnak, mindegyik szereplő több funkciót egyesít egy rá jellemző „szerepkörben”, ezek a következők: az ellenfél, a jótevő, a varázserejű közbenjáró, a rejtett szereplő, a megbízó, a hős, az álhős,
- a funkciók sorrendje kötött, mindig azonos (ez a szabályszerűség Propp szerint viszont csak a folklór műfajra érvényes, az irodalmi mesékre nem. Másrészt pedig nem minden mese tartalmazza kötelezően az összes funkciót, de a meglévő funkciókra érvényes a sorrend törvénye),
- következésképp „szerkezetileg valamennyi varázsmese egytípusú”.

Propp ezenkívül foglalkozik olyan sajátosságokkal is, amelyek meghatározzák a varázsmesék felépítését, például az ismétlések, a több részre („menetre”) tagolódó struktúrák és az általuk lehetséges variációk stb. Véleménye szerint az így megalkotott rendszer elvezet az adott

mesetípus szerkezeti-formai leírásához. Végeredményben létrejön egy meglehetősen invariábilis struktúra, amely egyrészt alapvetően kötődik a vizsgált mesék tartalmi elemeihez (a funkciók végső soron a mesék cselekményének egy-egy lépését izolálják), másrészt pedig alapvetően lineáris jellegű (a funkciók szigorú rendje nem nyújt lehetőséget variációk paradigmatisztikus feltárására).

Propp módszerével ellentétben **Claude Lévi-Strauss** lényegében paradigmatisztikus modellt dolgoz ki a mítoszok struktúrájának leírására. Elismeri Propp módszerének egyes elemeit, de bírálja lényegi kérdésekben, többek között a merev sorrendiség és a funkciók számának meghatározása miatt. Feltételezése szerint a mítosz nyelvi meghatározottságú, mélyebb szerkezeti összefüggései, sajátosságai ugyanakkor egyfajta meta-szinten keresendők, átfogóbb összefüggéseket, viszonyokat ragadnak meg. Ezeket „nagy alkotóegységeknek”, azaz „mitémáknak” nevezi, s feltételezi, hogy alapvetően viszonyjellegűek, vagyis „a mítosz igazi alkotóegységei nem elszigetelt viszonylatok, hanem viszonylat-nyalábok”, „az alkotóegységek csakis ilyen nyalábok kombinációinak formájában nyernek jelentő funkciót” (Lévi-Strauss 1971). Az Oidipusz-mítoszt példaként elemelve Lévi-Strauss tulajdonképpen a (történeti) variánsok paradigmatisztikus elemeinek szintagmatisztikus kombinációjából vezeti le a mítosz struktúráját, s a funkciókat elsősorban ebből a paradigmatisztikus aspektusból vizsgálja, ezáltal szándékozik egy „mitológikus logikát”, a mítosz szerkezetének elvont-általános modelljét megalkotni.

Algirdas J. Greimas részben Lévi-Straussra támaszkodik, és ő is a mitikus elbeszélés értelmezésének elméletét akarja kidolgozni. Nem elsősorban a Lévi-Straussra jellemző általános antropológiai irányultság vezeti, hanem az általa vizsgált mítoszt „narratív egységnek” tekinti, ennél fogva inkább általános módszertani értelmezésre törekszik, a mítoszerőtelmezés elemeit általános szemantikai szempontból vizsgálja, ami nézete szerint elvezethet a mítoszok jobb megértéséhez is. Interpretációja ennél fogva alapvetően általános módszertani, kevésbé mitológiai elemzési célokat követ. A mítosz struktúrális összetevőinek Lévi-Strauss-féle modelljét követve részletesen vizsgál három alapvető komponenszt, az ún. „armatúrát”, vagyis „a mítosz mint elbeszélés struktúrális státusát”, az üzenetet, vagyis „az adott mítosz saját jelentését” és a formális struktúráként értelmezett kódot, amelyet elvont struktúrának tekint, melynek elemei kombinatorikusan kapcsolhatók össze, a különböző típusok különféle konkrét („felszíni”) struktúrákhoz, mítoszokhoz vezethetnek. Greimas ezenkívül elemzi a komponenseket meghatározó bináris párokat alkotó izotópiákat. Végül egy általánosabb narratív modellhez jut el, melyben – struktúrális szemantikai elméletének megfelelően – a szöveg izotópiáit feltárva írja le a narratív szöveg elvont szintjének

alkotóelemeit és ezek viszonyait, az ún. **aktáns-struktúrát**, vagyis az elvont „szerepeket” (ilyenek a „küldő” - „tárgy” - „fogadó” és „segítő” - „alany” - „ellenfél”), valamint a visszatérő, ismétlődő cselekmény-elemeket, az ún. „funkciókat”, melyek a köztük fennálló ellentétek és megfelelések szerint rendezhetők. Az aktáns-szerkezettel és a funkciókkal Greimas részben Propphoz is kapcsolódik, kétszintű modelljében az „aktánsok” megfeleltethetők a proppi „funkcióknak”, s egyfajta elvont státussal rendelkeznek a konkrét szereplőkkel („akteurs”) szemben. Greimas tovább általánosítja az aktánsokat, s egyúttal bináris oppozíciós párokba is állítja őket: alany - tárgy, küldő - fogadó, segítő - ellenfél. Ezáltal a leírás szintagmatikus síkja paradigmikus szinttel egészül ki. A proppi funkciókat is egyszerűsíti, funkciós párokat jelöl ki diszjunkció alapján létrejött paradigmikus relációk révén: ilyen párok például a „tilalom” vs. „tilalom megszegése”, „győzelem” vs. „vereség”, „üldözés” vs. „megszabadulás”, „az áruló lelepleződése” vs. „a hős lelepleződése” stb. Greimas döntő elméleti (tovább)lépése abban áll, hogy Propp lineáris, a cselekmény egymásutániságára épülő modelljét paradigmikus viszonylatokkal bővíti, és saját modelljét, bár mítoszelemzést is végez, Propptól és Lévi-Strausstól eltérően végső soron nem köti egy meghatározott szövegtípushoz, ezáltal általánosabb narratológiai modell és eszköztár felé mozdul el.

Propp modelljének és módszerének kritikus szemléletéből indul ki **Claude Bremond** is. Az elbeszélés általánosabb vizsgálatát, az elbeszélés (récit) önálló tudományának megalkotását tűzi ki célul. Ez a tudomány felfogása szerint egyrészt tanulmányozza és összehasonlítja az elbeszélés struktúráit mindazokban az üzenetekben (message), amelyeknek narratív szintjük is van, másrészt pedig vizsgálni lehet általa, hogyan realizálódik az elvont „narratív szint” az egyes műfajokban, amilyen a film, a színház, az irodalmi műfajok, a regény, a mese, stb. Másokkal, így például Todorovval szemben viszont azt vallja, hogy az elbeszélés nyelvtana, ill. struktúrája nem feltétlenül nyelvészeti modellen, hanem inkább logikai elemzésen alapul.

Bremond kísérletet tesz Propp módszerének általánosítására, hogy az más irodalmi, művészeti műfajok elemzésére is alkalmas legyen. Bremondnál nem a proppi funkció, hanem a **funkciók sorozata** (série) válik alapegységgé, és a funkcionál nagyobb, a sorozatnál kisebb egység, a **szekvencia** (séquence) segítségével újraalkotja Propp rendszerét. A szekvencia két vagy három funkcióból áll, egy-egy szekvencián belül a funkciók helye teljesen meghatározott, a szekvenciák közötti kapcsolatok viszont lazábbak. Az elemi szekvencia három elemből áll, ezek mindegyike alternatív választást tesz lehetővé s egy dichotomikus struktúrát határoz meg: „lehetőséget rejtő szituáció” → „aktualizált lehetőség” → „siker”, ill.:

„lehetőséget rejtő szituáció” → „nem aktualizált lehetőség” → „bukás”. Az elemi szekvenciák összekapcsolódásával komplex szekvenciák jönnek létre, összehasonlításuk révén tipológiai, osztályozási problémák is megoldhatók. Az elbeszélés elemeinek ezen újrendezése ezenkívül megoldhat néhány, Propp által nyitva hagyott kérdést is, például a „hiányzó funkciók”, a „fölösleges funkciók” vagy a „kettős morfológiai funkciók” problémáját. Bremond azt is feltételezi, hogy léteznek kettős, hármas, sőt négyes szerepet betöltő funkciók is, sőt ezek a polgári irodalomban és színházban általánossá válnak.

Jóllehet Bremond elbeszélésalkotó alapelvei lehetővé teszik a proppi módszer kiterjesztését és általánosítását, saját rendszerének is vannak problematikus mozzanatai: formalizmusa, ill. az átírás módszere inkább az elbeszélés mechanikus dekompozícióját illusztrálja, végső soron egy statikus mátrixot ad meg, amelybe az alkotórészeire bontott elbeszélés elemei illeszthetők be.

4.2.3.2. Általános elbeszélés-modellek: a „klasszikus” narratológia kialakulása

A Propp, Lévi-Strauss és Greimas által tárgyalt „egyszerű” műfajok vizsgálata egyúttal túlmutat a műfajelméleti törekvéseken, és az elbeszélés általánosabb logikájának megalkotására törekszik. A francia narratológiai kutatásokban – részben Propp, részben pedig az elbeszélés általános leírását adó orosz formalisták hatására – előtérbe került az általános elbeszéléseleméleti kategóriák és modellek kidolgozása.

Az orosz formalisták irodalomtudományi nézetei rendkívül nagy hatással voltak a 20. század irodalomelméleti irányzataira többek között az elbeszélés általános sajátosságainak feltárására irányuló kísérleteikkel. Az „**orosz formalisták**” megnevezéssel jelölt csoportosulás nem volt zárt „iskola”, képviselőinek nézetei gyakorta különböznek is egymástól, s az idők során ezek a nézetek maguk is változnak. A csoport nézeteinek közös magja az a nézet, hogy az irodalmi műben felismerhetők olyan eljárások és szabályszerűségek, amelyek alapján a mű létrejött. Leírnak általános elveket, melyek szerint a művészet lényege bizonyos eljárásokban rejlik, ezek révén a köznapi észlelés elveszíti automatikus, a kijelentés formájára nem ügyelő jellegét, tehát dezautomatizálódik (vö. erről az 1.7.2.6. fejezetet). Emellett fontos szerepet játszik az elbeszélő próza elmélete és elemzése is. Igen jelentősek e tekintetben **Viktor Sklovszkij** vizsgálódásai az elbeszélő szövegekben feltárható szabályszerűségekről, eljárásokról. Kiindulópontot képez egy alapvető különbségtétel az elbeszélő szöveg két síkja között (ez az orosz formalistákra általában jellemző, s a későbbi elbeszéléseleméleti vizsgálatokban meghatározó jelentőségre tett szert): eszerint az ’elbeszélés’ egyik síkja a ’történet’ (**fabula**), azaz az elbeszélt események

(rekonstruált) kronologikus egymásutánja, a másik a **szűzsé**, azaz a 'történet' elmondásának mikéntje, a 'történetmondás'. Sklovszkij igen sokféle szöveget (pl. népmesét, hőskölteményt, ismert regényírók műveit) vizsgál, s eljut néhány általános eljárás megállapításához, ilyenek az **ismétlés**, a **paralelizmus**, az **egymásutániség**, a **fokozás** stb. Ezen eljárások elemzését egyúttal történeti kontextusba is helyezi, és a szűzsé-alkotás eljárásait összekapcsolja az irodalmi fejlődés kérdésével, így pl. a regény kialakulását az elbeszélés-ciklusból eredezteti.

Az „orosz formalista iskola” nézeteinek integrációja mellett a modern narratológiai elmélet kialakulására nagy hatással voltak antropológiai, folklorisztikai, filozófiai, szemiotikai és nem utolsósorban nyelvészeti, logikai, szövegelméleti nézetek, elméletek, továbbá a strukturalizmus diszciplínákat átfogó eszmerendszere. A „narratológia” mint önálló diszciplína az 1960-as években a narratív szövegek ill. struktúrák átfogó és általános elméleteként definiálta önmagát, és alapvetően a strukturalista elmélet talaján jött létre. Megszületése mára már szinte szimbolikus dokumentumának tekinthető a *Communications* folyóirat 1966-os 8. száma, amely a *L'analyse structurale du récit* [Az elbeszélés strukturális elemzése] programadó címet viselte. **Roland Barthes** itt *Introduction à l'analyse structurale des récits* [Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe] című tanulmányában az elbeszélés tudományát a leírás hipotetikus modelljeként képzei el, amit – szemiotikai rendszerként – a nyelvészet mintájára vázol fel. Az „elbeszélést” egyetemes jelenségnek tekinti, amely mintegy egyidős az emberiség történetével. A nyelvészeti alapokon elképzelt elbeszéléstudomány azt feltételezi, hogy az elbeszélésnek általános struktúrája van, amely megfelelő fogalomkészlettel elemezhető és leírható, aminek révén mintegy az elbeszélés általános „nyelvtana” jönne létre. Barthes későbbi munkáiban meglehetősen eltávolodott a strukturalista alapokon álló elbeszéléseleméleti rendszertől, és *S/Z* ill. *A szöveg öröme* vagy *A szerző halála* című műveiben a szöveget már kevésbé tekinti egy elvont kódrendszer megnyilvánulásának, sokkal inkább az olvasás, a befogadás módjában látja lényegüket, és a szöveg jelentésének, értelmezésének sokféleségét hangsúlyozza.

A történet/elbeszélés sajátos „nyelvtanának” leírására törekszik **Tzvetan Todorov** is. A *Communications*-nak 8. számában közli *Les catégories du récit littéraire* [Az irodalmi elbeszélés kategóriái] című tanulmányát, amelyben elbeszélő művek általános vizsgálatát tűzi ki célul (bár kategóriáit Choderlos de Laclos *Veszedelemes viszonyok* című művén mutatja be). Az orosz formalisták elképzeléseire támaszkodva az elbeszélés két alapvető síkját különbözteti meg: a 'történetet' és a 'történetmondást' ('[elbeszélő] diszkurzust'): a 'történet' (**histoire**) az események sora, kronologikus rendje, a 'diszkurzus' (**discours**) az a mód, ahogyan a történet eseményeit valamilyen elbeszélő instancia bemutatja, elmondja. A

'történet' elemzésében két szint jelenik meg, a **cselekvések logikája** és a **szereplők és viszonyaik** síkja. A 'történetmondás' szintjén háromféle eljárás tételeződik: az **elbeszélés ideje**, amely a történet és a történetmondás idejének különböző viszonyait foglalja össze; az **elbeszélés aspektusai**, ez a narrátor és a szereplő egymáshoz való viszonyának formáit jelenti; végül az **elbeszélés módjai (ábrázolás és narráció)**. Az ily módon feltárt kategóriák függetlenek az elbeszélés konkrét formájától, és az adott szövegtől független elemzést tesznek lehetővé. Todorov végül az ún. „megoldás” (dénouement), azaz a történet végállapotának kérdését veti fel, ekkor kevésbé absztrakt szinten folytatja fejtegetéseit, hiszen itt részben általános, megvalósulásukban mégis meghatározott formákat állapít meg (pl. „a rend megszegése”), sőt ezek történeti érvényesülésére is utal.

Az 'elbeszélésben' (récit) Todorov három elvont szintet különböztet meg: az ún. verbális, a szintaktikai és a szemantikai aspektust. A **szemantikai aspektus** az elbeszélés tartalmi elemeit foglalja magában, a **szintaktikai aspektus** a mű „kompozíciója”, „az egységek egymás közötti kombinációja”, a **verbális aspektus** pedig magát a konkrét szöveget alkotja. A szemantikai és a verbális szint szorosan kapcsolódik egymáshoz egyrészt a legelvontabb szinten, a szintaxisban, másrészt a legkonkrétabb szinten, magában a szövegben, ahol a stilisztikai elemeknek jelentéshordozó és -módosító funkciójuk is van.

Todorovnál ily módon a szintaxis a legelvontabb szint, s példaelemzésében, a *Dekameron* analízisében is elsősorban ezzel foglalkozik, az elbeszélés nyelvtana a generatív grammatika modelljének mintájára épül fel. Az elbeszélés általános modellje nyelvészeti és grammatikai kategóriákon alapul, alapegysége a (narratív) mondat, ez a szintaxis síkján cselekvő személyre (agent) és prédikátumra, a szemantikai síkon pedig tulajdonnevekre, főnevekre, melléknerevekre és igékre bontható, a két kategóriarendszer között pontos és egyértelmű összefüggések állnak fenn, együttesen pedig az ún. „elsődleges kategóriákat” alkotják. A narratív grammatika mondatainak leírásához az elsődleges kategóriákon kívül szükségesek az ún. „másodlagos kategóriák” is, amelyek elsősorban a modalitásokat foglalják magukba. A *Dekameron*, ill. az elbeszélés nyelvtanában a mondatok fölötti következő szint az ún. szekvenciáké. A szekvenciát alkotó mondatok között különböző kapcsolatok (időbeli, logikai és ún. „tér szerű” viszonyok, pl. paralelizmus) állnak fenn, s a szekvenciák kombinációi révén létrejön az elbeszélés egész komplex struktúrája. A minimális cselekmény végső soron az egyik egyensúlyból a másikba való átmenetet foglalja magában, ami egyúttal a Prince-féle elemi narratív struktúrához hasonló elvont alapmodell.

Az elbeszélés absztrakt struktúrájának felvázolásával Todorov egy átfogó műfajt is definiál, mivel a *Dekameron* novellái az „esemény szerű okság” megnyilvánulásai, szemben a

pszichológiai okságon alapuló elbeszélésfajtaival, például a 19. századi regény és elbeszélés néhány típusával. Átfogóbb műfajelméleti tanulmányaiban a fantasztikus irodalom, ill. a fantasztikus elbeszélés műfaját vizsgálta. A műfajok osztályozásának szerinte explicit elméleten kell alapulnia, és különbséget tesz a valóban létezett történelmi műfaj és csupán elméletileg létezhető műfaj között, s megállapítja, hogy a történelmileg létrejött műfajok az elméletileg lehetséges műfajok részhalmazának tekinthetők.

A **fantasztikus elbeszélés** műfajkonstituáló elve Todorov szerint az **ambiguitás**, a kétértelműség/többértelműség, vagyis az olvasó tétovázik az események reális, ill. irreális interpretációja között. Ez a kétértelmű észlelés határolja el a fantasztikus elbeszélést más, vele szoros rokonságban álló műfajoktól, az ambiguitást megszüntető különös és a csodás szövegektől. Végül körülhatárolja a fantasztikus irodalom társadalmi és irodalmi szerepét: társadalmi funkciója az emberi önértelmezés buktatóinak és korlátainak felmutatása, irodalmi rendeltetése többértelmű: egyrészt meglepi, megrémíti, bizonytalanságban tartja az olvasót, másrészt pedig, mivel a fantasztikus irodalmi művekben a cselekvésnek, cselekménynek elsőrendű szerepe van, az ilyen szövegek a „minimális elbeszélés” absztrakt struktúráját reprezentálják. Végül soron a műfajelméleti vizsgálódások is a narratológia céljaként deklarált elvont elbeszélés-struktúrát és a feltárt absztrakt struktúra működését igazolják.

A „klasszikus” francia narratológia valószínűleg legnagyobb hatású képviselője **Gérard Genette**, aki szintén az 1960-as években kezdte publikálni elbeszéléseleméleti munkáit, a narratív elemzés összetett kategóriarendszerét dolgozta ki, s éppen ez a szisztematikus és részletes megközelítés magyarázhatja hatását is. *Discours du récit* című alaplátvának bevezetőjében leszögezi, hogy az **elbeszélés** fogalmat hármas értelemben használja: először a **narratív kijelentés, szöveg (diszkurzus)**, másodsor az **elbeszélő történet**, harmadsor pedig az **elbeszélés aktusa** értelmében. Szövegelemzési kategóriái az e három szint közötti kapcsolatokat, összefüggéseket vizsgálatára és leírására irányulnak, de elsősorban a narratív szöveget tartják szem előtt. Ezek a következők: az **elbeszélés ideje**, azaz az elbeszélés ideje és a történet ideje közötti viszony; az **elbeszélés módja**, azaz az elbeszélő történet és az elbeszélés közötti távolság és az elbeszélő történet perspektívája; az **elbeszélés hangja**, azaz az elbeszélés aktusa, amely az elbeszélő szubjektum és az elbeszélő történet, valamint az elbeszélő szubjektum és az olvasó viszonyát foglalja magában. (Lásd bővebben 4.2.4.1. fejezet).

4.2.3.3. Irodalmi „lehetséges világok”: az elbeszélés logikai-szemantikai modellje

Más alapállásból, inkább logikai, szemiotikai, nyelvfilozófiai elméletekre alapozva, ugyanakkor részben a francia narratológia eredményeit is integrálva jött létre az elbeszélő szövegek mint **irodalmi „lehetséges világok”** felfogása, amely az elbeszélő szövegeket, ill. a narratív struktúrákat a „lehetséges világok” logikai elméletének továbbvitele és alkalmazása révén lehetséges világ-struktúrákként, **szövegvilágokként** értelmezi. Ez a megközelítés, bizonyos vitatott logikaelméleti kérdések ellenére, lehetővé teszi az irodalmi elbeszélő szövegek összetett struktúrájának leírását, valamint különböző szövegek kapcsolatainak feltárását is, sőt különböző (nem csak irodalmi elbeszélő szövegeket leíró) narratív elméletek előfeltevései és kategóriái is értelmezhetők és integrálhatók ebbe a keretbe.

A „lehetséges világok” kategóriájának segítségével az (irodalmi) elbeszélő szövegek (belső) struktúrájának két fontos aspektusa írható le:

- egyrészt e szövegek struktúrájának szemantikai síkja, az ún. ’történet’ vagy ’cselekmény’ szerkezete, másfelől pedig a szövegek referenciális viszonyai, vagyis fikcionális mivoltuk, miszerint a bennük előforduló kijelentések csak az aktuális szövegvilágon belül értelmezhetők. Más síkon azonban vizsgálhatók a valós világ és a szövegvilágok lehetséges kapcsolatai (a valós világ valamilyen formában lehet a „lehetséges világok” „háttere”, a „lehetséges világok” különböző vonásai közel állhatnak vagy nagyon is távol eshetnek a való világéitól), s ez elvezethet olyan kérdések koherens megválaszolásához, amilyen például a mimézis, a realizmus vagy a fantasztikum problémája.
- Másrészt leírható ebben a keretben az (irodalmi) elbeszélő szövegek pragmatikai síkja, azaz a ’történetmondás’ sajátossága, az a speciális kommunikáció, ami ezekben a szövegekben és éppen e szövegek által megvalósul: sokrétű kapcsolatok jönnek létre a (fiktív) szövegvilág kommunikációs elemei (szerző, fiktív elbeszélő, fiktív szereplő, fiktív befogadó, befogadó) között, így ezek a szövegvilágok az általános kommunikációs modell sajátosan többrétegű változatát képviselik.

Az (irodalmi) elbeszélő szövegek mint „lehetséges világok” nem valóságosan létező entitások (amint David Lewis feltételezi), hanem gondolati konstrukciók (ez Nicholas Rescher és mások álláspontja), melyek lépésről lépésre épülnek fel a tulajdonságaikkal jellemzett individuumokból kiindulva. Köztes álláspontot képvisel Marie-Laure Ryan, aki szerint a valós világhoz viszonyítva a „lehetséges világok” nem léteznek ugyan, de a fiktív szövegvilágban hipotetikus létet tulajdoníthatunk nekik.

A(z irodalmi) fikcionális „lehetséges világok” tehát szövegvilágok, azaz, amint Lubomir Doležel értelmezi, nem-aktualizált lehetséges tényállások, s ezáltal ontológiailag különböznek az aktuálisan létező személyektől, eseményektől, helyektől, így például a történelmi regényekben szereplő személyek vagy helyek (de események is) nem azonosak a tényleges történelmi személyekkel/helyekkel/eseményekkel. Végtelenül sok és sokféle fiktív világ képzelhető el, amelyek néhány jegyükben emlékeztethetnek a való világra, ám nagyon különbözhetnek is tőle, de még ellentmondhatnak is neki. A fiktív világok csak a szövegben és a szövegen keresztül, a befogadás/olvasás folyamatában érhetők el. Az irodalmi fiktív világok csupán az adott szövegvilágra vonatkoztatva teljesek és logikailag konzisztensek, de szemantikai szabályszerűségeik lehetővé teszik, hogy teljes struktúrának értelmezzük őket. (Lásd még 3.2.2. fejezet).

4.2.3.4. „Posztklasszikus” narratológiák

A narratológia „klasszikus” korszaka, az 1960-as és 1970-es évek elméleti eredményei a narratív struktúra elvont elemzését adták, s alapjában véve elvonatkoztattak a szövegen kívül eső aspektusoktól, elsősorban a kommunikáció kérdésétől, a szöveg és a kulturális ’kontextus’ összefüggéseitől, az elbeszélésnek kulturális diszkurzusok szerint megkülönböztethető változataitól és történelmi változékonyságától. Az 1980-as évektől kezdve gyakorlatilag napjainkig elsősorban az angolszász irodalom- és kultúratudomány berkeiben számos olyan elképzelés jelentkezett, amely kevésbé fektet nagy hangsúlyt a formalizálható eljárásokra és elvont struktúrákra, hanem inkább az ’elbeszélés’ tágra vett ’kontextusára’ koncentrált.

Ennek ellenére a „klasszikus” narratológia sem teljesen mentes kulturális és történelmi mozzanatoktól, de ezeket rendkívül elvont és általános formában tételezi a narrativitás univerzalisztikus szemléletén belül maradva, s a narráció az emberi kultúra antropológiai állandójaként jelenik meg, például Barthes-nál, aki szerint az elbeszélés „egyidős az emberiséggel történetével”. Bremond szintén az emberi magatartás általános formáival állítja párhuzamba az elbeszélés elemi típusait. Ezen túlmenően a „klasszikus” narratológia sem mentes bizonyos mediális, történelmi és kulturális tényezőktől, jóllehet nem foglalkozik velük behatóan. Todorov is utal az elbeszélés korai típusai és a modern regény különbségeire, és a ’történet’ és a ’diszkurzus’ viszonyának módosulásai alapján Genette szintén megállapít történelmi változásokat a regény mint műfaj fejlődéstörténetében, kiemeli a regény „objektív elbeszélés” jellemezte „klasszikus korszakát”, végül a kortárs regényről beszél, amelyet a diszkurzus önmagára vonatkozása jellemez. Sajátos kontextus-érzékenységet jelent az intertextuális vonatkozások bevonása a narratív elemzésbe, amint az **Julia Kristeva** *Le texte du roman* [A

regény szövege] című művében történik, annál is inkább, mert Kristeva a kultúrát magát is szövegnek tekinti, így a kontextus nemcsak a szövegek szűkebben vett összességét, hanem az egész kultúrát jelenti.

Az ilyen történeti és kulturális mozzanatok ellenére a „klasszikus” narratológia mégsem tekinthető „kulturálisnak” vagy „kontextuálisnak”, mert alapvetően általánosításra és absztrakcióra, valamint átfogó modellalkotásra törekszik, ugyanakkor viszont éppen ilyen „kontextusmentes” formában volt képes arra, hogy a narratológiai indítatású szövegelemzések legkülönbözőbb változatai számára egyetemes fogalmi és módszertani eszköztárat szolgáltatson.

A narratív kutatások „nyitása” egyrészt az elméleten belüli viták következtében történt meg, többek között a szerző, az **'implicit szerző'** és a **narrátor** kérdéskörének, vagyis az elbeszélés kommunikatív-pragmatikai aspektusainak, ezáltal éppen az 'implicit szerző' közvetítette bizonyos kulturális mozzanatoknak a narratológiai modellekbe való bevonásával, másrészt az irodalomtudományi kutatások ún. „kulturális fordulatával” áll összefüggésben (a narratológia „kontextualizálódásának” folyamatát jól jelzi a *Poetics Today* folyóirat 1990-1991-es *Narratology Revisited* címmel megjelent három száma). E „fordulat” következményeként az irodalmat elsődlegesen a kultúra kontextusában és a kultúra részeként definiálják, s így módon felvetődik az irodalomtudomány és a kultúratudomány kapcsolatának kérdése, valamint az irodalomtudomány kulturális meghatározottsága is. A kultúratudományi „fordulat” új elméleti-módszertani megközelítéseket tesz lehetővé az irodalomtudomány számára, ugyanakkor ezek fogalmi és módszertani tisztázottságát sem szabad szem elől téveszteni. Ebben nagy szerepe van a „kultúra” mindenkori értelmezésének, meghatározásának, melyhez visszanyúlhatunk olyan kultúrszemiotikai kutatásokra, amelyek a „kultúrát” úgy közelítik meg, hogy az „irodalom” is a kultúra részének tekinthető, anélkül hogy sajátosságait elveszítené és beleolvadna egy általános kultúraértelmezésbe (vö. erről 3.3.2. fejezet).

A narratológia egyes újabb területei és irányzatai, az ún. „**új narratológiák**” vagy „**posztklasszikus narratológiák**“, melyeket összefoglalóan „kulturális és történeti narratológia” megnevezéssel is illetnek (pl. **Ansgar Nünning**), ilyenfajta alapállásból különböző kérdések megválaszolására alkalmas megközelítésmódként értékelhetők, melyek a narrativitás változatos formáit tárják fel egyes kulturális és történeti mozzanatokra koncentrálnak. A strukturális és általános elemzés reprezentánsa, Gerald Prince is amellet érvel az 1990-es évek közepén, hogy a narratológiai modelleknek pragmatikai komponenssel is bővülniük kell.

A „klasszikus narratológiát” különböző nézőpontokból és hangsúlyokkal továbbgondoló „**posztklasszikus narratológiák**” sorában kialakultak

- egyrészt olyan megközelítések, amelyek a hagyományos műfaji és/vagy mediális kereteket, valamint a diszciplináris határokat lépik át, ezek körébe tartozik

 - az „**intermediális elbeszéléselemzés**”, amely az ’elbeszélés’ irodalmi, képzőművészeti és zenei formáit, ezek közös és specifikus jegyeit vizsgálja;

 - a „**transzgenerikus narratológia**” több válfaja, például a dráma és narratológia vagy a líra és narratológia viszonyrendszerét feltáró irány;

 - az „**interdiszciplináris narratológiai elemzés**”, amely például a történettudomány és az elbeszéléselemzés, a pszichológia és az elbeszéléselemzés, a jogtudomány és az elbeszéléselemzés kapcsolatrendszerére épül;

- másrészt a „**kontextuális narratológia**” különféle, meglehetősen heterogén elméleti alapokon álló irányai, amelyek különböző módon „kontextualizálják” vagy „kulturalizálják” az ’elbeszélést’, mint például

 - az ún. „**természetes narratológia**”,

 - a „**feminista narratológia**”,

 - a „**posztkoloniális narratológia**”,

 - a „**kognitív narratológia**”,

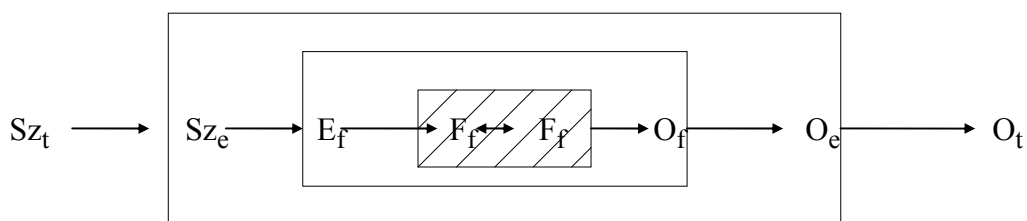
 - a „**posztmodern narratológia**” stb.

Ezek a megközelítések (önálló diszciplinákról nem feltétlenül beszélhetünk, mivel tárgyuk és a módszertanuk nem nevezhető önállónak) oly módon „kontextualizálják” az elbeszélést, hogy a kultúra különböző diszkurzusaiban helyezik el, és figyelembe veszik történeti változásait is – mindezek a törekvések ugyanakkor nem hagyhatják figyelmen kívül az elbeszélés elemzésére kidolgozott és bevált narratológiai fogalom- és eszköztárat, mely végső soron a „klasszikus” narratológia öröksége.

4.2.4. A narratív szöveg és elemzési kategóriái

A narratív szöveg kommunikációs alaphelyzete látszólag egyszerű (valaki elmesél egy történetet valakinek). Azonban arra a kérdésre, ki kivel, ill. kinek beszél az irodalmi/fikcionális narratív szövegben, bonyolult, többszintű és hierarchikusan tagolt kommunikációs modell adhat csak hiteles választ. Már Platón is leírja, hogy az epikus szövegekben kétféle beszédmód létezik/ágyazódik egymásba: az elbeszélés (amikor a költő beszél) és a dialógus (amikor az elbeszélt történet szereplői beszélnek egymással) (lásd 4.1.

fejezet). A modern elbeszélés-elmélet egyik meghatározó felismerése, hogy a narratív szövegekben nem maga a szerző beszél, hanem egy általa alkotott **fiktív elbeszélő**, az ő közvetítésével jut el a történet az olvasóhoz. De melyik olvasóhoz? – tehetjük fel a kérdést, hiszen ha a szerzőt elválasztjuk az elbeszélőtől, ill. az elbeszélő funkciótól, akkor a befogadó személye, ill. funkciója is megduplázódik. Az alábbi ábra többféle elméleti álláspont (Booth 1961, Iser 1977, Genette 1972) szintetizálásával modellezi a **narratív szöveg kommunikációs szintjeit** és azok összefüggéseit.



Sz_t = tényleges (valóságos) szerző

Sz_e = eszmei szerző

E_f = fiktív elbeszélő

O_t = tényleges (valóságos) olvasó

O_e = eszmei olvasó

O_f = fiktív olvasó

F_f = fiktív figura

(Pfister 1994)

Az első, külső szint a **tényleges (valóságos) szerző** és a **tényleges (valóságos) olvasó** közti kommunikációt jelöli, ami úgy jön létre, hogy a valóságos, konkrét személyű olvasó a kezébe veszi a valóságos szerző valóságos produktumát, vagyis a szöveget. Ez természetesen többszörösen közvetett kommunikációnak fogható csupán fel, a szerző és az olvasó ebben a folyamatban sem időben, sem térben nem találkoznak. A kommunikáció második szintje kívülről a szöveg belseje felé haladva az **eszmei szerző** és az **eszmei olvasó** közti párbeszéd. Az eszmei szerző (**implied author**) (Booth 1961) nem valós személy, hanem elvont gondolati konstrukció, aki olyan szemantikai jegyekben mutatkozik meg, mint a szöveg egészének jelentése, ill. érték- és normarendszere. A vele szemben álló **eszmei olvasó** (vö. **impliziter Leser**/implicit olvasó, Iser 1977) a szövegben rekonstruálható olvasói szerep, s a befogadás általános folyamatát írja le: a szövegstruktúra és az olvasás aktusának kölcsönhatását (lásd recepcióelmélet, 1.7.2.5. fejezet). A következő szint a narratív szövegeket a lírai és drámai szövegektől leginkább megkülönböztető **elbeszélő közvetítés szintje**, ahol a fiktív elbeszélő a **fiktív olvasóhoz** fordul, sokszor közvetlenül meg is szólítja. Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* fiktív kiadója e szavakkal fordul az olvasóhoz: „És te, jó lélek, aki ugyanúgy vergődsz, mint ő, meríts vigaszt a szenvedéseiből, s legyen barátod ez a könyvecske, ha a sors vagy önhibád miatt nem találhatsz közelebbit.” (Goethe 1995: 5) Ebbe a szintbe ágyazódik be

a fiktív figurák dialógusa. Mint látjuk, ez a kommunikációs modell összefügg a narratív szöveg kétszintű általános modelljével (történet és történetmondás), amennyiben az elbeszélte történetben (histoire) történik a **fiktív figurák** kommunikációja, míg a történetmondás (discours) az elbeszélő közvetítés szintjének felel meg.

4.2.4.1. A 'történetmondás' (discours) kategóriái

Egy történetet sokféleképpen el lehet mesélni: Henry James egyenesen azt állítja, hogy ötmillió különböző formában. Elmesélhetjük tömören vagy részletesen, múlt vagy jelen időben, az elején vagy a végén kezdve a történetet, elmesélheti az egyik szereplő, aki a történet része vagy egy objektív szemlélő harmadik személy, esetleg egy olyan, aki sokszor megszólítja közben az olvasót. A történet szereplőinek beszédét is különféleképpen adhatja vissza az elbeszélő (közvetlenül vagy közvetve), s az elbeszélés stílusában is lehetnek nagy eltérések.

A felsorolt jegyek közül nem mindegyik képezi a narratológiai elemzés tárgyát. Például a nyelvi stílus, az alkalmazott szókincs, mondatszerkezet, a szöveg képisége, retorikai figurái nem kötődnek szükségszerűen az elbeszélés jelenségének vizsgálatához (bár befolyásolhatják azt), hanem a stilisztika és a retorika körébe tartoznak. Az összes többi említett különbség viszont az elbeszélő forma, egy történet ábrázolási módjának a lényegét érinti, s mint ilyen, az elbeszélés-elmélet legjelentősebb képviselőit foglalkoztatta, akik rendszerezték, tipologizálták az elbeszélés narratív jegyeit.

Gérard Genette *Discours du récit* című alapművének nyomán három fő kategória alapján mutatjuk be a narratív szövegek leírására szolgáló eszköztárat (vö. 4.2.3.2. fejezet). Az alábbiakban elsősorban az ő szisztematikája alapján tárgyaljuk a narratív szövegelemzés gyakorlati kérdéseit, de kitérünk az elbeszélés-kutatás ide kapcsolódó más modelljeire, ill. eszköztárára is.

4.2.4.1.1. Az elbeszélés kétféle ideje

Az elbeszélés – ahogy Roland Barthes mondja – bizonyos értelemben hasonlít az élethez, legalábbis annyiban, hogy mindegyik elkezdődik és befejeződik valamikor. E két végpont között azonban az elbeszélés egészen sajátos kettős struktúrával rendelkezik, amelyben a történet ideje az elbeszélő szöveg idejének keretébe ágyazódik be. Ez azt jelenti elsősorban, hogy az elbeszélte történet ideje az elbeszélés során az olvasó számára átélhetővé rövidül. Thomas Mann szerint ugyanis teljességgel lehetetlen ugyanolyan részletességgel elmesélni az életet, ahogyan az megtörtént. Egyik regényének hőse, Hans Castorp hét évet tölt a

Varázshelyen, miközben a regény elolvasásához kb. hét nap elegendő, sőt, a történet hét szóban is összefoglalható: Hans Castorp hét évet töltött a Varázshelyen. A történet és annak elbeszélése közti időkülönbségből adódó feszültség rég ismert és megoldandó feladat volt az írók számára. Thomas Mann szövé is teszi ezt a voltaképpen elbeszélés-technikai kérdést *A Varázshelyen*:

Az elbeszélésnek [...] kétféle ideje van: először a sajátja, a zenei, reális ideje, amely lefolyását, megjelenését lehetővé teszi, másodszor azonban a tartalmáé, s ez az idő perspektivikus, mégpedig olyan változó mértékben, hogy az elbeszélésnek ez az imaginárius ideje megközelítőn vagy teljesen egybeeshet zenei idejével, de csillagtávolságban is lehet tőle. (Mann 1974: 666 sk.)

Ez a különbség jelentős szerepet játszott a 40-es évek végétől kezdve először a német, majd a francia elbeszélés-kutatásban. **Günther Müller**, valamint tanítványa, **Eberhard Lämmert** az **„elbeszélő idő”** (**erzählte Zeit**), ill. az **„elbeszélés ideje”** (**Erzählzeit**) viszonyát a narratív szöveg egyik alapvető jegyének tekinti, s ez a viszony, voltaképpen az **elbeszélés sebessége** az elbeszélés-kutatás fókuszába kerül. Ha az elbeszélés megközelítőleg ugyanannyi ideig tart, mint maga az elbeszélő történet, a kétfajta idő fedi egymást (**zeitdeckendes Erzählen/Zeitdeckung**), például a párbeszéd szövegrészek esetében. Erre példa az alábbi beszélgetés Behrens tanácsos, a tüdőgyógyász, Hans Castorp és unokafivére, Joachim között:

[...] No és maga miért sírdogál, kéjutazó úr? – fordult hirtelen Hans Castorphoz. – A nyilvános sírás nincs megengedve erre mifelénk. Tiltja a házirend. Jól néznénk ki!

- Ez csak a náthám, tanácsos úr – felelte Hans Castorp. – Igazán nem is tudom, hogy történt, de szörnyen megfáztam. Hurutos vagyok, köhögök, alaposan nyomja a mellemet.

- Úgy – mondta Behrens. – Nem ártana, ha egy értelmes orvost konzultálna.

Ezen jól nevettek, és Joachim válaszolt is rá, sarkát összezárva:

- Éppen ez volt a szándékunk, tanácsos úr. Holnap úgyis megyek vizsgálatra, és meg akartuk kérdezni, lenne-e olyan jó, és sorra venné mindjárt a bátyámat is. Tudniillik az a kérdés, hogy elutazhat-e kedden ...

- Örömet! – felelte Behrens. – Szíves ör-römet? Már rég kellett volna. Ha már itt van valaki, vállalja ezt is. De hát az ember nem szeret tolaakodni. Tehát holnap kettőkor, mindjárt abraakolás után!

- Tudniillik lázas vagyok – tette még hozzá Hans Castorp. (Mann 1974: 212)

A legfontosabb és leggyakrabban előforduló forma azonban – mint már utaltunk rá – az **időtömörítés/sűrítés**, ami szinte az elbeszélés alapelvének mondható. Az időtömörítő elbeszélés esetében az elbeszélő történet ideje lényegesen hosszabb, mint az elbeszélésé. Példánkban az elbeszélő pár mondatban összefoglalja Hans Castorp „iskolai pályafutását”:

Ami iskolai pályafutását illeti, egy-egy osztályt, bizony, ismételnie is kellett. Mindent egybevetve azonban a nehézségeken átsegítette származása, urbánus modora, végül csinos, noha szenvedélymentes matematikai tehetsége; s mikor megkapta az egyéves önkéntességét igazoló végbizonyítványt, elhatározta, hogy végigcsinálja a tiszti iskolát is – őszintén szólva elsősorban azért, hogy meghosszabbítsa ezzel a megszokott átmeneti, eldöntetlen állapotot, és időt nyerjen annak megfontolására, hogy voltaképpen mi szeretne lenni; mert azt sokáig nem tudta, még a gimnázium utolsó osztályában sem, és amikor végre eldőlt (mert szinte túlzás lenne azt mondani, hogy Hans Castorp maga döntötte el), akkor tisztán érezte, hogy ennyi erővel másképp is eldölhetett volna. (Mann 1974: 42)

Az időtömörítő elbeszélés egyik fajtája a **kihagyás (ellipszis)**, ami azt jelenti, hogy az elbeszélő egy kevésbé fontos (vagy éppen nagyon is fontos) időszakról nem tesz említést. A *Varázshegy* elbeszélője például elhallgatja, mi történik Hans Castorp és Madame Chauchat között azon a bizonyos farsangi éjszakán, s így folytatja meséjét:

[...] mert hat hét telt el ama farsang éjszakája óta, mikor Hans Castorp ceruzát kért kölcsön Madame Chauchat-tól, később visszaadta neki, és kíváncságra valami mást kapott tőle, emlékjárandékot, amelyet zsebében hordott – hat hét, tehát kerekén kétszer annyi, mint amennyit Hans Castorp eredetileg fenn tölteni szándékozott.

Valóban hat hét múlt el az este óta, midőn Hans Castorp megismerkedett Clawdia Chauchat-val, és aztán annyival később ment föl szobájába, mint a szolgálatát jámborul teljesítő Joachim a magáéba. (Mann 1974: 428)

A **megnyújtott idő** az az időábrázolási forma, amikor a történetek sokkal rövidebb ideig tartanak, mint amennyi idő azok elbeszéléséhez szükséges. Ez legtöbbször akkor fordul elő, amikor a belső történetek leírásáról van szó. Az alábbi példában Hans Castorp hóviharba keveredik, s számára végtelennek tetsző ideig álldogál egy pajta falának támaszkodva, miközben gondolatai szerteszéjjel járnak:

„Akár egész éjszaka is elálldogálok így – gondolta – ha időről időre lábat váltok, úgyszólván a másik oldalamra fekszem, és közben persze néha mozgok is egy keveset, mert az elengedhetetlen. Ha kívül meggémberedtem is, belül azért meleget gyűjtöttem a sok testmozgásban, és a kirándulásom így mégsem volt teljesen hasztalan, ha felfordultam is, és a kunyhótól a kunyhóig tévelyegtem... „Felfordultam”: micsoda kifejezés ez? Hiszen ezt nem így használják, nem talál arra, ami velem történt, önkényesen illesztettem ide, mert nem vagyok teljesen eszemnél; pedig hát a maga módján eléggé kifejező szónak látszik ... Még szerencse, hogy így bírom, mert ez a galiba, ez a hógaliba, ez a gonosz galiba könnyen eltarthat holnap reggelig is, és ha csak besötétedésig tart, már az is épp elég, mert éjszaka a felfordulás, a körbe-megfordulás veszélye éppoly nagy, mint hóviharban ... Alighanem már este van, hat órára járhat, annyi időt eltöltöttem ezzel a körül- és felfordulással. Hány óra van?” (Mann 1974: 599 sk.)

Az elbeszélt események időrendje, a **kronológia** a másik fontos aspektusa az elbeszélés idejének. Míg az elbeszélt történet eseményei természetes időrendben követik egymást, addig a történet elmesélésében távolról sem ugyanez a természetes időrendi sorrend érvényesül. Az elbeszélő irodalomban gyakori és tipikus a kronologikus rend „felborítása”, a narratív **anakrónia**, amelynek bizonyos típusaival behatóan foglalkozik az elbeszélés-kutatás. Az anakrónia két fő típusát különböztethetjük meg: a visszautalás és az előrevetítés a kronologikus rend felbomlásának két irányát jelzi. A **visszautalás** a régebbi események utólagos, többé-kevésbé részletes elbeszélését vagy éppen felvillantását, esetleg egy szereplő szubjektív visszapillantását jelenti. Nagyon jellemző fogás ez például a detektívregényekben, amelyekben a bűntény felgöngyölítése és magyarázata az utolsó fejezetben történik. Így van ez Agatha Christie *A rodoszi háromszög* című elbeszélésében is:

- Háromszögről beszéltem, ez igaz – bólogatott hevesen Poirot. – Csakhogy maga tévedett. Hagyta, hogy üres színjátékkal félrevezessék! Hagyta, hogy elhitessék magával: Tony Chantry is, Douglas Gold is Valentine Chantryba szerelmes. Hagyta, hogy elhitessék magával: a szerelmes Douglas Gold arra a kétségbeesett lépésre szánta el magát (mivel Valentine Chantry férje nem volt hajlandó beleegyezni a válásba), hogy erős szívbénító mérget ad be Chantrynak, amelyet végzetes tévedés folytán Valentine Chantry ivott meg helyette. Mindez szemfényvesztés. Chantrynak már egy ideje szándékában állt végezni a feleségével. Halálosan unta, ezt az első perctől fogva láttam. Csak a pénzéért vette el. Most valaki mást akart feleségül venni, hát azt tervezte, hogy megszabadul az asszonytól, de megtartja a pénzét. Ez pedig másképp nem ment, csak ha megöli. (Christie 1996: 246 sk.)

Az **előrevetítés** az elbeszélt történet jövőbeni eseményére utal, s ezzel feszültséget és várakozást teremt a szereplők sorsával, az események kimenetelével kapcsolatban. Az előrevetített kijelentések vagy biztosak, azaz valóban bekövetkeznek a jövőben – az ilyenek általában egy „mindentudó” elbeszélőtől származnak –, vagy bizonytalanok, tehát például egy szereplő kívánságát, félelmét, vágyát fogalmazzák meg. Visszatérve Thomas Mann *Varázshegyére*, ilyen bizonytalan előrevetítés Hans Castorp többször hangoztatott, ill. elgondolt kijelentése, miszerint: „Látogatóba ment, három hétre.” (Mann 1974: 7), holott tudjuk, hogy ott-tartózkodása hét évig tartott.

A narratív szöveg időelemzésének legrészletesebb rendszerét kétségkívül **Gérard Genette** alkotta meg, három fő temporális kategóriával. Az **időrend** különböző anakróniákat, tehát a cselekmény kronológiájától való eltéréseket foglal magába, mégpedig az **analepszust** (visszautalást) és a **prolepszust** (előrevetítést), melyek mértéke és nagysága szerint igen precíz tipológiát állít fel. Az **időtartam** típusai a következők:

- „összegzés”/summary (tömörített/sűrített elbeszélés)

- „**jelenet**” (cselekményábrázolás, amelyben az **elbeszélt idő** és az **elbeszélés ideje** fedi egymást)
- „**szünet**” (nem elbeszélő jellegű szövegrész, pl. leírás vagy elbeszélői reflexió, kommentár)
- „**ellipszis**” (kihagyás’).

Az elsőként említett tömörített/sűrített elbeszélés a regényirodalomban a 19. század végéig általánosan átmenetként szolgált két dramatikus jellegű (párbeszédes) „jelenet” között, s a kettő váltakozása adta a regény alapritmusát, ahogyan ezt például Flaubert *Bovarynéjében* is nyomon követhetjük. Ugyancsak a *Bovarynéből* hozunk példát a „szünetre”, mégpedig annak második részéből, amelyben a Bovary házaspár új lakhelyét, Yonville-t mutatja be hosszú oldalakon keresztül az elbeszélő. Lássunk ebből egy kis ízelítőt:

A templom húsz lépéssel odább, az utca másik oldalán van, a tér bejáratánál. Kis temető veszi körül, olyan alacsony védőfallal, hogy rá lehetne támaszkodni, s annyira zsúfolva sírokkal, hogy a régi kövek a földön egész kőpadlót formálnak, ahol a fű magától szabályos zöld négyszögeket rajzolt. A templomot X. Károly korában építették újjá, királysága utolsó éveiben. A faívezet felülről máris rothadozni kezd, s kék színében helyenként fekete mélyedéseket mutat. Az ajtó felett, az orgona helyén karzat van a férfiak számára, s az odavezető csigalépcső visszhangzik a facipők alatt. A napfény, amely az egyszínű ablaküvegen árad be, ferdén világítja meg a falakkal keresztben elhelyezett padsorokat; némelyikre imitt-amott szalmaszőnyeg van szegezve, alatta nagy betűkkel ilyen szavak: „Ennek és ennek az ülése.” Távolabb, ahol a templomhajó összeszűkül, a gyóntatószékekkel szemben egy kis Mária-szobor áll, fehér selyemruhában, ezüstcsillagos fátyollal a fején, s oly pirosra színezett arccal, mint egy Sandwich-szigeti bálványkép; végül a főoltár közepén a *Szent Család* egy másolata, a *Belügyminiszter adománya*, négy nagy gyertyatartó között, az egész távlat betetőzéséül. A kórus székei, fenyőfából, máig is festetlenek maradtak. (Flaubert 1981: 90 sk.)

A harmadik kategória a **frekvencia** (gyakoriság’), s e kategória alapján Genette „**szingulatív elbeszélési módot**”, „**repetitív elbeszélési módot**” és „**iteratív elbeszélési módot**” különböztet meg. A „**szingulatív**” elbeszélésben az egyszer megtörtént események a szövegben is egyszer elbeszélve jelennek meg. Goethe *Wertherében* Werther haláláról a fiktív kiadó ilyen formában számol be, s ezzel végződik az elbeszélés: „Az öregúrnak gondja volt rá, hogy a halottat a maga választotta helyre temessék, a koporsót ő követte a fiaival. Albertnak nem volt ereje hozzá, Lotténak az életéért aggódtak. A halottat iparosok vitték. Pap nem kísérte.” (Goethe 1995: 131)

A „**repetitív**” elbeszélés ugyanannak az eseménynek többszöri, ismételt elmesélését jelenti, többnyire különböző személyek eltérő nézőpontjából. Ez a multiperspektivikus elbeszélés jellemző például a levélregényre. Choderlos De Laclos *Veszedelemes viszonyok*

című művének két részlete (levele) ugyanannak az eseménynek (Valmont vikomt vidéki tartózkodásának indítéka) két teljesen különböző értelmezését tartalmazza.

Valmont vikomt Merteuil márkinénak, Párizsba

„Parancsai elbájolóak. Ahogy parancsol, az még elbájolóbb; maga még a zsarnokságot is megszerettetné velem. Talán emlékszik még, hányszor megbántam, hogy nem nyögöm immár a maga igáját, és a szörnyeteg, akinek most nevez, csak gyönyörűséggel tud visszaemlékezni azokra az időkre, amikor még édesebb nevekkal illette őt ... és hányszor támad föl bennem az az óhaj, hogy újra engem illessen velük! Akkor majd mi ketten, maga meg én, a hűségéből adunk leckét a világnak! [...] Magának, aki legrejtettebb titkaim tudója, elárulom, hogy most csomózom a hálót életem legnagyobb hódításához. [...] Ismeri Tourvel elnök feleségét. Tudja, milyen vallásos, milyen szigorú erkölcsű, milyen hű a férjéhez. Végre egy cél, melyért küzdeni érdemes, egy ellenfél, aki egyenrangú velem; őt ostromlom! [...] Négy napja élek e forró szenvedély uralma alatt. [...] Mindig ő jár az eszembe, ő tölti be napomat, róla álmodom éjjel. Ezt az asszonyt meg kell kapnom, másképp nevetségessé válok, amiért beleszerettem [...]” (Laclos 2002: 21 skk.)

Tourvelné Volanges-nénak

„Őszinte szívvel mondok köszönetet, asszonyom, az irántam tanúsított bizalmáért, és ugyanolyan őszinte érdeklődéssel kísérem figyelemmel Volanges kisasszony házasságát. [...] Tervem az, hogy mindaddig vidéken időzöm, míg férjem haza nem tér [...] Visszavonultságunkban [...] Valmont vikomt szórakoztat bennünket, aki készséggel föláldozta nekünk pár napját. Csak hírből ismertem, s ennek alapján nem is nagyon kívántam közelebbi ismeretségét, de ő jobbnak bizonyult a hírénel. Itt, ahol nem szédül meg a nagyvilág forgatagától, könnyed hangon, de okosan beszél, hibáit pedig bámulatos őszinteséggel ő maga ítéli el. Ön, aki ismeri, tudja, mily szép feladat lesz őt jó útra térítenem, bár én a legszebb szólamok ellenére is félttem attól, hogy nyolc Párizsban töltött nap az én prédikációimnak még az emlékét is kiöli belőle.” (Laclos 2002: 31 sk.)

Végül az „**iteratív**” elbeszélésben egyszer olvasunk a többször, újra és újra megtörtént eseményekről. Genette szerint Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényére leginkább ez az iteratív elbeszélés jellemző. Példánk is e regényből származik, az első kötet (*Swann*) első részéből (*Combray*):

Sokáig korán feküdtem le. Néha, alighogy elfűjtam a gyertyát, oly gyorsan lecsukódott a szemem, hogy még azt se mondhattam magamban: „No, most elalszom.” De aztán, egy félóra múlva, felébresztett az a gondolat, hogy ideje lesz álomra térni [...] Elaludtam még egyszer, és néha csak pillanatnyi ébredéseim voltak, éppen annyi ideig, hogy meghalljam a faburkolatok organikus reccsenését, kinyithassam a szememet, hogy mereven belenézzek a homály forgatagába [...] Vagy megtörtént, hogy alvás közben egyszerre könnyen visszatértem gyermekségemnek, ösidőmnek örökre elmúlt korához, rábukkantam valamelyik gyermekkori ijedezésemre, mint például mikor nagybátyám meghúzogatta a fürtjeimet ... (Proust 1983: 7 sk.)

4.2.4.1.2. Az elbeszélés módja

Az elbeszélés módján az elbeszélt történet különböző közlési formáit értjük, melyek alapvetően két szempontból: a történet és az elbeszélés közötti távolság, valamint a **perspektivikus ábrázolás (fokalizáció)** szempontjából mutatnak különbséget.

A történet és az elbeszélés közötti távolság voltaképpen azt jelenti, hogy közvetítő segítségével elmesélt vagy közvetlenül ábrázolt/bemutatott elbeszéléssel van-e dolgunk. Ezt a kétféle lehetőséget már az ókorban is felismerték és megfogalmazták, például a már többször idézett Platón, aki a 'tisztá elbeszélést', vagyis az elbeszélő beszédét, a **diegézist** megkülönbözteti az 'ábrázolástól', 'utánzástól', vagyis a **mimézistől**, amelyen a figurák beszédének visszaadását érti. Az elbeszélés-kutatásban többen is alkottak hasonló fogalompárokat, például Henry James nyomán Percy Lubbock és Norman Friedman (**showing/telling**, ill. **simple narration/scenic presentation**). Genette ebben az összefüggésben a távolságtartó **elbeszélő módot** állítja szembe a távolságot nélkülöző **dramatikus móddal**, s mind az események, mind a 'szavak' (beszéd) elbeszélésében különbséget tesz a kétféle mód között.

Az események távolságtartó elbeszélésére jó példa Hans Castorp ifjú életének időtömörítő/sűrítő összefoglalása, melyet az előző fejezetben olvashattunk. Az elbeszélt történet közvetlen közelből való ábrázolásának illúziójaként – mivel közvetlenül valójában csak szavakat képes visszaadni a nyelv – álljon itt egy újabb részlet Flaubert *Bovarynéjéből*, amelyben az ifjú ara először lépi át férje házának küszöbét.

Az ajtó mögött a fogason rövid galléros köpeny lógott, kantárral meg fekete bőrsapkával, s egy szögletben, lenn a földön, egy pár hosszú szárú csizma a még reászáradt sárral. Jobbra volt az ebédlő, vagyis a nappali szoba, ahol nemcsak étkeztek, hanem napközben is tartózkodtak. [...] Emma felment a hálósobákba. Az első be se volt bútorozva, de a másik, a közös hálósoba, vörös függönyös fülkéjében mahagóni ágygal ékeskedett. A fiókos fehérneműs szekrényt kagylós doboz díszítette, s az ablak mellett, az íróasztalon, narancsvirág csokor száradt egy korsóban, fehér selyemszalaggal. Menyasszonyi csokor volt, a másik asszony menyasszonyi csokra. (Flaubert 1981: 42 sk.)

Ebben a részletben az olvasó Emma Bovary szemével járja be Charles házat, tehát az elbeszélt történetben közvetlenül részt vevő figura érzékelési centrumából a közvetlen és kézzelfogható valóság illúzióját nyújtja e részlet.

Ha a 'szavak'/beszéd elbeszéléséről beszélünk, a figurák beszédének vagy gondolatainak különféle formájú visszaadására gondolunk. A **dramatikus mód** legközvetlenebb beszédformája az ún. **autonóm egyenes beszéd**, amelyben a figurák beszédét a szöveg szó

szerint idézi, mindenféle elbeszélői kísérszöveg vagy kommentár nélkül. Még a „mondta Ádám”, „sóhajtott föl az asszony” kifejezések is hiányoznak, a beszéd szinte beleolvad a szövegfolyamba, mint például Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének első kötetében, a *Néma tartományban*:

Sóhaj és nevetés egymást követték.

El nem hiszed, Gyöngyvér, igazság szerint nincsenek feketéim.

S amikor kimondta, elég erőt érzett magában, hogy a kettőjük között érzett áramlást megszakítsa. Mint aki elnézést kér, jelzi, a rövidke pillanatot a másiknak nem kell komolyan vennie.

Van még ugyan egy nagy szerep, amelyet szívesen eljátszana.

Majd máskor.

Most józan hangon kell folytatnia.

A Belvárosba mindenképpen be kell mennem, ha csak egy rövid óracsúrára is. Igazán örülnék, Gyöngyvér, ha el tudnál kísérni. Van cipőm, van táskám, van kabátom, tulajdonképpen mindenem van, de fekete harisnyám például egyáltalán nincs. A fekete végül is nem szíнем. Illetve hazudok. Ha nem ették meg a molyok még, akkor van egy fekete bársony koktélsruhám, és van egy fekete taft kiskosztümöm. Ezek nem igazán zárt ruhák, s így az alkalomra használhatatlanok. Megérted, hogy egyedül most nem lenne figyelmem ilyesmire.

A te ítéletedben ellenben biztos vagyok. (Nádas 2005: 199 sk.)

A szó szerint idézett beszéd másik, hagyományosabb formája az **egyenes beszéd**, amely az elbeszélő irodalomban is oly gyakori dialogikus jelenetek legfőbb összetevője. Lássunk egy példát Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényéből:

- Ferdiscsenko meglehet, nem veszi el, Nasztaszja Filippovna. Én őszinte ember vagyok – vágott közbe Ferdiscsenko. – De elveszi a herceg! Lám, ön csak ül itt és siránkozik, de nézzen csak a hercegre! Én már régóta figyelem...

Nasztaszja Filippovna kíváncsian fordult a herceg felé.

- Igaz? – kérdezte.

- Igaz – suttogta a herceg.

- Elvesz, minden nélkül, ahogy vagyok?

- Elveszem, Nasztaszja Filippovna...

- No, újabb história! – dörmögte a tábornok. – Ezt várni is lehetett!

A herceg bánatos, szigorú és átható tekintettel nézett Nasztaszja Filippovna arcába, aki változatlanul végig-végigméretezte őt.

- No, még egy akadt! – mondta hirtelen, ismét Darja Alekszejevna-hoz fordulva Nasztaszja Filippovna. – de ő csupa jószívűségből teszi, ismerem! Találtam egy jótevőt! Egyébként meglehet, hogy igaz, amit mondanak róla, hogy... *olyan*. De hogy fogsz megélni, ha annyira szerelmes vagy, hogy feleségül veszel még egy ilyen Rogozsinnak való nőt is, te, a herceg?!...

- Én egy becsületes nőt veszek el az ön személyében, Nasztaszja Filippovna, nem pedig egy Rogozsinnak való – mondta a herceg. (Dosztojevszkij 1972: 168)

Az imént bemutatott idézett beszéd ellentéte az **elbeszélő módban közvetített beszéd**, amely csak a beszéd aktusát, tényét említi, a tartalmára nem tér ki:

Végül, immár csaknem közvetlenül a nyaralónál találkoztak a szembejövő Ivan Fjodorovicsal, aki az imént érkezett vissza Pétervárról. Mindjárt Jevgenyij Pavlovics felől érdeklődött – ez volt az első szava. De felesége válasz nélkül, rá sem nézve, fenyegetően elvonult mellette. (Dosztojevszkij 1972: 358)

Az elbeszélő és a dramatikus mód közti tartományban mozog az ún. **transzponált beszéd**, amelynek két különböző formája van. A **függő beszéd** ugyan képes visszaadni a beszéd tartalmát, de nem szó szerint, nem tudjuk, hogy is hangzottak a figura eredeti szavai:

Buddenbrook úr azonban méregbe jött ettől a bölcsességtől, és mindenáron tudni akarta, kicsoda tanította ilyen bárgyúságra a gyereket, s mikor kisült, hogy nem más, mint Ida Jungmann, a kicsik mellé nemrég fölfogadott marienwerdei mamzell, a konzul kénytelen volt ezt az Idát védelmébe venni. (Mann 1981: 9)

A transzponált beszéd másik formája az ún. **átélt beszéd** (fr. **style indirect libre**, ang. **free indirect style**, ném. **erlebte Rede**), amely a közvetlen és a közvetített beszéd köztes formájának tekinthető. Utóbbtól abban különbözik, hogy nincs egy, a beszéd aktusát jelző igéhez kötve, s nem igényel összetett mondszerkezetet sem. Ugyanakkor nem első személyben és jelen időben hangzik el, hanem harmadikban, múlt időben. Ez utóbbi jegyek mutatják a beszédben az elbeszélő közvetítő jelenlétét, ellenben a beszéd közvetlen stílusa és emocionális tartalma egyértelmű rokonságot mutat a szereplők idézett beszédével. Mint az alábbi, James Joyce *Ellenfelek* című elbeszélésének részlete is mutatja, az átélt beszéd szinte érzékelhető átmenet nélkül illeszkedik az elbeszélői szövegbe:

Vad, szomjas boszúvágy marcangolta, izzott benne a düh, önmaga, mindenki ellen. Mr. Alleyne egy pillanatra sem fogja nyugton hagyni; életét pokollá teszi. Tisztára bolondot csinált magából ezúttal. Miért nem tudta megfékezni a nyelvét? Ő meg Mr. Alleyne attól kezdve utálták egymást, amióta Mr. Alleyne kihallgatta, hogy utánozza a beszédét, Higgins és Miss Parker gyönyörűségére; minden ott kezdődött. Próbálkozhatna Higginsnél, de szinte bizonyos, hogy neki sincs pénze. Neki soha sincs pénze, Higginsnek, kétfelől is hordják tőle, persze hogy nem tudna ... (Joyce 1982: 195)

Az átélt beszéd voltaképpen elsősorban a gondolatok, a belső világ ábrázolására használatos, ugyanúgy, mint a többi bemutatott beszédforma is alkalmas a figurák belső, néma beszédének kifejezésére, így az egyes formákat külön nem mutatjuk be, de kivételt teszünk a **belső monológ**gal, amely a modernség prózájának talán legfontosabb elbeszélés-technikai újítása.

A belső monológot annyira meghatározza a dramatikus ábrázolásmód, hogy jószerivel mindenfajta közvetítettség hiányzik belőle, s ha ez a forma az elbeszélés hosszabb szakaszaira kiterjed, a szereplők nem egészen természetes módon kénytelenek folyamatosan kommentálni, mit tesznek éppen. Jean-Paul Sartre *Az undor* című regénye, amely voltaképpen fikatív napló, szintén gyakran él ezzel a beszédformával.

Fél ötöt harangoznak. Fölállok, a hideg ing bőrömhöz tapad. Elmegyek. Minek? Egyszerűen azért, mert most már semmi okom rá, hogy ne menjek el. Ha itt maradnék is, ha csöndesen meghúznám magam egy sarokba, akkor sem feledkeznék meg magamról. Itt volnék, súlyom ránehezedne a padlóra. Vagyok.
Az utcán veszek egy újságot. Szenzációs. Megtalálták a kis Lucienne holttestét! Festékszag, ujjaim hozzádörzsölődnek az újságpapírhoz. Az elvetemült merénylő elmenekült. A gyereken erőszakot követtek el. Testét megtalálták, ujjai görcsösen mélyedtek a sárba. Összehajtom az újságot, ujjaim görcsösen szorongatják; festékszag; uramisten, milyen erősen létezik ma minden! (Sartre 1981: 148)

Mint láttuk, a különböző beszédformákat alapvetően az elbeszélt történet és a történet prezentációjának **távolsága** határozza meg. Ugyanakkor az elbeszélés nem csak különböző távolságból, de különböző nézőpontból is történhet, egy elbeszélő szélesebb vagy egy figura többé-kevésbé szűk, behatárolt érzékelési centrumából. Az elbeszélésnek ezt a perspektivikus voltát Genette a **fokalizáció** fogalommal jelöli, s határozottan különbséget tesz az érzékelő figura és a beszélő álláspontja között, tehát a „Ki lát (vagyis érzékel)?” és a „Ki beszél?” kérdés között. Utóbbira, vagyis az elbeszélő aktus helyére, idejére, valamint az elbeszélő személyére vonatkozó kérdésekre Genette **az elbeszélés hangja** kategóriája adja meg a választ.

Genette három fokalizációs típust különböztet meg.

- A **nullfokalizáció** azt jelenti, hogy az elbeszélő többet tud és mond, mint amennyit a történet szereplői tudnak, ill. érzékelnek, tehát áttekinti az egész történetet (elbeszélő > szereplő).
- A **belső fokalizáció**nál az elbeszélő nem mond többet, mint amennyit a figura tud, érzékelési tartományuk kb. azonos (elbeszélő = szereplő).
- A **külső fokalizáció** külső nézőpontot jelent, vagyis az elbeszélő kevesebbet mond annál, mint amennyit a figura tud (elbeszélő < szereplő). (Vö. Stanzel perspektíva-fogalma, 4.2.4.1.3. fejezet).

4.2.4.1.3. Az elbeszélő hangja

Bizonyára mindannyian tapasztaltuk már egy regény olvasása közben, hogy egy többé-kevésbé tisztán kivehető **elbeszélő hangja** meséli el az adott történetet. De ki ez az elbeszélő, hogyan, miről vesszük észre? Az elbeszélés-kutatás erre a csak látszólag egyszerű és naiv kérdésre sokféle, néha ellentmondásos feleletet ad, ami nem is csoda, hiszen azt a komplex jelenséget, amit elbeszélői hangnak nevezünk, igen nehéz logikus rendszerbe foglalni.

Egyes szövegekben például olyan markánsan jelenik meg, többek között az eseményekhez fűzött kommentárjai által, hogy szinte konkrét személynek érezzük, holott a szövegben névtelen és test nélküli marad. Más szövegekben nem olyan egyértelmű a hangja, noha a történet egy bizonyos elbeszélői nézőpontból való ábrázolása (az angol elbeszélés-elméletben **point of view**, a franciában **point de vue**) valamilyen elbeszélői jelenlétet/aktust mégiscsak feltételez. Aztán vannak olyan szövegek, amelyekben az **elbeszélő** megneveztetik, s egyúttal a történet fő- vagy egyik mellékszereplője is.

Az elbeszélés-kutatásban többfajta felfogás, elmélet született az **elbeszélő típusairól**, sőt egyáltalán az elbeszélő mint olyan létéről. **Wolfgang Kayser** szerint az elbeszélő egy kitalált személy, s léte elengedhetetlen az elbeszélő szövegek, például a regény lényegének meghatározásához, miközben az angolszász hagyomány Henry James óta éppen az elbeszélő nélküli regényt tekinti normának.

A német nyelvű elbeszélés-kutatásban e tárgykörben **Franz K. Stanzel** tipológiája a legismertebb, amelyben három, ún. tipikus **elbeszélő szituációt** különböztet meg: auktoriális, perszonális és én-elbeszélő szituációt. Az **auktoriális elbeszélő szituációt** a tömörített elbeszélés, az elbeszélő kommentárjai, vélemény-nyilvánítása és „mindentudása” jellemzi, vagyis az a tulajdonsága, hogy teljhatalmúan rendelkezik idő, tér és az elbeszélte történet fölött. Idézzük ide kedvenc példaszövegünk, a *Varázshegy* kezdő mondatait:

Hans Castorp történetét akarjuk elbeszélni – nem Hans Castorp kedvéért (mert benne az olvasó egyszerű, noha kellemes fiatalemberrel fog megismerkedni), hanem a történet kedvéért, amelyet az elbeszélésre nagymértékben érdemesnek látunk (s itt Hans Castorp javára mégis hadd említsük meg, hogy *az ő* történetéről van szó, és nem akárkivel esik meg akármilyen történet); ez a történet régen esett, úgyszólván bevonta már a történelem nemes rozsdája, és föltétlenül a legmélyebb régmúlt igeidejében adandó elő. (Mann 1874: 5)

A **perszonális elbeszélő szituációban** csak annyi „meséltetik el” a történetből, amennyi az egyik szereplő, nem is feltétlenül a főszereplő nézőpontjából érzékelhető. Jellemző rá a leírás, a „**jelenet**”, tehát a párbeszédes részek. Az olvasónak az az illúziója keletkezik, hogy az

ábrázolt világot e szereplő szemével látja, akinek a tudatában tükröződnek az események. Ezáltal az adott figura perszónává, azaz egy szerepet, maszkot viselő személlyé válik, s ebbe a szerepbe bújik bele az olvasó is. A **perszóna**-figura (Stanzel szerint **reflektor-figura**) tudatfolyamatát, valóság-érzékelését gyakran az **átélt beszéd** fejezi ki. Jó példa erre a *Bovaryné* egy részlete, amely miatt pert indítottak Flaubert ellen, a „házasságtörés dicsérete” indoklással (Jauß 1997 [1971]). Holott egyszerűen arról volt szó, hogy az abban a korban újdonságnak számító, a perszonális elbeszélésre jellemző perspektivikus tudatábrázolást a szerző saját véleményeként fogták fel.

Egyre csak azt suttogta: „Szeretöm van! Szeretöm!” – s úgy élvezte a gondolatát, mintha csak egy második serdülőkorra ébredt volna. Végre hát ő is megismeri a szerelem gyönyörűségeit, ezt a lázas boldogságot, amelyről már-már lemondott. Olyan tündérvilágba lép most, ahol csupa szenvedély, mámor és elragadtatás minden; valami kéklő végtelenség fogta körül mindenünnen, az érzelem csúcsai fénylettek fel az elméjében, s mindennapi létét csak messziről vélte látni, lent a mélyben, a homályban, e magaslatok közeiben. (Flaubert 1981: 206)

Az **én-elbeszélő szituációt** azzal jellemezhetjük leginkább, hogy az egyes szám első személyű elbeszélő személyében azonos az elmesélt történet egyik szereplőjével (elbeszélő ’én’ = a történetet átélő ’én’). Az én-elbeszélő nevesített, konkrét személy a történetben, tehát az ilyen fikcionális elbeszélő forma, például a levélregény vagy az önéletrajzi regény rokonságot mutat a nem fikcionális narratív pragmatikus szövegfajtákkal (levél, életrajz). Az alábbi példában, Thomas Mann *Egy szélhámos vallomásai* című önéletrajzi regényében az ’elbeszélő én’ visszatekint egész addigi életére:

Amikor most tollat veszek a kezembe, hogy teljes nyugalomban és elvonultságban, különben jó egészségben, csak fáradtan, nagyon fáradtan (úgyhogy alkalmasint apránként, minduntalan meg-megpihenve haladhatok majd előre a munkámban), amikor tehát most nekiszánom magam, hogy tiszta és tetszetős kézírásommal a türelmes papírra bízzam vallomásaimat, átsuhan rajtam a meggondolás, vajon képzettségem és tanultságom elegendő-e ehhez a szellemi vállalkozáshoz. De mindaz, amit elmondandó vagyok, legsajátosabb és legközvetlenebb élményeimből, megtévedéseimből és szenvedélyeimből gyűlt bennem össze, így az anyagot föltétlenül birtokolom, ezért hát ez a kétely legfőljebb arra vonatkozhat, ki tudom-e fejezni magam kellő tapintattal és ízléssel – márpedig ilyes dolgokban, nézetem szerint, a szabályszerű és szépen bevégzett tanulmányok sokkal kevesebbet nyomnak a latban, mint a természet adta tehetség és a jó gyerekszoba. Ebben pedig volt részem, mert finom, bár léha polgári családból származom, engem és Olympia nővéremet több hónapon át egy Veveyből való francia kisasszony nevelt, aki azonban, mivel közte és anyám közt, apámmal kapcsolatban, asszonyi vetélkedés támadt, kénytelen volt eltakarodni a háztól ... (Mann 1973: 7)

Stanzel a három elbeszélő szituáció leírásához ugyancsak három, oppozicionális fogalompárral jellemzett „építőkövet”, alkotóelemet határoz meg. Az első alkotóelem, a **személy** az elbeszélő és a szereplők egzisztenciális **azonosságára/nem-azonosságára** épül: ez határozza meg elsődlegesen az én-elbeszélő szituációt. A második a **mód**, tehát a különböző elbeszélő módozatok az **elbeszélő** általi közvetett elbeszélés és a **reflektor-figura** közvetlen átélésének ábrázolása között. S végül a harmadik alkotóelem a **perspektíva**, vagyis az a pont, ahol az ábrázolt valóság érzékelésének centruma található. Ha ez a pont az elbeszélt történeten belül, az egyik szereplő érzékelési centrumában található, **belső perspektíváról** beszélünk, ha pedig azon kívül, az elbeszélő érzékelési centrumával esik egybe, az a **külső perspektíva**. A perszonális elbeszélő szituációt a reflektor-figura, az auktoriális elbeszélő szituációt pedig a külső perspektíva jellemzi elsődlegesen.

Bár Stanzel tipológiája jól bevált eszközzé vált a narratív szövegek elemzésében, elméleti szempontból több bírálat is érte, mindenekelőtt éppen a fent említett diffúz analitikus kategóriák miatt. Különösen az amerikai **Dorrit Cohn**, valamint Gérard Genette fogalmazott meg alkotó kritikát, amely elsősorban arra irányul, hogy Stanzel összemosza a személy (első vagy harmadik személyű, azaz én- vagy ő-elbeszélés) és a mód (elbeszélő vagy reflektor) kategóriáját, ill. a „Ki beszél?” és a „Ki lát (érezkel)?” kérdését. Ha ezt a két kérdést külön szemléljük, másfajta, részletesebb tipológiát kapunk.

Genette rendszerében (voltaképpen hasonlóan Stanzelhez) megkülönbözteti az olyan elbeszéléseket, amelyekben az elbeszélő egyúttal szereplője az általa elbeszélt történetnek, s amelyeket ennek megfelelően többnyire az első személyű, én-elbeszélőforma jellemez, azoktól, amelyekben az elbeszélő nem tartozik története szereplői közé, tehát általában harmadik személyben mesél. Az első típusú elbeszélőt **homodiegetikus elbeszélő**, a másodikat **heterodiegetikus elbeszélőnek** nevezi. Mind a **homodiegetikus elbeszélés**, mind a **heterodiegetikus elbeszélés** esetében létezik az **auktoriális típus** (ez felel meg Genette **nullfokalizáció**jának, azaz az elbeszélő korlátlan, nem egy figurára fokalizált nézőpontjának), valamint a **perszonális típus** (ez a **belső fokalizáció**, vagyis a figurára fokalizált nézőpont). Előbbit Genette is **auktoriális** (auktor = szerző), míg utóbbit **aktoriális** (aktor = előadó, színész) típusnak nevezi. Ehhez a négy típushoz járul még a viszonylag ritka első és a harmadik személyű **külső fokalizációs/semleges elbeszélő forma**, amely egy kamerához hasonlóan csak a kívülről érzékelhető folyamatokat, jelenségeket rögzíti.

A következő táblázatban rögzítjük a hatféle narrációs típust, ismert példákkal.

Fokalizációs típus	auktoriális	aktoriális/ perszonális	semleges
Elbeszélő	(nullfokalizáció)	(belső fokalizáció)	(külső fokalizáció)
heterodiegetikus	Fielding	Kafka	Hammett
(ő-forma)	<i>Tom Jones</i>	<i>A per</i>	<i>A máltai sólyom</i>
homodiegetikus	Goethe	Sartre	Camus
(én-forma)	<i>Költészet és valóság</i>	<i>Az undor</i>	<i>Az idegen</i>

(Martinez/Scheffel 1999, Genette 1994 nyomán)

Ezt a kategóriatáblázatot úgy érdemes a narratív szövegek elemzésére használni, ha az egyes típusokat az időformák és a beszédtypusok összefüggésében vizsgáljuk. Ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a legtöbb szöveg esetében nem tiszta típusokkal van dolgunk, hanem kevert formákkal, a típusok közti átmenettel vagy a típus szövegen belüli változásával. A különböző narrációs lehetőségek történetileg is változnak, s részben irodalmon kívüli tényezőkkel is összefüggnek. Például az auktoriális típus tekintélyelvű, tanító, részben talán kioktató mentalitást feltételez, míg a perszonális típus a természettudományok és a pszichológia megerősödésével vívja ki a maga rangját az elbeszélő irodalomban.

4.2.4.2. A 'történet' (histoire) kategóriái

A 'történet' szintén összetett jelenség, elemzését a különféle iskolák különféle kategóriák segítségével végzik.

4.2.4.2.1. A cselekmény

A **cselekmény** alapegységét az orosz formalista iskolához tartozó Boris Tomasevszkij nyomán **eseménynek** vagy **motívumnak** nevezzük (lásd 4.2.2.2. fejezet). A **motívum** az elbeszélés-elmélet terminológiája szerint a narratív szöveg legkisebb, tovább már nem osztható tartalmi egysége (Tomasevszkij 1985). A cselekményben a motívumok funkciója dinamikus vagy statikus, attól függően, megváltoztatják-e a szituációt vagy sem. **Dinamikus motívum** egyrészt a 'történés', ami nem szándékosan előidézt állapotváltozás, mint például a kolera terjedése Thomas Mann *Halál Velencében* című novellájában:

De alighanem élelmiszerekbe jutott a métely, zöldségbe, húsba vagy tejbe, mert míg javában tagadták és leplezték, a halálos kór továbbharapódzott a szűk kis utcákban, és a szokatlan korán beütött nyári hőség, amely langyosra főzte a kanálisok vizét, különösen elősegítette a továbbterjedését. (Mann 1980: 126)

A dinamikus motívumok másik csoportját a figurák cselekvései alkotják, amikor a szituáció változása emberek vagy antropomorf lények szándékos cselekvése nyomán következik be. Például: „Egy kis zöldségbolt előtt kevés gyümölcsöt vett, túlrejt, puha epret, és járás közben eszegette.” (Mann 1980: 132)

A **statikus motívumok** szintén feloszthatók, mégpedig állapotokra – „Kellemetlen fülledtség ülte meg az utcákat” (Mann 1980: 98) – és tulajdonságokra: „Gustav von Aschenbach valamivel alacsonyabb volt a középtermetnél, haja barna, arca borotvált.” (Mann 1980: 79)

Ha a motívumokat kronologikus egymásutánban összefűzzük, azt a német elbeszélés-elmélet **'történésnek'** (**Geschehen**) nevezi. Ebből nő ki a cselekmény legmagasabb szinten szerveződő formája, a **'történet'** (**Geschichte**) (Stierle 1975), amelyben a motívumok nem csak egymás után, hanem egymásból is következnek, vagyis logikai összefüggés van közöttük. Az angol irodalomkritikában E. M. Forster alkotta meg a **story/plot** fogalompárt, amely nagyjából megfelel a 'történés'/'történet' felosztásnak. Ha azt kérdezzük: „És mi történt azután?” – az a **story**. Ha azt: „Miért?” – az a **plot**.

A cselekmény elemei között lévő kapcsolatot, logikai összefüggést **motiváltságnak** nevezzük (Martinez/Scheffel 1999), melynek alapvetően két fajtája van. A **kauzális (oksági) motiváltság** esetében a cselekmény elemei ok-okozati összefüggésbe vannak beágyazva, s funkciójukat is ebből az összefüggésből vezethetjük le. Az ilyen motiváltság szinte az összes elbeszélésre jellemző. Ugyanakkor főleg régebbi szövegekben emellett gyakran a cselekmény finalitása (célirányultsága) dominál: ez a **finális (célirányos) motiváltság**. Az ilyen szövegekben a cselekmény menetét egy transzcendens erő irányítja, tehát az események kimenetele elejétől fogva eldöntött. Így épül fel például Milton *Elveszett Paradicsom* című vallásos eposza vagy Goethe *Faustja*. Némelyik elbeszélésben a cselekmény motiváltságának típusa a történet végéig többértelmű, nehezen meghatározható. A már idézett *Halál Velencében* például első pillantásra egyszerű, természetes logikával követhető történetnek látszik: Aschenbach, az író Münchenből Velencébe utazik, ott megfertőzi a városban dúló kolera, megbetegszik és meghal. De ha figyelmesebben olvassuk, felfedezünk a szövegben olyan jeleket, melyek mintegy előrevetítik, eleve elrendeltetettnek tételézik fel az író sorsát. Ilyen például a „véletlenül” máshova küldött poggyász, melynek következtében meghiúsul Aschenbach elutazási szándéka, s Velencében marad, a halál városában.

Az elbeszélte történet egysége tehát az események kauzális vagy finális összefüggéseiből jön létre, s ez általánosan jellemző a narratív szövegekre. Ugyanakkor műfaji, történeti vagy

kulturális tényezők egyaránt befolyásolhatják a motívumok/események összefűzésének módját, logikáját, intenzitását. Például a szájhagyomány útján terjedő formák (mese, mítosz) kevésbé törekednek a szigorú okozatosság szerinti motiváltságra, mint mondjuk a realista regény a 19. században. Ugyanúgy különbség van az autobiográfia európai és észak-amerikai indián modellje között. Az európai önéletrajz az elbeszélte események segítségével megmagyarázza, kiből mi lett és hogyan, tehát az egyént élete eredményeként mutatja be. Ugyanakkor az indián szövegek nem törekednek az ilyen összefüggések bemutatására. Az egyén tetteit epizodikusan mesélik el, lemondanak azok pszichológiai magyarázatáról vagy akár a kronológia megtartásáról is.

A legtöbb narratív szöveg cselekményének formális-motivikus összefüggései visszavezethetők bizonyos alapsémákra. A **cselekmény sémája** az egyedi történetből levezetett absztrakt struktúra, ami – mint láttuk – logikai értelemmel bíró, zárt egység. A cselekmény legfontosabb alapsémái a következők:

- lineáris-progresszív cselekmény: egy szálon futó cselekmény, amiben a főhőssel történt események időrendi sorrendben követik egymást (pl. fejlődésregény).
- lineáris-regresszív cselekmény: ilyen például a keretes szerkezetű történet, ahol az egyik cselekménybe beágyazódik a másik zárt cselekmény, s azt az első cselekmény keretében, visszatekintve mesélik el.
- epizodikus szerkezet: lazán összefűzött, önálló egységekből álló szerkezet.

4.2.4.2.2. A figura

A **figura** a narratív szövegben a strukturalista elbeszélés-elmélet szerint a cselekmény elengedhetetlen eleme, bizonyos funkciót hordozó szemantikai egység (pl. segítő, ellenfél stb., vö. 4.2.2.2. fejezet). A figurának azonban vannak olyan aspektusai is, amelyeket nem lehet visszavezetni a cselekmény bizonyos funkcióira, például olyan konkrét, egyedi vonásai, amelyek leírásához más eszköztár is szükséges lehet.

A figura-elemzés újabb irányzatai (vö. Jannidis 2005) a figura kettős természetéből indulnak ki. A figura alapjában véve a nyelv által létező jelenség, ugyanakkor nem azonos az őt létrehozó nyelvi stratégiákkal, hanem az elbeszélte világ entitása, s információkat hordoz az általános emberi természetről és az őt létrehozó szerző kulturális tudásáról is.

Egy **figura** ábrázolásának elemei a következők: **megnevezés, információk hozzárendelése, jellemzés**. Az irodalmi elbeszélő szövegekben igen sok információhoz jut az olvasó a figurákkal kapcsolatban. Ilyen, a ruházatával kapcsolatos információ lehet például, hogy az egyik kereskedősegéd a Velencébe induló hajón „világossárga, túl divatos szabású

nyári ruhát” (Mann 1980: 82) viselt, a külsejével kapcsolatos, hogy: „Szeme-szája csupa ránc.” (uo., 83), vagy a jellemére vonatkozó: „tolakodó, szörnyű, vén fickó” (uo.). Az a tény, hogy valaki beszél, s főleg, hogy mit mond: „– Kellemes szórakozást kívánunk – mekegi hajbókolva.” (uo., 85), ill. mit cselekszik: „dudorászott, kacsingatott, röhögött” (uo.), szintén a figuráról szóló információk körébe tartozik. Az információ fogalma ebben az összefüggésben az elbeszélés/történetmondás síkjára vonatkozik, s arra a módra, ahogy a figura koncepciója kialakul. A történetmondás ezen információiból az elbeszélt történet síkján a figurára vonatkozó tények lesznek. Ezek a tények különböző módon kapcsolódnak a figurához: belső tulajdonságként („fösvény volt”), külső tulajdonságként („kicsi volt”), ill. okozatosan („ágya vetetlen volt”) vagy akár történelmi vagy szociális szempontból (pl. a családi körülmények bemutatása).

Tehát az elbeszélésben történő információ-hozzárendelés következtében az elbeszélt történetben bizonyos információk/tények kapcsolódnak a figurákhoz.

A figura jellemzése mindig összekapcsolódott valamilyen pszichológiai koncepcióval. Az általános felfogás szerint a **karakter** tipikus pszichikai tulajdonságok összessége. Ez a felfogás azonban csak korlátozottan használható az elbeszélés-elmélet céljaira, mert a karakternek nem csak pszichikai jegyei vannak. **Fotis Jannidis** szerint a figura jellemzésénél csak azok az információk relevánsak, amelyek az elbeszélt történet idejére vonatkoztatva hosszabb ideig stabilan léteznek. Ennek következtében például a figura tartózkodási helye általában nem tartozik a jellemvonások közé, kivéve például az Atlasz-mítoszban. Az elbeszélt világban a figurához kapcsolódó tények attól válnak stabillá, hogy az elbeszélő többször utal rájuk, megismétli őket (például tipikus beszédmód, az öltözködés vagy a viselkedés sajátosságai). A jellemzés lehet közvetett vagy közvetlen. A **közvetlen jellemzés** olyan, mint a közvetlen információ-hozzárendelés („fösvény volt”). A **közvetett jellemzés** két lépésből áll. Az első lépésben a szöveg közöl egy bizonyos információt. A második lépésben ebből az információból valami másra következtetünk. Például egy szoba berendezéséből annak lakójára, egy cselekedetből a cselekvőre stb. Ehhez azonban a szöveg által közvetített információn kívül szükség van történelmi ismeretekre, kulturális tudásra is.

A figuraelemzésben a kulturális tudásnak három releváns formája van: figuramodellek, figurális sémák, szituatív sémák.

Figuramodellnek nevezi Jannidis a típusokat, például extroverált figura, melankolikus típus. Ilyen típusokat élettapasztalatunk következtében, ill. a teológiából, antropológiából, pszichológiából ismerünk, de más irodalmi műben, filmben stb. is találkozhattunk már velük.

A **figurális sémák** azon a feltételezésen alapulnak, hogy bizonyos helyzetekből törvényszerűen következik valami. Pl.: „Aki nagy mennyiségű alkoholt iszik, ittas lesz.” Vagy: „Az ember halandó.” Ezek a sémák nem tipizálnak, hanem másfajta információs összefüggéseket implikálnak. Például ez a mondat: „Hangosan tagadott, de nem mert a felesége szemébe nézni.” – a következő pszichológiai sémát hívja elő az olvasóból: aki igazat mond, az bátran a másik szemébe néz.

Végül fontos a **szituatív sémákról**, például a szerelmi háromszögről szerzett kulturális-történelmi tudás és tapasztalat.

4.2.4.3. Elbeszélő műfajok

Az elbeszélő műfajok viszonylag stabil formai és/vagy tartalmi jegyekkel rendelkező szövegtípusok, s kialakulásuk, virágzásuk vagy éppen visszaszorulásuk bizonyos irodalomtörténeti korszak(ok)hoz kötődik. Az elbeszélő műfajok tárgyalásakor megkülönböztetjük a kis és a nagy epikai formákat, valamint az ún. 'határműfajokat', amelyek a fikcionális és a nem-fikcionális műfajok határán helyezkednek el. Az ún. 'kisformák' egy része a szóbeliség hagyományában gyökerezik (mese, monda), míg a nagyobb műfajokban (regény, eposz) jobban érvényesül a művészi/irodalmi struktúra és ábrázolásmód.

4.2.4.3.1. Az anekdota

Az **anekdota** görög eredetű szó jelentése 'kiadatlan szöveg', tehát nem egy műfajra utal, hanem jelentős politikai személyiségekről szóló nem publikált vagy titkos feljegyzésekre használták. Mai jelentése a 17.-18. század körül a francia anecdote szóra vezethető vissza, s attól kezdve az uralkodó osztályról szóló rövid, de hiteles történeteket nevezték anekdotának. A nem teljesen egyértelmű definíció ellenére viszonylag könnyen megállapíthatók a műfaj visszatérő formai és tartalmi kritériumai. Tárgya egy korlátozott terjedelmű, de különleges hatású történelmi-társadalmi esemény, amely ismert történelmi személyiségről szól. A cselekmény dramatikus szerkezetű, feszült, poénra kihegyezett, s elbeszélési módja is ennek megfelelő: legtöbbször humoros, szellemes. Az anekdota a mai napig szóban is terjed (már a műfaj ősi formája is a szóbeli elbeszélésen alapult), s éppen az elbeszélő élő, közvetlen kapcsolata a közönséggel adja a műfaj különleges hatását.

Az anekdotát gyakran az ún. 'népies', egyszerű formák közé sorolják, s nem is ok nélkül, hiszen a vicc valóban közel áll hozzá. Ugyanakkor voltaképpen a művészi formák közé

sorolható, tehát úgy a köznapi, mint az irodalmi elbeszélés egy fajtája, de a történetírás, az életrajzírás, sőt, napjaink médiájának egyik műfajaként is felfogható.

4.2.4.3.2. Az aforizma

Az **aforizma** talán a legrövidebb nem-fikcionális prózaforma. Az irodalomtudomány a mai napig nem egységes a műfaj megnevezését illetően. Az olasz, spanyol német nyelvterületen az aforizma, Franciaországban a **maxima** kifejezés terjedt el, míg angol nyelvterületen mindkettő (maxim, ill. aphorism) használatos. A görög eredetű szó többértelmű: „elhatárolást” és „meghatározást/definíciót” egyaránt jelent.

Az aforizma egy gondolat, tantétel, életszabály nyelvi megjelenítése, amelyben az esztétikai tartalom/gondolkodásmód és az esztétikai forma szoros egységet alkot. Ez a gondolkodásmód szubjektív, asszociatív, játékos, amely nem tudományos felismerést, hanem eredeti, személyes gondolatot tartalmaz. Legfeltűnőbb jegye a rövidség, amely nemcsak az ábrázolásmódra, hanem a tartalmi koncentrátságra is vonatkozik. Formai jegyei közé tartoznak még az olyan stilisztikai és retorikai figurák, mint az ellentét, paradoxon, paralelizmus, chiasmus, szóismétlés, metafora stb.

Az aforizma eredetileg nem irodalmi műfaj. Az első, ilyen címmel megjelent könyv a görög Hippokratésztől származik, s orvosi tanok gyűjteményét foglalta magában. Nagy hagyománya alakult ki ettől kezdve a tudományos, valamint a filozófiai aforizmus-irodalomnak (Rotterdami Erasmus, Francis Bacon, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche).

Az irodalmi aforizmus a 16.-17. századi spanyol irodalomban alakul ki, de igazi műfajteremtő hatással a francia La Rochefoucauld *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665) című műve bír. Az aforisztikus irodalom csúcspontjának tekinthető ezen kívül a 18. század angol, valamint a 18.-19. század fordulójának német irodalma.

4.2.4.3.3. A fabula

Rövid, csattanós tanmese, amelynek szereplői legtöbbször egymással szembenálló állatok, s amelyben epikus és párbeszédes elemek egyaránt előfordulnak. A **fabula** kritikus hangvételű, morális tartalmú, e morált parabolisztikus/példabeszéd formájában fejezi ki.

A tipikus állatok (oroszlán, medve, farkas, róka, nyúl) mellett növények, tárgyak, emberek vagy azok testrészei is gyakran szerepelnek a fabulában (pl. La Fontaine két csupra vagy Titus Livius a gyomorról és a végtagokról szóló tanmeséje). A fabula dialektikus struktúrája tehát emberek, állatok, növények stb. életfelfogásának, természetüknek, vagy éppen érdekeiknek

különbségéből, ellentmondásából adódik, például a tücsök és a hangya, a tölgy és a nádszál vagy a paraszt és a szamár meséjében.

4.2.4.3.4. A parabola (példázat, példabeszéd)

Rövid elbeszélés, amely egy teológiai, morális tételt, tanítást magyaráz meg, egy konkrét történet segítségével. A **parabola** következtetései szimbolikus formában jutnak kifejezésre. A példabeszédek legfőbb forrása a Biblia. Jézus példabeszédekben tanít (pl. a szőlősgazda és a szőlőmunkások vagy a tékozló fiúról szóló példabeszéd). Az irodalmi parabola egyik legfontosabb képviselője Francis Bacon.

4.2.4.3.5. A mese

A **népmese** szájhagyomány útján terjedő műfaj, melynek szerzője ismeretlen, s szövege különféle változatokban létezik. A **műmese** szerzője ellenben ismert, s a szövege is rögzített. Ahhoz, hogy az irodalomtudomány egyáltalán foglalkozni tudjon a népmesével, először is össze kellett azokat gyűjteni és a szövegalakot rögzíteni kellett. Az egyik legnagyobb és legjelentősebb mesegyűjtemény a Grimm testvérek 1812/15-ben megjelent gyűjteménye. A mese egyik legfontosabb tartalmi aspektusa a csoda, de ezen kívül több tartalmi és formai jegy is van, amelyekkel a mesét megkülönböztetjük a rokon műfajoktól, például a mondától. Max Lüthi (1947) szerint az európai mese sémája a következő: nehézség és annak leküzdése. A mese főhőse nem mitológiai félisten, nem is szent, mint a legendában, hanem legtöbbször szegény, hátrányos helyzetű ember. Gyakran a nehézség leküzdése földöntúli (varázs)erő segítségével történik. A mese konfigurációja kicsi, gyakran van azonban a főhősnek ellenlábas. Jellemzők az állandósult mesefordulatok („Élt egyszer egy...”), a varázsmondókák. Az elbeszélt világ absztrakt, a hely és az idő nem konkrét, mint a mondában, s hiányzik a mondára jellemző mulandóság tematizálása is. A figurák nem rendelkeznek egyéni vonásokkal, tipizáltak.

A műfaj kialakulásáról eltérnek a vélemények. Egyesek szerint már a neolitikumban is léteztek mesék, mások a középkorra teszik eredetét. A 16.-17. században Itáliában és Franciaországban már megjelentek mesegyűjtemények, de ezek csak népmese-motívumokat tartalmaztak, irodalmi átdolgozásban (Straparola, Perrault). Első ízben a Grimm testvérek törekedtek a szóbeli közlés hiteles visszaadására. Munkájuk mintává vált a 19. század európai mesegyűjteményeinek összeállításánál.

4.2.4.3.6. A monda

A **monda** abban különbözik a vele rokon mesétől, hogy bár tartalma a fantázia szülötte, igaz történetként mesélik el. A Grimm testvérek, akik a mesék mellett a mondákat is gyűjtötték, a mese definíciójából vezették le a monda lényegét. A mese poétikus, a monda történelmi jellegű. A mese önmagában is megáll, a monda támaszkodik egy hely vagy egy személy valóságára. A mondában a tartalom dominál, a forma háttérbe szorul. Keletkezésének alapvetően három oka lehet: egy ember találkozása valamely földöntúli jelenséggel, valamely objektív esemény (természeti katasztrófa, történelmi esemény), valamint egy nép vagy csoport, esetleg tárgy, természeti képződmény eredete.

4.2.4.3.7. A legenda

A **legenda** vallási tárgyú elbeszélés, s mint ilyen, nem választható el a hívő emberek közösségétől, akik a legenda transzcendens mondanivalóját maradéktalanul befogadják. Ez a mondanivaló azonban nem a hitigazságok lényegét érinti, hanem közvetítő szerepe van a transzcendens szféra és a mindennapi élet között. Legendák minden kultúrkörben léteznek, például Buddha életéről. A keresztény legendák funkciója voltaképpen imádság, hálaadás, Isten dicsérete: a hívő ember így köszöni meg, hogy Isten a Szentíráson kívül szentjeiben is megnyilatkozik. Ahogy a szentek követték földi életük során Jézust, úgy tekinti a hívő ember a szenteket példaképüknek, hiszen az „imitatio Christi” nehézségeit a szentek is megtapasztalták.

A legtöbb latin legenda nem művészi igénnyel keletkezett, nem fikció, haneményt akar közölni. Voltaképpen egy szent halálának napján a kolostorokban étkezés közben felolvasott életrajzi írásokat nevezték később legendáknak. Elbeszélési módjuk naív, egyszerű nyelvezetű, reflexió nélküli, s a cselekmény egy szálon futó.

4.2.4.3.8. A rövidtörténet (short story)

A műfaji megjelölés az angol **short story**-ból származik, s ez az új forma a 19. század második felének Amerikájában, irodalmi folyóiratokban terjedt el. Az irodalmi folyóiratok terjedelmi korlátai miatt az amerikai irodalomban szokás volt a rövidtörténetet a szavak számával meghatározni. Azonban a „rövidség” nem csak a terjedelemre vonatkozik, hanem a különleges, feszes és elbeszélés-technikailag tömör, de komplex kompozíciós formára is utal. A rövidtörténetnek a francia, orosz, skandináv és angol irodalomban is megvannak a maga előzményei, például Csehovnál vagy Maupassant-nál. Igen jelentős a műfaj kialakulásában **Edgar Allan Poe** szerepe, akinek nemcsak történetei szolgáltak példaként, de kompozíciós

elmélete is. Poe a hatásra koncentrálnak feszes felépítést és a rövidséget az elbeszélés legfontosabb alkotó elveinek tekinti, s szerinte a történet egyes elemeit a meglepő, különleges befejezés érdekében kell összerakni, miközben az elbeszélő szerkezet egységes képet kell, hogy mutasson. A rövidtörténet a motivikus kidolgozás lerövidítése, valamint az idő, tér, szereplők ennek megfelelő kezelése által feje ki hatását. Különösen az időkezelési technikák alkalmazása (időtömörítés, időnyújtás, kihagyás, ill. ezek váltakozása) teszi lehetővé a komplex, többretegű ábrázolásmódot, például a szimultán történetek elbeszélését. Az elbeszélés szűkre szabott ideje ellenére megjelenhet a történetben egy egész élet summázata. Gyakran végződik a rövidtörténet a főhős tudatállapotának változásával, tágulásával (Joyce ezt epifánia-élménynek nevezi), ami egy iniciációs (beavatási) folyamat végpontja. Az ilyen történetben egy fiatalember valamilyen megrázó élmény hatására értékeli át eddigi életét, s válik felnőtté, például Heinrich Böllnél. Az időkezelés szempontjából megkülönböztetjük a kronológikus és a visszautaló elbeszélést, valamint az ún. „időtlen” elbeszélést (az arabeszk-típust), amely monologikus-asszociatív elbeszélési forma.

Szoros összefüggésben áll az ilyen tömör elbeszélő formával a rövidtörténet kezdő- és végpontjának nyitottsága. Már a cím, de még inkább az első mondat a történet része, a bevezetés legtöbbször elmarad. A befejezés csattanója feloldhatja ugyan részben a történet feszültségét, azonban ez nem jelenti a konfliktus feloldását, így a nyitott befejezés jellemzi a műfajt. Ebben az értelemben a rövidtörténet nem más, mint egy kis darab kiragadott élet (slice-of-life-story).

Az amerikai short story legfontosabb művelői William Faulkner, Jack London, O. Henry, Ernest Hemingway, a német nyelvű rövidtörténet (Kurzgeschichte) a már említett Heinrich Böll, valamint Wolfgang Borchert, Gabriele Wohmann, Peter Bichsel nevéhez fűződik.

4.2.4.3.9. A novella

A **novella** szó eredete nem az irodalmi, hanem a jogi nyelvben keresendő. Justinianus császár törvénykönyvében a beépített új rendelkezéseket nevezték novellának, azaz újdonságnak. Az irodalmi műfaj megjelölésére Boccaccio *Dekameronja* óta használják.

A szó jelentéséből következik, hogy a novella tartalmában, cselekményében valami újdonságot, meglepetést hordoz. Számtalan novella-definíció alapján a műfaj lényege éppen ez a nem várt, meglepetésszerű, kiszámíthatatlan cselekményelem. Goethe híres definíciója szerint a novella egy megtörtént, hallatlan eseményt (unerhörte Begebenheit) mond el, azaz új, ugyanakkor különleges eseményt. Ugyanakkor az „újdonság” csak a megszokott, mindennapi események összefüggésében értelmezhető, tehát a novella éppen e két jelenség ellentmondására, konfliktusára épül, azt a pillanatot ragadja meg, amikor a kiszámíthatatlan

betör a megszokott világba, és kétségbe vonja, megrendíti vagy egyenesen szétrombolja azt. Ennek fényében érthető meg a novella fontos műfaji jegye, a fordulópont, vagyis az a pont, ahol a történet váratlan fordulatot vesz.

A novella a reneszánsztól kezdve nagy szerepet játszott és komoly fejlődésen ment keresztül az európai irodalmakban Goethétől Thomas Mannig, Dosztojevszkijtől Turgenyevig. Ez nem véletlen, hiszen a fent vázolt egzisztenciális konfliktus az újkori társadalmakra jellemző, melyek tagjai védve érzik magukat a sorssal, a véggel szemben, de újra és újra szembesülniük kell bizonyos válsághelyzetekkel, melyekből vagy bizonyos „kegyelmi állapot”, transzcendens beteljesülés mutat kiutat (ilyenek a művésznovellák) vagy a sors emberi méltóságot romboló hatása mutatkozik meg, például a halálmotívum gyakori előfordulásával.

A szokatlan és titokzatos történethez objektív elbeszélési mód társul, amely auktoriális fogásokkal nem lebbenti le idő előtt a fátylat a novella titkairól. A cselekményábrázolás egy szálon fut, a „hallatlan eseményre” koncentrál. A 19. századig gyakorta jellemző rá a keretes szerkezet és a ciklikus forma (Boccaccio, Navarrai Margit, Chaucer, Cervantes, Goethe, E. T. A. Hoffmann).

4.2.4.3.10. Az eposz

Az **eposz** görög eredetű szó, jelentése ‚elbeszélés’. Ez a ma már alig létező műfaj az ókorban a dráma mellett a legfontosabb irodalmi forma volt. Az eposzi világ a totalitás, az egyértelmű és átlátható összefüggések világa, nem privát, hanem közösségi jellegű. Ezért az eposz műfajának előfeltétele az arisztokratikus, feudális társadalom, amelynek értékrendjében gyökerezik az ábrázolt világ egysége. A világot a főhős nem reflektív módon, hanem konkrét cselekvés által ismeri meg.

Az eposz a hősi mondákon és a mítoszokon alapul. Az elbeszélés nem célorientált, hanem széles, lassú folyású, a részletekre koncentráló, objektív. Ezt erősíti az egyenletes versmérték, a hexameter vagy az alexandrinus. Legfontosabb példái, mint például a *Gilgames-eposz*, Homérosz *Iliásza* és *Odüsszeiája*, Vergilius *Aeneise* vagy a középkori eposzok, például a *Nibelung-ének* vagy a *Beowulf* mutatják, milyen komoly, ünnepélyes jellegű volt ez a műfaj. Az epikai cselekmény központjában istenek és hősök, királyok és lovagok állnak. Danténak *Isteni színjátékában* a középkor végén még egyszer sikerül ábrázolni az élet totalitását, bár már megjelenik benne a szubjektív elem, hiszen a költő saját magát teszi meg az eposz hősévé. Azonban már a reneszánsz idején visszaszorulnak a komoly témák, s helyettük a komikus eposz kerül előtérbe. A későbbi korokban csak elvétve találkozunk a tradicionális

eposszal (pl. Milton *Elveszett Paradicsoma*, Klopstock *Messiása*), ugyanakkor igen közkedveltek Heine satirikus művei (*Atta Troll*, *Deutschland. Ein Wintermärchen*.).

4.2.4.3.11. A regény

Bár a forma, a műfaj jóval régebbi, s már az antikvitás irodalmában is ismert volt, maga a **regény** megnevezés a középkorban alakul ki. A franciák a 13. századtól kezdve minden, nem latin nyelvű, a népnyelven (lat. *lingua romana*) megfogalmazott írást romanz-nak neveztek. Az elnevezést ekkor még nem befolyásolta, hogy verses vagy prózai szövegről volt-e szó. A 13. század végére azonban jelentősen szűkült a szó jelentéstartalma, s akkorra már prózában megfogalmazott hosszabb költői elbeszélést jelentett. Ez az új műfaj a regény, vagyis franciául *roman*, németül *Roman*, angolul *romance*, majd *novel*.

Az első regények a késő antikvitásból származnak. Legjellemzőbb példájuk Heliodórosz *Aithiopika* című műve a 3. századból, melynek tematikus sémája sokáig meghatározza a regény műfaj cselekményét: szerelemről és kalandról szól. Az első, már *roman*-nak nevezett forma a lovagkori eposz prózai változata, a lovagregény. Ez a műfaj a 16. század végéig virágzik, majd 1605-ben Cervantes megírja híres lovagregény-paródiáját, a *Don Quijotet*.

Az első regényelmélet, azaz a regényről szóló poetológiai munka, Pierre Daniel Huet *Traité de l'Origine des Romans* című műve 1670-ben Párizsban jelent meg. Ebben értekezik arról az „újfajta írásmódról” (John Barclay kifejezése *Argenis* című regényéről), amely mind nagyobb olvasóközönséget nyer meg magának a polgárság körében is. Huet leírása szerint kora regényei művészi ábrázolású, prózában elbeszélt szerelmes történetek, amelyek egyaránt tanítják és szórakoztatják az olvasót. A regény e korai korszakában valóban inkább népszerű, szórakoztató olvasmány a maga kalandos és szerelmes történeteivel, s az eposszal szemben csak nehezen vívja ki magának a komoly irodalmi műfaj rangját.

A regény emancipációja a polgári regény kialakulásával kezdődik, s mivel a polgárosodás elsőként Angliában megy végbe, nem meglepő, hogy a polgári regénynek is Anglia a hazája. A polgári társadalomban felszínre került konfliktusos viszony egyén és társadalom között, az „én és a világ” egységének felbomlása válik a regény meghatározó témájává. A műfaj meghatározó személyiségei Sterne, Fielding és Richardson. Fielding a spanyol pikareszk regény epizódikus szerkezetének átvételével rajzol képet kora társadalmáról, Richardson pedig levélregényeivel a korabeli olvasóközönség valós és autentikus történetek iránti igényét elégíti ki. Az ilyen én-elbeszélés az emberi lélek ábrázolása folytán alkalmas arra, hogy az olvasó intellektuálisan és emocionálisan is azonosuljon a regény főhősével, s a feltörekvő polgárság számára a regénynek ez az identitás-alakító funkciója mindig is nagyon fontos volt.

A levélregény a francia (Rousseau: *La nouvelle Héloïse*) és a német (Goethe: *Az ifjú Werther szenvedései*) irodalomra is nagy hatással van.

Mint látjuk, a regény kialakulásában nagy szerepet játszik a világ felbomlása egy külső és egy belső világra. Lukács szerint ebben különbözik a „regény korszaka” az „eposz korszakától”. Utóbbiban ugyanis nincs belső világ, mivelhogy a lélek nem érzékeli, hogy a külső világ vele szemben létezne. Az egyén az újkorban nem része már az isteni és világi rendnek, ráébred magáramaradottságára, egyediségére, s így tudatosan benne a külső világgal szemben individualitása, saját belső világa (transzcendentális hajléktalanság). A regény korszaka tehát az öntudatos polgári egyéniségek korszaka, s a regény virágkora nem választható el a polgárság 18-19. századi gazdasági és politikai sikereitől. Lukács regényelmélete Hegel esztétikáján alapul, aki a regényt „polgári eposzeiának” nevezi, melynek alapproblémája a szív poézise és a körülmények prózája közti konfliktus. Ezt a konfliktust próbálja a Goethe *Wilhelm Meistere* mintájára kialakult fejlődésregény az ember belső természete és a külső adottságok közti produktív kölcsönhatás ábrázolásával kiegyenlíteni.

A 19. század realista regénye tárgyilagos, objektív ábrázolásra törekszik, s a kortársadalmát a maga teljességében akarja ábrázolni. Különösen a francia (Balzac, Stendhal, Flaubert) és az orosz (Tolsztoj, Dosztojevszkij) irodalom nyújt e tekintetben kiemelkedő teljesítményt. A század végén Zola megalkotja a naturalista regénytípust, a roman expérimental-t, amely a társadalmi viszonyokat esztétikai szűrő nélkül, a maga brutális valóságában ábrázolja. A századforduló tapasztalata az én és az őt körülvevő világ felbomlása. Ennek megfelelően a századforduló regényformája radikálisan szakít a realista regény hagyományos elbeszélő módjával: a cselekmény kontinuitása, a kronologikus elbeszélés s a hagyományos (auktoriális) elbeszélő is áldozatul esik e folyamatnak. Thomas Mann regényeiben ugyan az auktoriális elbeszélő forma minden változatát kipróbálja, de alapjában véve ő sem tudja és akarja folytatni a realista hagyományt: ironikusan megtöri az auktoriális elbeszélő magatartást, s az „elbeszélés szellemét” véli felfedezni az elbeszélő történet mögött.

A 20. századi regényre a különféle experimentális formák jellemzők, például a 30-as évek montázsregénye (John Dos Passos, Alfred Döblin) vagy a francia újregény (nouveau roman) (Alain Robbe Grillet, Michel Butor), valamint Joyce tudatfolyam-regénye, az *Ulysses*.

A regényeket csoportosíthatjuk történeti szempontból, például barokk regény, realista regény, posztmodern regény vagy tematikailag (pikareszk regény, családregegy, fejlődésregény), esetleg formai tulajdonságai alapján (levélregény, montázsregény).

4.2.4.3.12. Az önéletrajz

Az **önéletrajz** műfaja Szent Ágoston, a késő antikvitás egyháztanítójának *Confessiones* (*Vallomások*) című művére vezethető vissza. A vallomás-jellegű önéletrajz írója vallásos megtérésének történetét meséli el, s ez a forma a 18. század pietista irodalmában is nagy jelentőséggel bír. A pietista vallomás-irodalom hatott a pszichologizáló önmegfigyelésen alapuló szentimentális regényre, de például Rousseau *Vallomásaira* is. Ugyanakkor jelentősen eltér a pietista önéletrajz a reneszánsz világias, anekdotázó autobiográfiáitól (Cardano, Cellini), de a 17.-18. század krónikaszerű tudós-önéletrajzaitól is. Az autobiográfia korunkban az egyik legizgalmasabb határműfaj, s ez összefügg az emberről, a személyiségről alkotott képpel. Az egyes ember egyre kevésbé érzi magát önmagával mindig azonos, egységes, zárt individuumnak, hanem különböző, néha egymással összeegyeztethetetlen szerepek, maszkok egyvelegének, amelyben sokszor egymástól elszakadva létezik a magán- és a hivatalos szféra, a múlt és a jelen, az álom és a valóság, tiltott és a megengedett. Az olvasók körében éppen az teszi az önéletrajzt népszerűvé, hogy egy életprogram felépítésének és megvalósításának problematikája tárul fel benne. S hogy eközben kialakul-e a személy identitása vagy annak csupán illúziója merül fel, irodalom- ill. mentalitástörténeti kérdés, amelyben a korszakok változásának általános tendenciái érhetők tetten. Például a polgári kor önéletrajzában az individuális vonások és a külső körülményei kölcsönhatásából alakul ki a személyiség identitása (pl. Goethe), míg a pluralista-demokratikus korszak önéletrajzai tudatosan töredékes és multiperspektívus önábrázolásra törekednek.

A visszapillantó én-elbeszélő saját életének elmesélése azáltal nyer irodalmi jelleget, hogy az emlékezés voltaképpen az élet fikcionális síkon történő újra-konstruálása. Tehát az egyén története az élmények és események szelekciójának és kombinációjának eredménye, s az önéletrajz főhőse, az „én” is fiktív, mivel csupán a már említett konstrukció eredménye.

4.2.4.3.13. Az életrajz

Az **életrajz (biográfia)** igen közel áll a tudományos történetíráshoz. Az ábrázolásmódja távolságtartó és objektív: a tényekhez való hűség jellemzi, s az egyes személyiségek portréja funkcionálisan illeszkedik a korszak átfogó bemutatásába, s ez olykor az irodalomra jellemző pszichologizáló írásmód, egy személyiség belső világa ábrázolásának rovására megy.

A középkorban jellegzetes műfaj a szentek és a hősök életrajza. A reneszánszban az életrajz személyes hangvételű, például Boccaccio *Dante*-életrajza. A 19. század pozitivizmusa különösen kedvez a tényközpontú és részletekbe menő életrajzok megjelenésének. Elterjednek az ún. életrajzi esszék, például a francia Hyppolite Taine, a német Jacob

Burckhardt vagy az angol L. Strachey tollából. A 20. században az életrajzi regény a belső világ ábrázolására koncentrál, s az elbeszélés új technikáit is szép számmal alkalmazza, például az átélt beszéd vagy a belső monológ formájában. (Lásd pl. Stefan Zweig: *Marie Antoinette*).

4.2.4.3.14. Az útirajz

Az **útirajz** tulajdonképpen az autobiografikus elbeszélés egyik formája, az egyik legrégebbi irodalmi műfaj. Jellemző rá az ábrázolásmódok széles spektruma, a tények száraz közlésétől kezdve a táj és az emberek plasztikus ábrázolásáig. Formája kötetlen: napló- vagy krónika-szerű részeket tartalmazhat, levélformát ölthet, sőt, versben is elbeszélhető.

A műfaj története az ókorba nyúlik vissza: hódításokról és felfedezésekről mesél, míg a középkor útirajzainak a Szentföld a témája. Az évszázadok során fokozatosan vált a műfaj szubjektívvé, az útirajz szerzőjének személyes élményei egyre fontosabb szerepet kaptak benne. A 16. században a fantasztikus útirajzok terjedtek el, egzotikus kalandokkal és tájakkal. A felvilágosodás útirajzai a világról szóló ismereteket közölnek, például Forster James Cookról szóló műve. A 18. században az utazás az egyén fejlődésében betöltött pedagógiai jelentősége kerül előtérbe, például fontos úticél Itália, ahol az életrajz írója mintegy újjászületik, identitását újra konstruálja (Goethe). A modern útirajz szerzője nem éli már át ezt az élményt: sokszor ellentmondásos, töredékes megfigyelései, benyomásai divergens személyiségét tükrözik.

4.3. Drámai szövegek és műfajok

A fejezet címében drámai szövegek megnevezés szerepel, mivel a dráma tárgyalása két különböző, de egymással mégis szorosan összekapcsolódó mozzanatot foglal magában: a 'dráma' egyrészt írott szöveg, mely sajátos kommunikációt, szerkezetet stb. implicál, ugyanakkor azonban 'dráma' megjelöléssel illetjük azt a színházban előadott alkotást, melynek létrejöttében az írott **drámai szöveg** csupán egy, bár kétségtelenül lényegi mozzanat.

4.3.1. A dráma mint irodalmi műnem/műfaj

A nemzetközi szócsalád (angol drama, német Drama, francia drame, olasz dramma) a görög, tett', ,cselekedet', ,tennivaló', ,kötelesség' szóra vezethető vissza, mely a latin drama közvetítésével került az európai nyelvekbe, a magyarba pedig feltehetően német vagy olasz közvetítéssel. Magyarul a **dráma** szó először 1789-ben dramma változatban szerepel ,színdarab', ,szomorújáték', majd 1835-től ,cselekmény' értelemben. Ugyenezen az úton érkeztek a magyarba a szó származékai, amint azt *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* alapján követhetjük: a **dramatizál** (1. történetet, eseményt párbeszéd formában megír 2. epikai művet színpadra alkalmaz), a **dramaturgia** (1. 1793, a drámára vonatkozó elméleti és gyakorlati ismeretek 2. 1830, drámaírás, drámaköltészet) és a **dramaturg** (1817, a drámaelmélet tudósa, 2. 1847, drámaíró, 3. 1865 színművész, 4. 1875 színházi lektor).

Annak megítélése, hogy mi a dráma helye az irodalmi műformák között, koronként változott. Az egyik véglet (Goethe szavaival) a három természetes (természet-adta) irodalmi forma egyikének tekinteni, a másik szemlélet szerint kétségbe lehet vonni önálló irodalmi mű voltát azáltal, hogy csak a színpadi megvalósulással tartják befejezettnek. Ebben a kérdésben itt nem kívánunk állást foglalni, csupán megpróbáljuk ismertetni azokat az alapfogalmakat, amelyek birtokában ehhez a kérdéshez is hozzá lehet majd szólni.

A drámát műfajnak is, műnemnek is szokták nevezni. Az utóbbi kifejezés nemfogalomként (tehát ,több faj összessége' értelemben) való használata a műfajok rendszerét objektív, mintegy természeti adottságként tételező meglehetősen elterjedt nézetből következik, mely azonban maga is történeti produktum, s mint ilyen, maga is fikció (erről bővebben lásd a 4.1. fejezetet). Alapvetően a 18.-19. századi európai művészetfelfogás sajátja, a klasszikus/klasszicista tiszta és jól körülhatárolt kategóriákra törekvés eredője ez is, akárcsak az, hogy a színjáratot kizárólag irodalmi műnek tekintette, és eltekintett annak alapvetően multimediális jellegétől.

A magát mindmáig makacsul tartó műnemekre való hármas felosztás is a 19. század terméke, noha gyökerei **Platón** *Állam* című művéig vezetnek. Platón megkülönbözteti elmúlt, jelen levő vagy jövődő dolgok elbeszélését egyszerűen, vagy utánzás által vagy pedig egyszerre mindkét módon. Végző soron ez a megkülönböztetés is beszélő és hallgató viszonyára épül, tehát a kommunikáció a rendszerezés elve. Ugyanakkor fel kell figyelünk egyrészt arra is, hogy a közös elemet, az elbeszélést is hangsúlyozza, másrészt arra, hogy voltaképpen kétféle elbeszélést különböztet meg, a harmadik csupán a kettő ötvözete.

Az ókor másik nagyhatású teoretikusa, **Arisztotelész** *Poétikájában* az eposznak és a tragédiának szenteli a legtöbb figyelmet, hármasságról itt szó sincs, a lírát nem is érinti. A reneszánsz harmóniakereső Arisztotelész-átértelmezése erősen rányomja bélyegét a későbbi fejleményekre, a klasszicizmus rendszert igénylő gondolkodásmódja ugyancsak, ekkor születik az első kísérlet, mely a művészeti formák sokféleségében az azonos elvet keresi (Charles Batteux: *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746). Goethe és Schiller levelezésükben is még a beszélő szerint határozzák meg a műfajokat, s ekkor még náluk is a költő két alaptípusa szerepel, a **rapródosz** (aki személyesen nem jelenik meg) és a **mimosz** (aki személyesen is megjelenik). A hármas felosztás csak a késői Goethe megfogalmazása (*Die Naturformen der Dichtung* 1819-ből való), ám a líra megkülönböztető szempontja ekkor is egészen más (‘lelkessült’, ‘izgatott’), ami a hármasság ellen szóló belső ellentmondás. Drydennél a líra az epika és dráma minden lehetséges ellentétét jelenti. Hegel tézis - antitézis - szintézis gondolatsémája végképp vagy legalábbis igen hosszú időre bebetonozta a tapasztalatnak ellentmondó hármasságot. Amint azonban a befogadás aktusa az érdeklődés homlokterébe kerül, a tárgyasult formák osztályozásának módszere maga is megkérdőjeleződik. A recepcióesztétika nem ismerheti el a műnemet mint olyan fogalomkészletet, amelyek a műnemet mint szubsztanciát kezelik, ezért van, hogy Jauß (1997) se használja. A művel való dialógus meghatározó volta az el nem ismerés oka, a mű tárgyaságát igyekszik megszüntetni, hogy a művel való dialogikus viszony fenntartható legyen. Azonban éppen a dráma szöveg-volta és intertextualitása az, ami mégis egyfajta szubsztanciának tekinthető (vö. Bécsy 2001).

4.3.2. A drámai szövegek elemzési kategóriái és osztályozásuk

A műnem és műfaj egymáshoz való viszonyát mint az állatrendszertan nem és faj kategóriáit elképzelő rendszerezés ellenzőinek egyik legfőbb érve, hogy a műalkotások nem egymásból születnek, mint az élőlények, hanem mind egyszeri szellemi termékek, közlések, a kommunikációs aktus részei, így a közlésjellegét semmibe véve az állatrendszertan módszerét

analógiaként használni ma már megvédhetetlen tévedés, noha kialakulása a 18-19. században a tudományosság létrejöttéből és igényéből levezethető és megérthető. A 20. század érdeklődése azonban új tudományterületek felé fordult. Nem arról van szó, hogy semmi keresnivalója a társadalom és kultúra jelenségeit kutatóknak a természettudományok házatáján, csak éppen az összefüggések mibenlétéről alkotott kép változott meg. A kommunikációelmélet, ez a szociológia és pszichológia határterületén kialakult aránylag fiatal tudományág, melynek gyökerei a fonetika és szemantika a kommunikációs aktust vizsgáló törekvéseire nyúlnak vissza, de fejlődéséhez az információelmélet és szemiotika adta a döntő lökést, új irányt adott a drámaelméletnek is. Erről az alapról közelítve még a fent említett kétféle beszédhelyzet különbségei is eltörpülnek amellet az alapvető egyezés mellett, hogy minden szöveg közlés (vö. **narratív fordulat**), és minden fikció közlése elbeszélés – erre az egyezésre épülnek a két nagy típust, a narratív és nem-narratív formákat megkülönböztető osztályozások (vö. 4.1. fejezet). A különbség a szorosabban vett narratív műfajok és a drámai formák között az elbeszélés módjában és az elbeszélő viselkedésében rejlik.

4.3.2.1. A dráma mint közvetlen és jelen idejű elbeszélés

Az elbeszélés alaphelyzetének mindenütt jelenvalósága az irodalmi formák új szempontú elemzését tette szükségessé. A dráma esetében az epikus elem három formában jelentkezik ugyanúgy, ahogy a tisztán narratív, azaz epikus szövegek esetében (vö. Asmuth 1997):

- a színpadi beszédben az ún. **rejtett cselekmény** szereplők (figurák) általi közlésében, tehát minden olyan esemény elbeszélésében, amely nem közvetlenül a színpadon, hanem a színpalak mögött történik,
- az ún. **rendezői utasításokban**, amelyeket csak olvasva élhetünk meg szöveggént, nézőként a scenikus ábrázolás nyelvére lefordítva jutnak el hozzánk (vö. ehhez a magyarban nehezen visszaadható 'elsődleges' és 'másodlagos szöveg' fogalmát), és
- az abszolút drámában nem, csak az epikus jellegét nyíltan vállaló **epikus drámában** megtalálható közvetlen **szerzői állásfoglalásokban**.

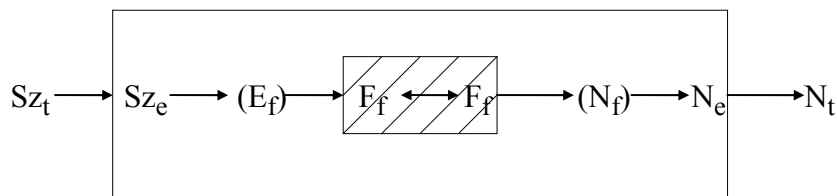
A hagyományosan epikusnak, újabban tisztán narratívnek nevezett műfajokhoz hasonlóan a drámai műfajokban is van tehát **történet** és **cselekmény**, valamint az **elbeszélés** során elkerülhetetlenül létrejövő időrendi kettősséggel is rendelkeznek, hiszen magának a cselekménynek és befogadásának időtartama valójában mindig eltér egymástól (vö. Chatman 1990), még akkor is, ha az abszolút dráma ezt az eltérést mintegy elfedni igyekszik. Mivel azonban az előbbit olvasva, az utóbbit pedig közönség előtt előadva fogadjuk be, az információátadás módozatai alapvetően különböznek. A közvetlen megjelenítés megnehezíti a

szerző számára a térbeli mobilitást, a múltbeli és háttérismeretek átadását, amelyek a mindenütt jelenlevő, ill. mindentudó elbeszélőnek könnyen megoldható feladatok.

A szcenikus szövegeket (**drámai szövegeket**) a **narratív szövegektől** két jellemvonás különbözteti meg, amint azt Manfred Pfister (1994) ábrázolja:

- egyrészt az **ábrázolás közvetlensége** (szemben a tisztán narratív szövegek közvetett ábrázolásával),
- másrészt pedig az **ábrázolás jelenidejűsége** (szemben a narratív múlt idővel).

Az **elbeszélő** helyét ebben az esetben a **szerző**, az **olvasó** helyét pedig a **néző** foglalja el. A köztük lezajló kommunikációs aktus során történő információcsere itt a következőképpen ábrázolható:



Sz_t = tényleges (valóságos) szerző

Sz_e = eszmei szerző

F_f = fiktív alak, hős, figura

N_t = tényleges, (valóságos) néző

N_e = eszmei néző

E felfogásban a drámát alapvetően az különbözteti meg a narráció más formáitól, a hagyományosan epikus műfajoktól, hogy a narratív közvetítettség mozzanata, azaz a fiktív elbeszélő és a fiktív befogadó/néző síkja nincs meg benne, ugyanakkor az ún. epikus drámában ill. epikus színházban, amely a közvetítettség által kiváltott elidegenítő hatásra épül, tételeződik a fiktív elbeszélő és a fiktív befogadó/néző síkja is (vö. 4.2.4. fejezet).

A fenti modellből az következik, hogy a **drámai kommunikáció** olyan elbeszélő aktus, mely több síkon zajlik:

1. A szerző, rendező (akit másodlagos szerzőnek, szerzőtársnak is szokás tekinteni), a producer, a színészek, a zeneszerző, díszlet- és jelmeztervező, kellékes, maszkmester, tehát létező személyek valóságos, nem fikcionális kommunikációjának szintje, melynek eredményeként a produkció létrejön.
2. A fikcionális közvetítés köztes síkján mozognak az epikus drámák fiktív elbeszélői, akik történetüket ugyancsak fiktív hallgatóságnak címezik (ennek egy korai példája Shakespeare *Periklész* című műve)
3. A színpadi figurák a fikcionális cselekmény síkján kommunikálnak egymással. Ez részben verbális úton történik (dialógus, monológ), melyet a beszédaktuselmélet

értelmében (vö. Searle 1975) verbális cselekménynek neveznek, másrészt nem verbális úton (mozgás, gesztus, mimika vagyis arcjáték révén).

4. Ha a „**színház a színházban**” nem ritka fogásával is él a szerző, további kommunikációs sík iktatódik be. Példa erre Shakespeare több drámája is: *A szentivánéji álomban* a mesteremberek mutatnak be drámát a drámában, ez egy „Unalmas kurta színmű: Pyramus / És Thisbe; szörnyű víg tragédia”, betanulása és előadása pedig részben komikus színbe fordítja a „fő” cselekmény egyes mozzanatait, s a humor egyik forrása lesz, a *Hamlet, dán királyfi*ban pedig Hamlet a színtársulattal tanultatja be és adhatja elő az apja gyilkosát leleplező darabot.

A drámai kommunikációs modell alapján látható, hogy a fikcionális közvetítés többnyire nincs jelen a drámában. Azt a drámai szöveget, amely nem él a fikcionális közvetítés eszközével, abszolút drámának nevezik. **Abszolút dráma** tehát az a színpadi mű, mely semmilyen epikus (narratív) eszközzel nem él. A közönség ebben az esetben úgy éli meg a színpadi történéseket, mintha azok valóságosan történnének, szerzőtől, fiktív elbeszélőtől, sőt magától a nézőtől is függetlenül (példa erre többek között Lessing *Bölcs Náthán*, Schiller *Ármány és szerelem* című műve).

Amennyiben a fikcionális közvetítés megjelenik a drámában, akkor ún. epikus drámáról van szó. Az **epikus dráma**, mely a látható vagy hallható fiktív elbeszélő közbeiktatásával önálló kommunikációs szintet hoz létre, noha már Shakespeare is alkalmazta, mégis a 20. században lett központi jelentőségű azáltal, hogy a **realista illuzionizmussal** szemben **Bertolt Brecht** az általa kialakított **epikus színház** alapelvevé teszi. Ebben elidegenítő hatásokkal (**Verfremdungseffekt**) dolgozik, melyekkel a néző beleélését, illúzióját töri meg, amikor távolságot akar teremteni a színpadon látottaktól: erre szolgál például az eseményeket kommentáló köztes elbeszélő (**narrátor**) hagyományának felelevenítése, hiszen amíg ő beszél, a cselekmény felfüggesztődik, elbeszélésszünet áll be. Ilyen elidegenítő hatások még a plakátok, feliratok, a dalbetétek, a kórus, általánosabban pedig minden olyan közlés, mely a szerzői utasításokban „félre” megjegyzéssel szerepel, és a látottak reflexióját szolgálja.

A **realista illúzió** akkor jön létre, amikor egy mű azt az érzést kelti a nézőben, hogy nem művi konstrukciót, hanem a való élet egy szeletét látja (ilyen esztétikai felfogást képviselt pl. Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Gerhart Hauptmann), s eközben természetes ’hitetlenségét’ tudatosan felfüggeszti (willing suspension of disbelief). Ez a minőség minden abszolút dráma sajátja.

Szenteljünk egy pillanatot a mindkét (narratív és szcenikus) modellben előforduló ideális vagy **eszmei szerzőnek** és **eszmei befogadónak** (vö. a többi szövegfajta kommunikációs modelljével is). Egyik sem létező, hanem a szövegből kikövetkeztetett elméleti viszonyítási pont. Az olvasó vonatkozásában a terminus előzmények hosszú sorára tekinthet vissza. Dr. Johnson átlagolvasója, Dryden olvasói osztályozásának „leghitelesebb” kategóriája, Coleridge szinte a szerző bőrébe bújott és Northrop Frye kultúrtörténetet szinte személyesen megélő olvasója mind megelőlegezik Michael Riffaterre **szuperolvasóját**. Ennek az a lényege, hogy a mű a maga teljességében egyetlen empirikus befogadó olvasatában sem tárulhat fel, és az összes eddigi és lehetséges olvasatok statisztikai átlaga az **archilecteur** olvasata (vö. Szerdahelyi 1995). Rokonságban vannak ezzel a felfogással Umberto Eco **modellolvasó**, Wolfgang Iser **implicit olvasó**, Jonathan Culler **ideális olvasó** kategóriáival, sőt Stanley Fish **olvasói közösségével** is, amely egyáltalán nem áll elvi ellentétben Erwin Panofsky azon nézetével, hogy a műveket csakis egy általános történelemkoncepció alapján lehet értelmezni, valamint Wellek és Warren (1948) megállapításával, hogy a mű nem más, mint normák struktúrája. Ez a koncepció ill. normaszervezet nem más, mint az **ideális olvasat**. A fogalom létjogosultságát a dekonstruktivista irányzatok természetesen vitatják, és a narratológiai kutatásokban is igen vitatott az ún. **eszmei szerző** (implied author) Wayne C. Booth által bevezetett fogalma (vö. 4.2.4. fejezet), mely a műben implikált normarendszerből lenne kikövetkeztethető, a fogalom elemzési és interpretációs hozadéka azonban megkérdőjelezhető.

A tisztán narratív és tisztán drámai kommunikációs modell (vö. Pfister 1994) különbsége tehát, amint láttuk, abban áll, hogy az utóbbiban a közvetítő kommunikációs rendszer hiányzik, viszont ezzel szemben olyan nyelven kívüli kódokkal és csatornákkal rendelkezik, amelyek az előbbi szerepét részben átveszik.

Ebből a különbségből az következik, hogy a narratív szövegekre jellemző tér - idő struktúrák variációs lehetőségei itt korlátozottak, a közvetítés láthatatlansága a közvetített cselekmény „itt és most” történésének illúzióját eredményezi, tehát a tér- és időbeli közvetlenséget, az ábrázolt és az ábrázolás egyidejűségét, jelenidejűségét.

Ugyancsak az elbeszélő megszólalásának hiányából következően a tisztán drámai szövegekben a beszédmód a szereplők színpadi beszédének magános (monológ) és társas (dialógus) változataira korlátozódik, szemben a narráció adta lehetőségek és kombinációk sokaságával (bár az írott drámaszövegben léteznek a közvetlen beszéden kívüli közvetítő mozzanatok is).

4.3.2.2. A színpadi beszéd

A drámai/szcenikus szövegek a történetet sajátos formában közvetítik (mint láttuk, itt többnyire hiányzik a külön közvetítő/elbeszélő instancia), ennek eszköze az elsődleges, azaz hangzó, a színpadon tárgyasuló beszéd (**színpadi beszéd**), melynek két alapfajtája van.

A **dialógus** (lat. dialogus, gör. dialogosz ‚megbeszélés’) két vagy esetleg több szereplő, beszélő (interlocutor) színpadi beszéde, leggyakrabban párbeszéd értelemben. Az európai nyelvekben latin közvetítéssel elterjedt eredetileg görög szó, amely magyarul először 1552-ben fordul elő, etimológiai kapcsolatban van a dialektika, dialektikus (filozófiai módszer), dialektus (nyelvjárás, tájnyelv) szavakkal is. Amennyiben a szót tágabb értelemben használják, tehát több szereplő színpadi beszédét is jelentheti, akkor a két szereplő párbeszédére a duológ (ang. duologue) terminust használják.

A dialógus, a drámai párbeszéd a színpadi beszéd elsődleges formája, amelyet a figyelmét a cselekményre összpontosító Arisztotelész még nem, majd csak a 19. századi esztétikai rendszereket alkotó August Wilhelm Schlegel és Georg Wilhelm Friedrich Hegel állítottak a drámaelmélet középpontjába. Ez a beszédforma is egyszerre köti össze és különbözteti meg a narratív és drámai szövegeket, mivel egyrészt mindkettőben szerepel, másrészt drámai változata mint beszédaktus létrehozza saját beszédhelyzetét, míg narratív válfaja kötve van a fiktív beszédhelyzethez, melyet az elbeszélés hoz létre a fiktív elbeszélő ‚beszédében”.

A **monológ** (gör. monosz ‚egyedül’, logosz ‚beszéd’), azaz magánbeszéd, olyan hosszú színpadi szöveg, melyet a szereplő, aki többnyire egyedül van a színen (ezért a lat. solus = ‚egyedül’ szóból eredően szolilokviá-nak is nevezik) magának mond, mintegy gondolatai hangzanak fel ily módon a néző számára percipiálhatóan. A monológ gyakran alkothatja a darab csúcspontját (híres példája ennek Shakespeare drámájában Hamlet filozofikus monológja az emberi lét és létezés nagy kérdéseiről). Szerkezeti funkciója (a „zenés drámában”, az operában szereplő áriához hasonlóan) általában az egyes jelenetek összekötése. Az **ária** az **opera** (a dráma sajátos változatának tekinthető, a barokk korban kialakult zenés színpadi mű) énekelt **magánbeszéde**. A **monológ** speciális formája a „**félre**” utasítással ellátott szövegrész, melyet a színpadon tartózkodó szereplők egyike sem hall, fiktív címzettje maga a beszélő. E sajátos monológ-forma neve a **monologikus kiszólás**, rokona a **dialogikus kiszólás**nak nevezhető átmeneti formának, amikor is csupán egyetlen színpadon tartózkodó szereplő a címzett, a többiek nem hallják a közlést, valamint létezik a közvetlenül a **közönséghez intézett kiszólás (ad spectatores)** is, mely a realista illúziót megtörő elidegenítő hatások egyike.

A színpadon nem hallhatók, de az írott drámaszövegben jól elkülönülnek a **szerzői utasítások**, melyeket az angolban **secondary text** (‘másodlagos szöveg’), a németben pedig **Nebentext** (‘mellékes szöveg’) megnevezéssel illetnek. A másodlagos szöveg referenciaköre ugyanakkor szélesebb, mint a szorosabban vett szerzői utasításoké, mert a cím, az alcím, a színlap, a történelmi utalások, a színpadképre, díszletre vonatkozó leírások is beletartoznak, tehát mindaz, ami magán a művön, pontosabban a szereplők színpadon elhangzó közlésein, a **prológus** (bevezetés) és **epilógus** (befejezés, konklúzió) során mondottakon kívül esik (a színpadon elhangzó szöveget az angol terminológia **primary text**, a német pedig **Haupttext** megjelöléssel illeti).

4.3.3. A dráma strukturális tagolása: külső és belső szerkezet

A drámai szövegeket külső és belső szerkezetük alapján szokás tagolni, bár gyakran nehéz a kettőt egymástól elválasztani. Megfigyelhető, hogy minden mégoly nagyarányú változás dacára, melyek az irodalmi műfajokon végbemennek (ne felejtsük el, hogy azok maguk is pusztán újra és újra létrejövő szellemi produktumok, nyelvi konstrukciók, névadási kísérletek a szövegtípusok konstans jegyeinek megragadására), melyeket ebben az esetben a színház változásának összefüggésében lehet csak vizsgálnunk, mégis leginkább a drámában alakultak ki a változások olyan kötött tagolási egységei, mint például a retorikában. Ezekről eltérni lehet, de attól jelentésük, sorrendjük és belső szerkezetük történetileg még aránylag változatlan marad. Ezek egy része változó, de konstans jegyeket is felmutató tartalommal a Kr.e. 5. század óta (vö. attikai tragédia, dráma, belső szerkezet) használatos. Más részük azóta ismeretes, amióta a ma elterjedt színpadforma (vö. **színpadformák, külső szerkezet**) létezik. Ez utóbbi igaz a ma külső forma vagy külső szerkezet néven emlegetett tagolásra is.

4.3.3.1. A dráma külső szerkezete

A **külső szerkezet (struktúra)** elemei a **jelenet**, a **szín** és az ezeket összefogó **felvonás**, melyek alapján hagyományosan létezik **egyfelvonásos, háromfelvonásos, ötfelvonásos** dráma.

A **jelenet** (ném. Szene, Auftritt, ang. scene) többféle értelemben is használatos, elsősorban a felvonás alkotórésze, kisebb egysége, a drámai szerkezetek azonos színhelyen, azonos szereplőkkel játszódó alapeleme. Másrészt egész művet is jelölhet, mivel egyes drámai kisformák állhatnak egyetlen jelenetből, ezért az ilyen műfaj nevéként is használatos lehet a jelenet megjelölés (azt is mondhatjuk, hogy ebben az esetben a jelenet és a felvonás egybeesik). Ezenkívül a jelenet elnevezés felbukkan az elbeszélő szövegek vonatkozásában is,

amennyiben az elbeszélés szcenikus ábrázolási formájánál olyan közről láttatott rövid esemény bemutatását jelenti, amely párbeszédet is tartalmaz.

A szín az egyazon helyszínen lejátszódó cselekményt tartalmazó drámarész, ha a szereplők cserélődnek, akkor a szín több jelenetből áll. Egybeeshet a felvonással is, sőt, előfordul, hogy a színhely az egész előadás során ugyanaz. Ha viszont a felvonáson belül változik a helyszín, annak a neve **kép**, ami ugyanakkor gyakran a szín szinonímjaként is használatos.

A **felvonás** (ném. Akt, ang. act) a drámai művek cselekményének önálló egysége, és egyben előadásuk szerkezeti tagolásának legszembeötlőbb, az előfüggöny felhúzásával jelzett egysége. A görögök nem ismerték, ők folyamatosan játszottak, az egyes részeket a kórus fellépései választották el. A felvonást először a rómaiak alkalmazták. Ekkor ugyan már emelvényen játszottak a színészek, tehát elindult egy folyamat, mégpedig az, hogy a színész távolodik a közönségtől, de ennek a folyamatnak a betetőzése, az előfüggöny használata csak a 18. század második felétől válik általánossá.

A külső forma egységei a klasszikus drámodellben (amely, mint látni fogjuk, az ókorin kívül a reneszánszon és a klasszicizmuson át a drámában egészen a 19. századig, az elméletben és a színházi gyakorlatban pedig máig hat), ha nem is mindig, de gyakran egybeestek a belső struktúra egységeivel. Ezért vitatják is külső szerkezetként való meghatározásukat (vö. Szerdahelyi 1995). Emellett szól az az érv, hogy noha az elnevezés eredete kétségtelenül az előfüggöny használatára vezethető vissza, a felvonásnak a tagolás egységeként való értelmezése azóta annyira általánossá vált, hogy akkor is megmarad, ha a színházi előadás nem alkalmazza azt. A klasszikus felvonás belső szerkezete kicsiben megismétli a dráma egészének struktúráját: a felvonáskezdet - tetőfok - felvonásvég hármassága exponál, fokoz, majd lezár, a végén azonban egyben előre is mutat a következő felvonásra.

Az ókori görög színházban tehát sem szünet, sem függöny nem volt, az előadást a kórus énekei osztották részekre. A középkorban a színjátékot **közjátékok** tagolták. A reneszánsz óta elterjedt zárt térben szükségessé váló technikai szerepe, például a szellőztetés, színváltozás idővel feledésbe merült. Megléte, önállósulásának foka szorosan összefügg a koronként változó művészetfelfogással (vö. balett, pantomim, commedia dell'arte). A modern színházban a világítást, pontosabban a színpad elsötétítését is használják tagolásra.

A **francia klasszicista dráma** az ötfelvonásos (Corneille: *Cid*) formát alkalmazta, ezt a nagyformát a **német klasszika** szintén átvette (Schiller). Az első felvonás általában az **expozió** (az előzmények összefoglalása, ill. a cselekmény bevezetése), a második a

bonyodalom (az ellentétes érdekekből következő konfliktussal terhes események kezdete), a harmadik a **klimax** vagy **kulmináció** (az összecsapás **csúcspontja**), a negyedik a **peripetia** (**fordulópont**) a hős (figura) életében, mely előre jelzi a megoldást, ami az ötödik felvonásban bekövetkező **katasztrófa**, általánosabban pedig végkifejlet.

A spanyol barokk (Lope de Vega: *A kertész kutyája*) kedvelt formája a háromfelvonásos dráma, mely később, a 19. században is gyakori volt, a realista és naturalista dráma a három- és négyfelvonásos formát művelte. (A négyfelvonásos a negyedik és ötödik felvonás összevonásából keletkezett.) A szerkezet felvonásonkénti logikája ekkor is hasonló maradt: az első mozzanat a bevezető, a második a tetőfok, a harmadik a végkifejlet.

A 20. században egyre inkább a kétfelvonásos (1. bevezetés, konfliktus vázolása, 2. tetőfok, végkifejlet) és az egyfelvonásos forma is hódít. Ezek is őrzik a cselekmény kibomlásának az alapvető ívét, csak a terjedelem változik, a nagyformák helyét egyre inkább a közepes és kisformák veszik át.

A külső és belső szerkezethez egyaránt lehet sorolni a prologust és az epilógust. A **prológus** a dráma története során mindvégig jelen lévő fontos szerkezeti elem, előljáró beszéd, melynek funkciója a játék cselekményének kezdetét megelőző eseményekről, a helyszínről szóló tájékoztatás monológ (Aiszkhülosz: *Agamemnón*) vagy dialógus (Szophoklész: *Oidipusz*) formájában, vagy a darab valamelyik szereplője, vagy maga a szerző, vagy valamely fiktív, allegorikus alak szavaival, néha lírai betétekkel (Szophoklész: *Élektra*). Amint azt már Goethe *Faust* és Aiszkhülosz *Perzsák* című műve is illusztrálja, a prológus az expozíció szerepét tölti be, továbbá a megtöri a szcenikus szöveg kizárólagosságát.

Az **epilógus** a színpadi cselekmény befejezése után elhangzó zárszó, a prológushoz hasonlóan vagy valamely szereplő(k), vagy a közvetlenül a közönséghez forduló elbeszélő szájából. A két formális és egyben szerkezeti elem története is hasonló, az ókori komédiában mindkettő a kórus eltűnése után válik fontossá.

4.3.3.2. A dráma belső szerkezete

A dráma **belső szerkezetének** elemei (1. **expozíció**, 2. **bonyodalom**, 3. **tetőpont**, 4. **sorsfordulat** 5. **megoldás: katasztrófa/megmenekülés**) eredetileg az ókori tragédia és részben komédia műformáiból származnak (németül: 1. Exposition der Voraussetzungen, 2. Steigerung der Verwicklung, 3. Höhepunkt mit entscheidendem Geschehen, 4. Umschwung/Peripetie und fallende Handlung, 5. Schluß/Lösung/Katastrophe; angolul: 1. exposition/introduction, 2. rising action, 3. climax/crisis/turning point, 4. falling action, 5.

catastrophy). Részletesebb elemzések megkülönböztetik még a bonyodalmak kezdetét (erregendes Moment, exciting force), azaz a tetőpontot (klimax), a fordulatot (peripetia), a katasztrófát, ill. megoldást késleltető mozzanatot.

Abban az értelemben azonban, amelyben ezek a szerkezeti elemek már külső formai egységeknek (felvonásoknak) is megfeleltethetők voltak és követelménynek számítottak, a **klasszikus drámaszerkezet** újkori elemzése során fogalmazódtak meg, s ez a tendencia a 19. századi pozitívista tudományosságban érte el a maga tetőfokát (Freytag-piramis). A külső formai tagolás és a belső szerkezeti elemek szoros összefüggését ugyanakkor jól mutatja az öt-, három vagy egyfelvonásos tagoláson belül megjelenő belső szerkezeti ív.

Az **expoziáció** (,bemutatás') a bevezetés funkcióját látja el: a dráma (és az epikában az eposz) első szerkezeti egysége, mely bemutatja a később kibontakozó konfliktus résztvevőit, okait és körülményeit. Shakespeare *Hamlet* című drámájában ilyen szerepet tölt be a kísértet-jelenet, amelyben Hamletnek megjelenik apja szelleme, miáltal a **tragikus hős**, Hamlet tudomást szerez a rá váró feladatról, s ez az a kiváltó ok, a bonyodalmat kiváltó cselekménymozzanat (protasis, erregendes Moment, exciting force), amely elindítja a bonyodalmat. Ebben a példában az expoziációt cselekménybe beépített elemként látjuk, de az expoziáció előjáték formájában meg is előzheti a tulajdonképpeni cselekményt, mint például Goethe *Faust* című művében az „Előjáték a színházban”, mely a színigazgató, a költő és egy vidám személy mulatságos eszmefuttatása a korabeli színházi állapotokról. A bevezetés prológos formáját ölti Aiszkhülosz *A Perzsák* című tragédiájában, ahol először csak a **kar** vonul be és ismerteti az előzményeket. A prológos az **elidegenítés** eszköze, tehát a **beleélést** (vö. realista illúzió) akadályozó momentum. Goethe említett műve mintha tobzódna ebben, az előjátékot ugyanis ajánlás előzi meg, és még egy mennybéli prológos is követi.

A **bonyodalom** (Verwicklung, erregendes Moment, rising action, complication) olyan eseménysor, melyben az érdekkülönbségek összecsapása következtében az egyensúly felbomlik, majd végül a konfliktus kiélezésével katasztrófához vezet. A **konfliktus** (ném. Konflikt, ang. conflict) a hős (ném. Protagonist, ang. hero) és ellenfele/i (ném. Antagonist, ang. counterplayer) közti érdekkülönbségek sorozatos megnyilvánulása (Shakespeare *Hamlet*-jében elsősorban Hamlet és Claudius között bontakozik ki).

A **tetőpont** (ném. Klimax, ang. climax) a cselekmény során létrejövő feszültség legmagasabb fokát jelző mozzanat (ez az a pont, amikor például Hamlet nem tudja rászanni magát, hogy Claudius imádkozás közben megölje), előkészíti a megoldást vagy katasztrófát, azaz a végkifejletet. A **késleltetés** (ném. retardierendes Moment, ang. moment of final

suspense) eljárása a feszültség fokozásának eszköze, a megoldás kibontakozásának későbbre halasztása, amikor még egyszer utoljára felrémlik a katasztrófa elkerülésének hiú reménye.

A **fordulópont**/sorsforduló (gör. peripetia, ném. Wendepunkt, ang. turning point) után (például miután Hamlet elszánta magát, hogy cselekedjen) az események sodra feltartóztathatalanul halad a végkifejlet felé (ném. fallende Handlung, ang. falling action).

A **katasztrófa** (gör. katasztrophé, ném. Katastrophe, ang. catastrophe) arisztotelészi fogalma a tragikus végkifejletet jelenti, mely szervesen kell hogy következzen a hősök jelleméből. A tragédiákban (a *Hamlet*ben is) ez általában a hős(ök) halála. A katasztrófa Scaliger reneszánsz átértelmezésében már nem sorsszerűen következik és nem semmisíti meg a tragikus hőst, hanem megnyugvás, a katasztrófa feszültségének feloldása, s mint ilyen feltétlenül élvezetes. A szó mai használata csak tragikus eseményre vonatkozik, s ily módon ha szűkebb értelmezést sugall is, mégis közelebb áll az arisztotelészihez.

4.3.4. Drámai formák tartalmi és formai osztályozása

A drámatipológia egyik legalapvetőbb megkülönböztetése a zárt és nyílt forma, mely a lényegi formai-szerkezeti elemek, a cselekmény, a helyszín és a (cselekmény) időtartama alapján osztályoz. Ezek a kategóriák és a rájuk épülő osztályozások az ókori tragédia- és drámafelfogásra, elsősorban Arisztotelészre, valamint az ő fejtegetéseit abszolutizáló klasszicista poétikára vezethetők vissza.

A **zárt forma** fő vonásai a rövid időtartam (a legszigorúbb felfogás szerint egy nap), a helyszín az egész cselekmény során ugyanaz marad (vagy éppen csak egy nagyobb zárt egységen belül mozdul el), a másutt történt eseményeket csak elmondják (pl. hírnök ad róluk hírt), a cselekmény kevés szereplőt mozgat, mellékszereplőt pedig alig, cselekménye egyenes vonalú, nem tartalmaz másfelé ágazó epizódokat. Ez a forma gyakorlatilag eleget tesz az ún. **hármasság** (a hely, idő és cselekmény egysége) követelményének. Az ókori görög tragédiák nagyrészt ebbe a formába tartoznak (pl. Szophoklész: *Antigoné*), de ezt a mintát követik a francia klasszicista tragédiák (pl. Corneille *Cid*, Racine: *Phaedra*), valamint példák hozhatók fel a német klasszika drámairodalmából is (pl. Goethe: *Iphigénia Tauriszbán*).

A **nyílt forma** a zárt formával ellentétben fellazítja vagy feloldja a hármasság követelményét, jellemzői ennél fogva a hosszabb időtartam, gyakori helyszínváltozás, sok szereplő, számos mellékszereplő alkalmazása, valamint a bonyolult, több szálon futó és epizódokkal tűzdelt cselekmény. A nyílt forma alkalmazására kiváló példát ad Shakespeare színháza és az **Erzsébet-kori színház**, de születtek ilyen darabok például Goethe és Schiller

ún. Sturm und Drang korszakában is (pl. Goethe: *Götz von Berlichingen* és Schiller: *Wallenstein*).

A belső szerkezetet és annak világnézeti kihatásait veszi alapul a szereplők egymáshoz való viszonya és a szöveg szervező elvének mibenléte alapján történő megkülönböztetés (vö. Bécsy Tamás felfogása), amely szerint van **konfliktusos dráma** (konfliktus köré szerveződő mű eszerint Szophoklész *Antigonéja*, Shakespeare *Hamletje*, Katona József *Bánk bánja*), **középpontos dráma**, amelyben a cselekmény egy központi helyzetre épül, mint például Szophoklész *Oidipusz Kolónoszbán*, Shakespeare *Lear király*, Ibsen *Peer Gynt*, Molière *Képzelt beteg* című drámáiban (ez a típus az analitikus dráma fogalmával mutat rokonságot), valamint **kétszintes dráma** (ilyenek a két világszintet tételező ókori és középkori misztériumjátékok, moralitások mellett Aiszkhülosz *Eumeniszek*, Shakespeare *Ahogy tetszik*, Byron *Kain*, Vörösmarty *Csongor és Tünde*, Madách *Az ember tragédiája* című művei is). A típusok keveredésének példái Ibsen óta jellemzők (Henrik Ibsen: *Nóra*, George Bernard Shaw: *Szent Johanna*, Luigi Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres*, Eugene O'Neill: *Utazás az éjszakába*, Bertolt Brecht: *Kurázsi mama*, Arthur Miller: *Az ügynök halála*). Ez a felosztás az írott szöveget veszi alapul.

Más felosztások szerint van **céldráma**, más szóval konfliktusos dráma, amikor a konfliktus a szemünk előtt bontakozik ki. A céldráma a drámaszerkezet szabályait szigorúan betartva olyan cselekménysort jelenít meg a színpadon eljátszva vagy elbeszélve azokat, melyek szükségszerűen vezetnek a katasztrófa bekövetkezéséhez, mint Shakespeare *Rómeó és Júlia* című tragédiájában vagy Corneille *Cidjében*. A céldráma „ellenpárja” az **analitikus dráma**. Az utóbbiban a konfliktust okozó esemény a darab kezdetén már bekövetkezett. A színpadi fiktív idő és az előadás valóságos ideje akár egybe is eshetnek. Ennek a bekövetkezése növelheti a realista illúzió létrejöttének esélyeit. Mivel a későbbi katasztrófát ill. végkifejletet okozó események már a múltban megtörténtek, a színpadi cselekmény abból áll, hogy azok a szereplők tudomására jutnak, ezért végig a katasztrófa (vagy a lezáró megoldás) közelében vagyunk. Racine *Bérénice* című drámájában Titus már döntött, hogy a császárságot választja szerelme helyett, aki azonban még a házasságot várja. Hasonlóan analitikus formájú Heinrich von Kleist *Az eltört korsó* című komédiája is, melyben szintén a cselekmény kezdete előtt bekövetkezett esemény felderítése áll a középpontban. További példák az analitikus drámatípusra Szophoklész *Oidipusz király*, Racine *Phaedra*, Ibsen *Nóra* című műve.

A konfliktus természete alapján megkülönböztethető **sorsdráma** és **jellemdráma**. A **sorstragédiában** a **hős** bukását nem saját hibája (tragikus vétség), jelleme, hanem a tőle

függetlenül létező, nála nagyobb, erősebb végzet, a sors idézi elő (Shakespeare: *A vihar*, Madách: *Az ember tragédiája*.) A romantikus felfogás számára a sors vak végzet, amely az egyént fenyegeti, míg a naturalizmus felfogásában (pl. Gerhart Hauptmann) ez eleve elrendelés, tehát a körülmények általi teljes meghatározottság.

Az események ideje alapján létezik ún. **társadalmi dráma**, amely kortárs fiktív eseményeket beszél el, mint Hauptmann *Napkelte előtt* című drámája, és **történelmi dráma**, amely múltbeli fiktív eseményeket beszél el például Schiller *Wallenstein*, Büchner *Dantons Tod* című műve, vagy Shakespeare, Corneille, Racine műveinek többsége. A problematika, amelyet e két típus ábrázol vagy boncolgat, mindkét esetben többnyire a megírás idején aktuális kérdés. A történelmi dráma ugyanakkor múltbeli események feldolgozásában találja meg a nagyság és monumentalitás lehetőségét, amelyek a **tragikum** létrejöttéhez elengedhetetlenek (Shakespeare: *Antonius és Kleopátra*, Corneille: *Cid*, Racine: *Phaedra*, Schiller: *Don Carlos*, Goethe: *Götz von Berlichingen*, Büchner: *Danton*, Brecht: *Galilei élete*) A részleges történeti hűség is az írói fikció egyik eszköze. A társadalmi dráma ezzel szemben a jelenben játszódó társadalmi problémát megjelenítő színpadi mű, amely a 19. századtól kezdve igen elterjedt (vö. realista, naturalista, expresszionista, avantgarde dráma, konkrét példái Ibsen: *Nóra*, Shaw: *Pygmalion*, Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Brecht: *Kurázs mama*, Tennessee Williams: *A vágy villamosa*), de korábbi híres példái is vannak (pl. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Molière: *Tudós nők*). A **lélektani dráma** vagy **pszichodráma** a történeteket döntően a drámai figura belsejébe helyezi, ezáltal a hős lelkében lejátszódó folyamatokat a színpadon monologikus beszéd formájában megjelenítő **monodráma**.

A **melodráma** (gör. melosz ,dal', drama ,cselekmény') általában, már az antik lírában is előforduló, minden a hatás fokozása érdekében zenével kísért szöveg. Később a 18. századi **balett**ből kialakult énekelt monodráma, majd zenekarral kísért monológ, majd a dráma és opera közötti átmeneti koncertforma, zenével kísért szavalat.

4.3.5. A drámából elvonatkoztatott esztétikai minőségek rendszere mint az osztályozás alapja

A dráma elemzésének egyik középponti kategóriája a **katarzis** fogalma, mely a drámaesztétikai fejtegetésekben az ókortól kezdve igen jelentős szerepet töltött be. A szó maga ,megtisztulás' jelentésű, ez az arisztotelészi kategória az eredetileg orvosi értelemben az ártalmas anyagoktól való megtisztulást jelentő szót viszi át lélektani síkra. A kategória értelmezése az esztétika történetében igen jelentős. Az egyén felelősségének a felvilágosodás

óta napjainkig központi jelentőségű kérdéskörének viszonylatában vizsgálják (pl. Hegel, Lukács György, Hans-Georg Gadamer).

A tragikum a tragédia műfaji sajátosságaiból a 19. századi idealista filozófiában elvonatkoztatott és az általánosság síkjára emelt **esztétikai minőség**, elengedhetelen előfeltétele a katarzis. A tragikum vizsgálata a német idealizmus hatása nyomán a filozófia történetében alapvető fontossággal bír (más-más aspektusban és értelmezéssel, de középponti szerepet tölt be Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Friedrich Wilhelm Schelling, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Søren Kirkegaard, Albert Camus nézeteiben).

A **komikum** a mulattatás célját szolgáló színjátéktípusból elvonatkoztatott filozófiai általánosítás, a nevetségesség esztétikai minősége, mely a valóság és illúzió ellentétének váratlan lelepleződésén alapul. Arisztotelész meghatározása szerint az a hiba nevetségessé, ami bár rút, de fájdalmat nem okoz, mert ha igen, az már a tragikussal keveredve tragikomikus, tehát átcsap a **tragikomikum** esztétikai minőségébe. Erre az esetre lehet példa Molière: *Fösvény* című darabja, melynek középponti alakja, Harpagon figurája egyébként a **jellemkomikum** híres példája is, amikor maga a jellem, egy tulajdonság hordozza a nevetségesség lehetőségét. Ugyanakkor Molière a szituáció, például a félreértés adta **helyzetkomikum** és a **nyelvi komikum** eszközeivel is bőven él (a *Kényeskedők* című darabja például az ún. précieuse nyelvhasználatot figurázza ki).

A **tragikomédia** elnevezést az indokolja, hogy mára a komédia jelentése csaknem azonosult a **bohózatéval**, ami valószínűleg a legősibb komikus forma, főként a helyzetkomikumra, véletlenre, sikamlós kétértelműségekre építő gyakran zenés mű, célja a harsány nevetetés. A komédia elnevezés ugyanakkor a 18. századi francia és angol nyelvben **középfajú színművet** jelentett (**comédie larmoyante** 'szomorújáték', **comedy of manners**, 'drámai erkölcsrajz').

Amit máig a görög dráma szerkezeti modelljeként tart számon az irodalomtudomány (vö. a dráma belső szerkezetéről szóló 4.3.3.2. fejezetet), az egyrészt az ún. tragikus triász (Aiszkülosz, Szophoklész, Euripidész) ránk maradt művein (vö. attikai tragédia), másrészt Arisztotelész elfelejtett elméletének reneszánsz kori újrafelfedezésén, korspecifikus félreértésén és a félreértés klasszicista kodifikálásán, valamint (szintén a felvilágosodott korra jellemző igénynek megfelelően történt) rendszerbe foglalásán alapul. Mindezt megpróbáljuk a magyar nyelvhasználat figyelembevételével összefoglalni, így a tipológia történeti áttekintésbe is ágyazódik (éppen a dráma kategóriáinak tárgyalása a példa a tipológiai és történeti tárgyalásmód összekapcsolásának szükségességére).

A **tragédia** szó magyarul először 1558-ban bukkan fel, a latin tragoedia kifejezés közvetítésével került a görögből az európai nyelvekbe, jelentése pedig **„szomorújáték”**, ami a görög „tragédiaköltő”, „tragédiai szereplő” származéka, amely viszont a tragédia kifejezés „kecskeének” jelentésére vezethető vissza). A tragédia műfaját Arisztotelész (384-322) *Poétikájában* kitüntetett műfajként tárgyalja, az ő meghatározása minden későbbi történeti változás ellenére máig meghatározó. Mai értelemben a tragédia olyan komoly színpadi mű, melynek a végén a hős többnyire meghal. Arisztotelész óta érvényben maradt, hogy a hős (**protagonista**) olyan általában derék, értékes, de nem tökéletes, néha viszont eszes, ám gonosz jellem, (egyszóval Arisztotelész a tragikus hős leírásában nem következetes, pontosabban a *Poétika* leíró jellegéből következően a hősök sokféleségét regisztrálja), akinek bukását nem pusztán véletlen körülmények, hanem saját tévedése, a **tragikus vétség** (hamartia) és elbizakodottsága (**hübrisz**) okozza. Tragikus sorsa láttán a néző félelmet és részvétet (eleosz) érez, mely felvértezi a való élet hasonló konfliktusai ellen és egyben megtisztítja (**katarzisz**), mely megtisztulással értelmet nyer a színpadi hős bukása. Az viszont egyértelmű Arisztotelész fejtegetéseiben, hogy a tragédiában komoly, befejezett és a megjegyezhetőség érdekében korlátozott terjedelmű cselekmény utánzásáról (mimézisz) van szó, **epizódok** és véletlenek nélkül, éppen azért, hogy a félelem és szánalom esélyét a szükségszerű következmények erősítsék.

Az **attikai tragédia**, az Kr.e. 540-100-ig élt színpadi előadásra szánt drámai műfaj, amely verses dialógusok, színpadi ének és tánc, kórusének együtteséből épült fel, lényege az egyéni szenvedély és a világ konfliktusa. Történelmi idők előtti kultuszok kecskebaknak öltözött kórusaiból, vagy az Kr.e. 8. században Kisázsiaiból a Peloponnészoszra áttérjedő Dionüszosz-kultusz (**dionüszia**) nem kecskemaskos kórusaiból alkult ki.

A **tragikus vétség** az ókori attikai tragédia központi eleme, mely a tragikum esztétikai minőségének létrejöttében elengedhetetlen, lényege, hogy a jó szándék fordul visszájára, és ez vezet a **tragikus hős** bukásához.

Lényeges eleme az attikai tragédiának az ún. **deus ex machina**, az istenek közbelépése is. Előfordul azonban később is, például Kyd: *Spanyol Tragédiájában*, ahol a megölt szerelmes szelleme kap segítséget a bosszúállás istenségétől.

A **komédia** (lat. comoedia „vígjáték”, gör. jelentése „komikus ének”, amelynek előtagja, a komikus jelentése „tréfás”, „mulatságos”, utótagja pedig etimológiailag a „dal”, „ének” jelentésű ódával rokon, magyarul először 1559-ben említik), az antik irodalomban olyan színpadi mű, mely nem végződik katasztrófával. Ókori jelentése tehát **vígjáték**. A szó eredete vitatott, Arisztotelész szerint a gör. komé („falu”) szóból ered, manapság inkább a gör. komosz

(,gúnydal') szóval hozzák összefüggésbe. A megnevezés referenciaköre, mibenléte korántsem olyan korokon és kultúrákon átívelően egységes, mint a tragédiáé. Az ókorban a dór, attikai és újkomédia képvisel fontos típust. A **dór komédia** a legrégebbi görög népi színjátékfajta, mely az Kr.e. 7. században a Dionüszosz-kultusz államilag támogatott elterjesztésével alakult ki. Eredetileg házról-házra járó csoportok (kómoszok) termékenységi varázsrítusa gyakran trágár csúfolódás és utánzás révén. A legjobb jelenetek betanítója (a didaszkalosz) állami jutalmat kapott. Neve abból ered, hogy csak ott terjedt el, ahol erős és független türanniszok vagy oligarchiák alakultak ki, de ott mindenütt, tehát a dór Peloponnészosz városaiban és azok kolóniáin. Az **attikai ókomédia** az Kr.e. 5. századig (Arisztophanész), a **középkomédia** Kr.e. 400-320-ig (Arisztophón), az **újkomédia** az Kr.e. 320 - Kr.u. 2. századig (Menandrosz, Antiphanész) vagy még tovább élő mulattató színpadi forma. Szerkezeti elemei hasonlítanak a tragédiára. Az újkomédia (Kr.e. 32 - Kr.u. 2. század) a hellenisztikus irodalom kedvelt műfaja (Menandrosz, Philemón), amely főként mindennapi jelenségek **paródiája** és **mítosztravesztia** formáját ölti. Jellemzői a kar háttérbe szorulása, a beszédől élesen elválasztott énekelt részek (canticum), az elveszett és megtalált gyermek motívumai (Plautus, Terentius).

A esztétikai minőségek keverése a hagyományos színházban és az epikus színházban is oda vezetett, hogy később elavultnak számítanak a szétválasztott szerepkörök, így elhalványul a tragikus hős (vö. jellem szerep, jellemdráma) és a **tragika**, a tragédiák női főszereplőjének szerepköre, mely az ókortól fogva létező női szereptípus, de csak a 18. századtól játszották nők, s virágkorát a 19. században érte el. A tragikus hősnő komoly műfajbeli megfelelője a **komika**, a vígjáték női szerepköre.

A kevert formák és műfajok kialakulása hosszú folyamat, különféle formái történetileg is messze visszakövethetők. A **travesztia** (fr. szatirikus színpadi mű) komoly mű gúnyos átírását jelenti. Az egyik első ismert formája az ismeretlen ókori szerzőtől ránk maradt *Béka-egér harc* az *Iliász* paródiája. A két műfaj közt az a különbség, hogy míg a **paródia** stílust, a travesztia egyetlen művet figuráz ki.

A **pantomim** kifejezés nemzetközi szó (ang. pantomime, ném. Pantomime, ol. pantomima, fr. pantomime). Az eredeti görög szó a latin pantomimus (,némajáték', ,némajátékszínész') közvetítésével került az európai nyelvekbe. Mivel a magyar nyelvbe először 1783-ban került át valószínűleg német, esetleg francia közvetítéssel, jelentése (,némajáték') is ezt tükrözi, nem pedig a később az angolban kialakult pantomime, Christmas pantomime jelentését, mely ismert meséken, populáris, népszerű legendákon alapuló bohózatok neve, melyek tánc- és dalbetéteket, beszélő állatokat, tündéreket tartalmaznak. Elengedhetetlen elemei a közönség aktív részvétele, biztatása, veszélyre figyelmeztetése,

fűjölása, a szereplőkkel együtt éneklése (sing-along) formájában, a szereplőket pedig a humoros hatás fokozására általában ellenkező nemű színészek alakítják (cross-dressing). Családi szórakoztatási forma, elsősorban a karácsony előtti időszakban.

A kevert műfajt jelentő dráma mellett a **bohózat** a szó mai használatában a legszűkebb értelemben vett **vígjáték**, **komédia**, amely csak a nevetetés célját szolgálja, a komolyabb **tragikomikum** határát sem súrolja. A komikus formák közé sorolódik a **farce**, azaz **vásári komédia** (ném. Schwank), amely alkalmi helyszíneken előadott kizárólag szórakoztató színjáték, a hagyományörzés eszközeként komoly szerepe volt a hivatásos színjátszás kialakulásában (vö. **commedia dell'arte**).

A technikai fejlődés eredményei és a médiumok változásai új és kevert/kombinált formák létrejöttét idézték elő: a **hangjáték** a rádiózás feltalálásával lehetővé vált új drámai műfaj, mely kizárólag a szó és az egyéb akusztikus hatások eszközeivel dolgozik. Az első hangjáték 1923-ban Glasgow-ban hangzott el. A modern hangjáték mesterei közé sorolható Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Richard Hughes, D. Thomas, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jacques Perret, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Norman Lewis Corwin). A rádiójátékkal ellentétben a **filmdráma** éppenséggel a vizualitás előretörését hozza, noha elméletileg a színház teljes hagyományos eszköztárát is megtarthatja. A technikai lehetőségekből következő műfaji különbségek hosszú sorából ehelyütt csak a megvalósulás abszolút dominanciáját emeljük ki a leírt előzmény, a **forgatókönyv** felett (vö. szövegkönyv, rendezői utasítások). Míg a leírt drámaszöveg és színházi előadása között folyamatosan zajlik a verseny, addig itt a leírt tervezetnek csupán receptkönyv-funkció jut.

A zenei mozzanatok drámai formával ötvöző formák közé tartozik a **zenedráma**, ez olyan **zenés színpadi mű**, mely a történet drámaiságát és esztétikai egyenrangúságát hangsúlyozza, szemben a gyakran gyenge libretto megzenésítésével sikert arató zeneközpontú operával (Monteverdi, Gluck, Wagner, vö. **Gesamtkunstwerk** 'összművészet'). A **musical** a komikus opera, az operett utódja, amelyben a drámaiság, a zene, tánc, a különleges hatások, a látványosság előtérbe kerül, ellentétben a **libretto** (a zenés színpadi művek, az **opera**, az **operett**, a **daljáték** szövegkönyve) alárendelt voltával, amelynek irodalmi jellege háttérbe szorul. A zenés műfajok manapság reneszánszukat élik, ezeknél az irodalmi előzmény többnyire a librettohoz hasonlatosan alárendelt és nem feltétlenül fajsúlyos. A táncdráma a cselekményt táncal beszéli el, akárcsak a balett, a különbség a drámaiság hangsúlyos jelenlétében van, tehát a kifejezésen. A műfaj napjainkban hódít.

Sajátos jellegzetességet és osztályozási szempontot vezet be a **nemzeti dráma** kifejezés, amely a nemzeti eposz fogalmával együtt a **nemzeti színház**, a **nemzeti irodalom**

fogalmának megjelenése óta létezik, melynek bonyolult ideológiai háttere miatt hatalmas irodalma van. Legáltalánosabb értelmében a nemzeti irodalom, ill. nemzeti dráma minden, valamely nép saját nyelvén íródott mű, ill. dráma összessége. A nemzeti dráma ezenkívül sok nyelven (magyarul is) a nemzetfogalom bonyolult referenciakörének következtében nehezen meghatározható értéktényezővel is rendelkezik.

4.3.6. A drámai formák történeti változásai

A drámai formák változatossága nemcsak tipológiai besorolásuk és az osztályozás szempontjainak kérdését veti fel, hanem egyúttal történeti változékonyságuk is szembeötlő, ami egyúttal megnehezíti a „tisztán” tipológiai megközelítés érvényesítését, hiszen az egyes formák mint történeti, ezért gyakorta mint átmeneti típusok figyelhetők meg, elengedhetetlenné téve ezáltal a tipológiai és a történeti megközelítés összekapcsolását (ez egyúttal minden műfajelméleti megközelítésre is érvényes). Ennek következtében fontos röviden áttekinteni a(z európai) dráma történetének főbb mozzanatait.

Az **ókori görög dráma** klasszikus „triásza”, Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész tragédiaköltészete jelentette a drámafejlődés korai csúcspontját. A hellenizmus színháza alapjaiban más, mint a demokrácia koráé. Euripidész halála utána véget ért a **tragédia** fénykora, és a makedón birodalom nagyszabású színházépítése a **hellenisztikus irodalom** hanyatlásával járt együtt, mintha a demokrácia talaján létrejött művészeti formának nem kedvezne a birodalmi berendezkedés.

A **római színház** Kr.e. 240-ben hozott szenátusi határozat alapján hellenisztikus görög mintákat követett (ludi Graeci), a színjátékok a nagy állami ünnepek szertartásrendjébe illeszkedtek, jellemző műfaja a fabula, ami a rómaiaknál mindenfajta drámai költemény és színjáték neve volt, Arisztotelész *Poétikájában* pedig a görög „mítosz” értelmében a tragédia cselekményének alapja (egészen más jelentéseihez vö. epika, orosz formalizmus). A fabula fajtái a fabula crepidata, a görög témákat és jelmezeket alkalmazó tragédia, a fabula praetexta, amely római történelmi témákat feldolgozó műfaj, a fabula atellana, az óitáliai Atella-ról elnevezett rögtönzöses vígjáték, melynek típusai közvetlenül tovább élnek a későbbi commedia dell’arte alakjaiban, a fabula palliata, a görög újkomédiából formálódott, görög témákat, motívumokat és jelmezeket alkalmazó római vígjáték, képviselői Plautus, Terentius, akiknek művészete ill. a műfaj maga a középkori és reneszánsz színjátszásra egyrészt a commedia dell’arte közvetítésével, másrészt a humanista és reneszánsz poétikák ihletőjeként hatott, a fabula togata (lat. toga), amely római tárgyú komédia római jelmezben, valamint ez

utóbbinak a magas társadalmi körökben játszódó formája, a fabula trabeata és az alsó társadalmi rétegek körében játszódó fabula tabernaria.

A középkor a műfaj görög előzményeit elfelejtve hellenisztikus és római formák nyomait őrizte, például a commedia elegiaca Itáliában a 10.-12. században elszigetelten létező formája, ezek a Seneca felolvasásra szánt tragédiái nyomán született példázatok. Ebből látható, hogy a színház középkori háttérbe szorulásával a komédia ókori jelentése is feledésbe merült. Így fordulhatott elő például, hogy Dante a maga epikus, narratív, elbeszélő művét *Commedianak* nevezte (a *Divina* későbbi hozzátétel). A középkorban tehát minden bonyolult cselekményű elbeszélő költemény is „komédia”. A **középkori színjáték** más úton jár, a kereszténység világképe nem kedvez a műfaj világi változatának, drámai művészetének fajtái a vallásos **misztériumjáték** (a 14. század óta használt elnevezés), a liturgiából kialakult, Krisztus életéről szóló **moralitás** (vallásos ill. erkölcsi témájú tanító drámai műfaj) és a **passió**. Ezek mind kanonizált történetek konstans jellemvonásokkal, erkölcsi tanulsággal, még a tréfás vagy sikamlós közjáték is ezt a célt szolgálja. A vásári komédia, bohózat, népi színjáték, commedia dell’arte formái mégis megőriztek valamit a színjátszás múltjából, nem véletlen, hogy a commedia dell’arte is Itáliából indul el világhódító útjára. A 13.-14. századi olasz humanisták antik olvasmányélményei Arisztotelész elmélete mellett elsősorban a hellenisztikus darabok voltak. A 16. század előadásra szánt latin, majd nemzeti nyelvű darabjai Seneca mintájára ötfelvonásosak, a fennkölt magas rangú hősök fellépéseit kórusok és újítsásképpen közjátékok gyanánt zeneszámok tagolták. Mint láttuk, a színház középkori háttérbe szorulásával a komédia ókori jelentése is feledésbe merült.

A 15.-16. századi reneszánsz szerzői a humanista (emberközpontú) szellemiség nyomán születő művekkel eleven alakokat, emberi problémákat állítanak színpadra, bár eredetileg antik olvasmányélményeikből (elsősorban latin szerzők darabjaiból és Arisztotelész *Poétikájának* és annak a kor szükségleteinek megfelelő félreértéséből) kiindulva írnak. Éppen ennek a poétikáját próbálják kidolgozni, amikor a felolvasás gyakorlatával szemben megjeleníteni akarnak, s ehhez keresik a dramaturgia (a párbeszédes szövegfajta kialakításának) jellemző jegyeit, majd legcélszerűbb szabályait.

A **humanista dráma** Terentius, Plautus, Szophoklész, Seneca műveire nyúl vissza. Piccolomini, Ariosto, Macchiavelli, Marlowe a *Faustjának*, Ben Jonson *Volpone* című művének világi témáitól eltérően a német nyelvterületen a reformáció és ellenreformáció küzdelme tovább tartja meg a vallásos és bibliai témákat, valamint a latin nyelvet. Magyarországon az első színpadi mű Bornemisza Péter Szophoklész *Elektrájának* kongeniális fordítása, az első eredeti mű pedig Balassi Bálint *Szép magyar komédia* című pásztorjátéka

(1589). A szekularizálódás következményeképpen válik a színész hivatásos mulattatóvá (Shakespeare is inas-libériát hordott). Először a vígjáték alakul ki, amely a középkori vásári komédia jegyeit viseli, aztán ezt ötvözi a tragédia arisztokratikus hangvételével, amely ötvözet az Erzsébet kori angol dráma rövid, de máig példátlan hatású virágkorát eredményezi. Összefoglalva elmondható, hogy a **reneszánsz színház** a középkori színjátéktól való elszakadást, és ha nem is mindenütt, csak Európa egyes területein, elsősorban az olasz és angol nemzeti nyelvű világi dráma születését hozza.

A 16.-17. századi Erzsébet-kori szentenciózus tirádák azonban tartalmukban is lassan eltávolodnak a történelmi tárgytól, a mítosz itt már dekoráció, a téma az újkor történelme, mondái, a regény- és novellairodalomból vett motívumok terjednek. A még mindig jellemző szimultán-színpadon a többszálú, kettős cselekmény, a színhely és idő sűrű változtatása, kötetlen számú jelenetek váltakozása komikus helyzeteket eredményezett (vö. ehhez a nyílt forma jegyeit).

A humanisták művelte **commedia erudita**, ez a műkedvelők játszott tudós irodalmi vígjáték szakított az **udvari színházban** divatos alantas hivatásos szórakoztatással. A **commedia dell'arte** hivatásos színjátékot jelentett. Eredete a népi színjáték, jellemzői a rögtönzés, a nyelvjárás, a tájszólás fontossága és az állandó típusok szerepeltetése, amilyen a kereskedő Pantalone, a tudós Dottore, a szolgák (Brighella és Arlecchino), Colombina, Pulcinella, a Kapitány, a szerelmesek – alakjaik közismertek. A 16. század közepétől a 18. századig virágzott, de különböző formái és más műformákra gyakorolt hatásai ma is elevenen élnek Európa-szerte. A „komédia” kifejezés ekkori tágabb jelentéstartományára további példa, hogy spanyolul a comedia minden színműfajtára vonatkozik, franciául a comédie ugyancsak, ezenkívül a „színjátszást”, „színtársulatot” is jelenti (ezt igazolja a Comédie Française színház neve is). A comédie larmoyante 18. századi középfaajú dráma, akárcsak a 19. századi comédie de mœurs vagy az angol comedy of manners, azaz „társadalmi erkölcsrajz”. A mai szűkebb értelmű „bohózat” jelentés a magyarban is csak a 19. századtól alakult ki, addig ugyancsak megfigyelhető volt az átfogóbb „színmű” jelentés is.

A vázolt előzmények után alakul ki Angliában az a színházi forma, amelynek hatása máig tart (noha termékenységben nem vetekedhet a spanyollal). Shakespeare színháza a reneszánsz színház leghíresebb példája, amely meghatározó jelentőségű az újkori dráma és színjátszás történetében. Az ókorban a demokrácia hanyatlásával a görög dráma jelentősége csökkent, Rómában sosem érte el korábbi csúcseit, a keresztény középkor pedig csak az egyházi témájú, többnyire bibliai tárgyú, a szentek életét felelevenítő szcenikus műveket kultiválta, a világi színjátszás csak az alantasnak tartott vásári komédia formájában létezett. Az Erzsébet-kor

(Elisabethan age) az angol kultúrtörténetírásban a reneszánsz kort jelenti, mely I. Erzsébet (1558-1603) uralkodásának idejére esett, de a terminust gyakran éppen ezért tágabb értelemben is használják, ilyenkor Jakab (1603-1625) uralkodásának idejét is beleértik, sőt gyakran az egész 1550-1660-ig tartó időszakot. A kor lényeges vonásai a nemzeti expanzió, a gazdasági növekedés és a vallási ellentétek. Mindezek eredménye az angol dráma, líra és az irodalmi kritika addig soha nem látott virágzása lett. Az Erzsébet-kori dráma (Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare) tehát lényegében a reneszánsz angol drámát jelenti, melynek kora a színházak puritánok kezdeményezte 1642-es bezárásával ért véget.

A **klasszicista színház**, ill. klasszicista dráma hatását tekintve Franciaországban teljesedett ki. Legnagyobb képviselői Corneille, Racine és Molière. Műveik kiállták az idő próbáját, ma mégis leggyakrabban a dogmatikus preskriptív poétikát szokás vele kapcsolatban emlegetni, amelyet ugyan Boileau foglalt rendszerbe, de az maga voltaképpen a reneszánsz téves Arisztotelész-értelmezését veszi át és alkalmazza a korabeli színpadi adottságoknak megfelelően. Leghíresebb dogmája a **hármasság**, a cselekmény, a hely és az idő egységének poétikai előírása, kezdetben nagyon is racionális dramaturgiai megfontolás volt. Alapkövetelménye, hogy a cselekmény egy szalon fusson, epizódok nélkül, a színhely ne változzon, az események egy nap alatt játszódjanak. Elméleti előzményei korábbra nyúlnak vissza, ha nem is annyira, mint ahogyan azt először olasz, majd francia teoretikusai állítják, akik Arisztotelész *Poétikájára* hivatkoznak, ahol viszont csak a cselekmény egységéről esik részletesebben szó, az időt éppen csak megemlíti, mint gyakran előforduló jelenséget, a hely egysége pedig egyáltalán nem fordul nála elő. Fontos különbség ezen kívül, hogy nem előír, hanem leír. A hármasság szabálya törvénnyé emelkedésének színpadtechnikai okai voltak, mégpedig a szimultán díszlet a hely, valamint az előfüggöny hiánya az idő egységének esetében. A helyszín változtatása a színésztől azt igényelte, hogy az egymás mellé helyezett díszletek elé álljon váltogatva, ezt volt ajánlatos elkerülni, a függöny híján egyhuzamban játszott darabokban pedig nem volt, ami jelezze az idő változását, innen a tanács, hogy inkább ne is legyen. Dogmatikussá csak akkor vált ez az előírás, miután 1645-ben már Párizsban is megjelent a változtatható olasz színpad. Corneille kevésbé szigorúan, Racine és Molière igen következetesen és segítségével a drámai összefogottságot sikeresen fokozva alkalmazták ezt a francia irodalmon kívülre kevésbé elterjedt, ott viszont a romantikáig fennmaradt szabályt.

A francia klasszikus vagy klasszicista dráma elsősorban a tragédia műfaját jelenti. Megteremtőjének Pierre Corneille-t tekintik. Négy legismertebb és legjobbnak tartott tragédiája egy-egy társadalmi konvenció, a becsület (*Le Cid*, 1637), a hazafiság (*Horace*, 1640), a politika (*Cinna*, 1640-41), ill. a vallás (*Polyeucte*, 1642-43) és az egyéni szabadság

konfliktusát jeleníti meg. Fiatalabb kortársa, Racine többnyire görög témákat használt a kortárs problematika megjelenítésére (Racine: *Phaedra*).

A **klasszikus tragédia** (tragédie classique) kialakulása idején, a 17. században, Franciaországban is, akárcsak az olasz és a spanyol népi szórakoztató színháztársulatokban, kedvelték a véres eseményeket. A Richelieu körül csoportosuló írók érdeklődése az 1630-as években fordult a tragédia felé. A szabályokkal a valószínűség követelményét akarták megvalósítani ezzel és a még mindig ható misztériumjátékkal szemben Descartes racionalizmusa hatására. 1643-ban megjelent az első szabályos **keretszínpad** (Guckkastenbühne, picture-frame stage) mint a klasszikus/klasszicista dráma esztétikájának megfelelő színpadforma. A klasszicista tragédia mindkét képviselője történelmi tárgyú tragédiákat írt, Corneille római, Racine pedig görög témákat dolgozott fel, mindketten a 17. századi világkép alapján állva. A múltbeli téma és a jelen problematika összekapcsolásából adódik a hitelesség igénye. A fenség (**pátosz**), nemes szomorúság a hangvétel jellemzője, a véres események mindig a színpad mögött zajlanak, nem láthatók, fontosságuk a szereplőkre tett hatásukból derül ki. A cselekvő ábrázolás plaszticitását a bizalmas (confident) szerepkörre van hivatva pótolni, aki a társadalmi normákat hangoztató nem egyénített alak.

A klasszikus tragédia (haute tragédie) a reneszánsz óta tartó Arisztotelész-átértelmezések jegyében a 17. század második felében művelt reprezentatív színházi műfaj lett. Kezdetben antik művek kompilációi voltak, majd eredeti francia drámák is születtek. Szigorú zárt szimmetrikus szerkezet, öt felvonás, hármasegység, alexandrinus, kizárólag magas rangú hősök jellemezték. Legfontosabb művelői Corneille és Racine voltak. Magyarországon a jezsuita iskoladrámára volt hatással (Bessenyei György: *Ágis tragédiája*).

A **barokk udvari színház** és dráma hozza meg a daljáték (az operett elődje, az operánál könnyedebb zenés színházi mű) és az elsősorban olasz opera (olasz opera in musica, kezdetben minden, a 17. század óta a komoly) zenés műfajainak fellendülését, (mely a firenzei „hellenisták”, tehát a zene fontosságának kifejtésében Arisztotelész és Plátón tekintélyére hivatkoztak körében született meg). Ez egyenesen következett a reneszánsz természetszemléletéből fakadó 16. századi népdalkultusból. A 16. századbeli ún. spanyol arany század nem kedvelte a tragédiát, ekkor éri el virágkorát a **spanyol barokk színház** Lope de Vega nemzeti drámájával és az új, természetorientált dramaturgiát kodifikáló művészetelméletével. Lope de Vega a kevert stílusért és a népnek a nép nyelvén írt színművekért, közönségszínházért szállt síkra. Lope de Vega hangsúlyozza, hogy a népnek ír, elvetve az előírásokat. Műveit kizárólag előadásra szánta, háromnegyedük el is veszett, ám a megmaradt ötszáz műve is több, mint az Erzsébet-kori angol szerzőké együttvéve. Általános,

egyetemes érvényűség igénye jellemzi (világszínház.) A korabeli spanyol drámaírás másik nagy alakja Calderón de la Barca, aki **világszínházával**, az emberiség, a szabad akarat, a világ sorsát boncolgató **filozófiai dráma** megteremtésével erősen hatott Goethere és romantikus kortársaira, még ha alapgondolata, hogy a valóság csak álom, az ellenreformáció ideológiáját jeleníti is meg. A Calderon követte comedia heroica (‘hősi színjáték’), a tirannusdráma, a mártírdráma a tragédia rokonai.

A klasszicista dráma még sokáig hatott a jezsuita és a protestáns **iskoladrámára**, az angol **restoration play**-re. Voltaire is utánozta, de nála gyilkosság is előfordul a színpadon. Az olasz Alfieri a klasszicista tragédia műfaji sajátosságait az olasz egység eszméivel ötvözi. Diderot és Lessing bírálta, de a preromantika elméleti támadásai inkább az egyre dogmatikusabbá váló előíró poétikát illették. Hanyatlásával átveszi szerepét a **polgári szomorújáték** (Lessing: *Emilia Galotti*, a Sturm und Drang drámapoétikája, Schiller: *Haramiak, Ármány és szerelem*) és a történelmi dráma (Schiller: *Wallenstein, Tell Vilmos*). A **Sturm und Drang** (‘vihar és lendület’) a **szenimentalizmus** sajátos német válfaja, a drámatörténet szempontjából legfontosabb szerepe a nemzeti nyelvű **polgári dráma** megteremtése a feudális kisállamisággal és franciás udvari ízléssel szemben.

A felvilágosodás gondolkodása számára a szabadság a téma, nem a morális példázat többé a színjáték funkciója, hanem a zsarnoki hatalom és az igazság konfliktusát akarja bemutatni. Képviselői Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Alessandro Manzoni, Victor Hugo, de Katona József *Bánk bán* című darabja és Puskin *Borisz Godunovja* is. A keretszínpad adottságai miatt megmarad a klasszicista tagolás felvonásokra és jelenetekre, a cselekmény egysége, azaz egyszálúsága, az idő és színhely egysége tekintetében pedig kompromisszum köttetik. Történelmen kívül álló metafizikus drámai műveivel Goethe és Kleist akkor is életben tartja a a színpadon a klasszikus témákat, amikor azok másutt már kikoptak, sőt az osztrák Franz Grillparzer folytatja, s majd csak Hebbel kudarca mutatja, hogy a 19. század közepétől végképp átadja helyét a középfajú drámának.

A **felvilágosodás színház- és drámaelmélete** (Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing) és a **romantikus dráma** (Victor Hugo) üzen hadat a klasszikus poétikának és a tragédia műfajának. A polgári dráma (Diderot, Lessing) hétköznapi szereplőket állít színpadra, és ezzel megteremti a polgári szomorújátékot (szinoním elnevezései középfajú dráma, színmű), a tragédia utódát, ahol az események nem kevésbé súlyos üzenetet közvetítenek, de a tragédia pátosza, emelkedettsége és mindenekelőtt az előkelő hősök szerepeltetésének követelménye nélkül (Schiller *Ármány és szerelem* című drámája például e forma egyik első példája). Ezek az elnevezések a komikum és tragikum esztétikai minőségeinek egymással kevert

alkalmazását hangsúlyozza, mely megfelel az életszerűség elvárásának. A **drámai hős** itt nem feltétlenül hősies (sőt gyakran hangsúlyozottan antihős), ez a kifejezés itt azt jelenti, hogy a cselekmény középpontjában áll. A **drámaiság** a feszültséggel teli ábrázolásmódot jelenti, amely ugyan nem véletlenül kapta nevét a színpadra szánt műfajról, mégsem csak e szövegfajta sajátja lehet. A **realista színház** (Henrik Ibsen, Anton Csehov) és a **naturalista színház** (Gerhart Hauptmann), a környezetet a konfliktus forrásának tekintő drámai felfogás is folytatja ezt a műfajt (Milieudrama). Minden komoly színpadi mű a mai napig a dráma nevet viseli, szemben a vígjátékkal. A máig élő paradigma, amit ma a köznyelv hagyományos színháznak ill. drámának nevez, a realizmus, naturalizmus, polgári dráma paradigmájának folytatása.

A mai nyelvben a **színházi avantgarde** névvel ragadhatjuk meg nemcsak a klasszikus modern korszakot, hanem mindazt, ami a realista illúzióval száll szembe, mert az volt az eddigi utolsó, tömeggyártásra alkalmas paradigma, amellyel szakítani és élni egyszerre kell a színházművészetnek.

A 19-20. századi avantgarde hatása a drámában is érezhető. Az irányzat jellegéből következően az **impresszionizmus** legfeljebb a hangulatot megragadó lírai egyfelvonásos darabokat műveli (Bertolt Brecht, Eugene O'Neill, Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller). Ezzel és a naturalista felfogással száll szembe az **expresszionista színház** (Brecht) a tézisdrámával (Ideendrama), ahol a naturalisták által megvetett monológ ismét fontos szerephez jut a lelki folyamatok ábrázolásában. Az **abszurd dráma** (lat. ab surdus, 'teljesen süket', 'együgyű', 'képtelen', 'össze nem illő'), az 1930-as és 40-es években jelentős **egzisztencializmus** (a lét értelmetlenségét és céltalanságát tételező világgép) filozófiai talaján kialakuló abszurd irodalmi irány jelentkezik a második világháború után kibontakozó színpadi alkotásaiban. Elméleti alapvetése Camus *Sziszüphosz mítosza* című 1942-es esszékötete, irodalmi előzménye Alfred Jarry *Übű király* (1896) című darabja, de előzményeit és nyomait fellelhetjük Arisztophanész vagy Franz Kafka műveiben is. A világgépnek megfelelően csökken a művek terjedelme, jellemzője az **antihős**, gyakori az egyfelvonásos darab és a jelenet műformája, valamint a süketek párbeszédére emlékeztető monológ. Az abszurd dráma ismert képviselői Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Gênet, Max Frisch, Günter Grass, Harold Pinter, Edward Albee, Sławomir Mrożek, Václav Havel.

4.3.7. Dráma és színház

Manfred Pfister alapvető meghatározása szerint a **színdarab** (dráma) közösségi előadásra szánt **multimediális** (többcsatornás) szövegfajta. A multimedialitás azt jelenti, hogy a

befogadás folyamatában auditív és vizuális elemekre egyaránt épít, szemben az epika (más megfogalmazásban tisztán narratív szövegfajta) monomedialitásával (egyközegűségével). A közönség egyszerre hallja és látja az előadást. Tegyük ehhez hozzá, hogy a multimedialitás már az előadás (**performance**) létrejövetele során, tehát nemcsak befogadásakor is érvényesül, akárcsak a közösségi jelleg. A dráma fogalma így elválaszthatatlan a szövegfajta bemutatását hangsúlyozó, de mégis a drámával szinoním értelemben használt színdarab elnevezéstől, ellentétben a **könyvdráma** meghatározással, mely pusztán arra a sajátos alfajra utal, amelynél éppen a műfaj lényegi megkülönböztető sajátossága, az előadás valósága hiányzik, tehát az csupán fikcióként van jelen.

A könyvdráma elsősorban olvasás útján való befogadásra szánt szöveg, mely külső formájában a színdarab jegyeit követi, de annak lényegét, a közösségi és multimedialis (több csatornán át történő) előadása és befogadása nélkül, már maga a kifejezés a szöveg elsődlegességét hangsúlyozza (Vörösmarty: *Csongor és Tünde*).

Rokon műfaj a **drámai költemény**, amely filozófiai eszmék költői megfogalmazása, s emögött a színházi jelleg háttérbe szorul. A tragédia 18. század végi háttérbe szorulása után születik, de máig kevés megvalósulása lett sikeres. Híres példái Byron: *Manfred* (a kifejezés is itt fordul elő először) Milton: *Samson Agonistes*, Shelley: *A megszabadított Prométeusz*, Goethe: *Faust*, Madách: *Az ember tragédiája*.

4.3.7.1. Dráma és előadás

A dráma, színdarab vagy **színjáték** tehát olyan **multimedialis forma**, amely nyilvános előadás céljából született.

Multimedialis, amennyiben az előadás során az auditív és a vizuális közvetítés eszközeivel egyszerre él, szemben a tisztán elbeszélő műfajok monomedialitásával. Ebből következően ez a műfajelmélet alapvetően két narratív alapformát különböztet meg, az epikus és drámai elbeszélő formát.

A **nyilvános előadás** pedig a színházban, a drámai művek előadására szolgáló „közösségi térben” valósul meg történetileg változó konkrét formában. A **magánelőadásoknak** a szélesebb nyilvánosságot kizáró jellege ugyancsak e szabályt erősítő kivétel csupán. Nevezetes és éppen azért olyan sokat idézett példái a művészetkedvelő II. Lajos bajor király által megrendelt Wagner-operaelőadások, mert azok a zeneszerző ars poetica-jának, a Gesamtkunstwerk elképzelésének és előadásmódjának ugyancsak ellentmondtak.

A dráma tehát mindezek alapján olyan kategória, melyet az irodalmi szöveg és a színpad közötti szüntelen oszcilláció (vö. Pfister 1994) határoz meg. Ez a magyarázata a dráma és a színház szavak szemantikai átfedésének is. A színház szó az európai nyelvekben, ahogy a magyarban is, a latin *teatrum* szó átvétele, mely maga is átvétel, mégpedig a görög *theatron* (‘nézőtér’, ‘ahonnan látnak’) szóból, amely pedig a *théa*, ‘nézés’ szóból ered. A nyelvészetben szisztematikus metonímiának nevezett jelenség egyik leggyakoribb példája éppen a színház szó, amely a ‘helyet’, az ‘intézményt’ és az ‘előadást’ egyaránt jelenti.

A színház legáltalánosabb értelmében alkotók és befogadók találkozásában létező komplex társadalmi intézmény. A hely megnevezése metonimikus átvitelrel vált az e helyen folyó tevékenység megnevezésévé. A magyarban ehhez járult a ‘színlelés’ (‘kép’, ‘látszat’) és szín (‘csűr’) véletlen alaki egybeesése.

Ehhez járul még a **színház mint intézmény** újkori előtérbe kerülésével együtt járó jelentésbővülés. Ebben az értelemben az előadásra szánt irodalmi szöveg írója avagy szerzője, az azt színpadra állító rendező, a szerepeket megjelenítő színészeket avagy szereplőket magába foglaló társulat mellett a díszletről, jelmezekről és kellékekről gondoskodó technikai személyzetén kívül a sajtóban az előadásokról tudósító s azokat hivatalosan értékelő kritikusok tevékenysége is a művészeti ág része. Tehát valóban nemcsak befogadása, hanem már létrejötte is multimediális és minden elemét tekintve közösségi. Ebben a felfogásban tehát nem csupán egy a sok irodalmi műfaj közül, hanem önálló művészeti ág.

A **színházművészet** ennél fogva a színházban folyó valamennyi művészi közreműködő (színész, rendező, dramaturg, díszlet- és jelmeztervező, scenikus stb.) tevékenységét átfogó újabb keletű fogalom, más szóval az 1930-as évektől elterjedt tág értelemben vett színművészet, mely a színjátszással kapcsolatos valamennyi tevékenységformát magában foglalja.

A drámai szöveg és előadása közötti oszcilláció koronként igen különböző eredményekre vezet. Ezzel az oszcillációval függ össze a rokon értelmű, ám mégis más és más aspektust hangsúlyozó elnevezések gyakori váltakozása is. Erről szól a műfaj története. A dráma és színház szavak folyamatosan váltakozó előfordulásának oka és magyarázata éppen a közösségi jelleg, ami miatt a létrehozás és a befogadás is rengeteg változó hatását viseli. Ilyen változó többek között a színpad és a színház épülete vagy éppen hiánya. Ezek a kezdetben külső körülmények folyamatosan alakítják a műfaj poétikáját.

A színház és dráma szoros összefüggésének, no meg a művészeti forma oszcillációjának markáns példája, hogy általában shakespeare-i színházról, de francia klasszicista vagy klasszikus drámáról beszélünk. A különbség a két alapvetően eltérő színházi gyakorlattal és a

szöveg, valamint az előadás különböző funkciójával magyarázható. Míg Shakespeare esetében az előadás volt elsődleges és a szöveg szerepe inkább csak utólagos, a színpadi történetek felidézésére szolgált, addig a francia klasszicista dráma elsősorban Boileau elmélete nyomán a szöveget helyezte előtérbe és többek között a hármasegység (tér, idő, cselekmény egysége) mechanikus és szigorú előírásával nemcsak az író, hanem bizonyos mértékig az előadás szabadságát is korlátozta.

A színháztörténet folyamán a műfajnak és a műfaj történetének elméleti megítélése is a színházi gyakorlatnak megfelelően, ill. a szövegek szerepének alakulásával változott. A szöveg egyoldalú előtérbe helyezése, ill. a színházi gyakorlattal szembeni háttérbe szorítása jegyében született elméleteknél gyümölcsözőbbek a kettő együtthatását vizsgáló irányzatok (vö. Pfister 1994, Scolnicov and Holland 1991), melyek a szöveget irodalmi műként és az előadást vezérlő használati utasításként fogják fel. (Ugyanakkor Anne Ubersfeld 1977-es programadó művének címe *Lire le Théâtre*, a két befogadási folyamat rokon voltára utal.) Ez a felfogás ellentmondást nem tűrő kijelentések helyett alkalmas arra, hogy a színházcsinálás számos területének egymásra gyakorolt hatását vizsgálva a különböző szakmák közötti eszmecserét elméleti szintre emelje.

4.3.7.2. A dráma és a színház résztvevői

Lényeges, hogy a színművek (drámák) tárgyalása során különbséget tegyünk a folyamatban résztvevő, tehát a színházat mint művészeti ágat vagy műfajt létrehozó valóságos személyek (ném. Person, ang. person), azaz a szerző, rendező, színész, néző és a színpadi szereplő, azaz a csak a fiktív szövegen belül létező, az író által konstruált alak (Figur, character), a szerep (Rolle, part) között, amely lehet jelzésszerűen egydimenziós, tehát egyetlen lényeges tulajdonsággal felruházott, vagy összetett **jellem**, **hős**, aki esetleg egy **típust** is megtestesít (Katona József: *Bánk bán*, Shakespeare: *Hamlet*).

A szerző a színpadi előadásra szánt szöveg írója, amely szöveg nem pusztán a többi irodalmi műhöz hasonló jegyeket mutat fel, hanem színpadi felhasználásához a szerző elképzeléseinek megfelelő útmutatásokat is tartalmaz (vö. szerzői utasítások, Nebentext), tehát az instruktív szövegfajtákkal is rokon (mint például a recept vagy a használati utasítás).

A rendező a mű színpadra állításáért, a próbákért részben vagy egészben felelős, koncepciója és instrukciói révén megvalósíthatja ill. kiegészítheti a szerzői utasításokat. 20. századi fejlemény, hogy (a karmesteri munkához hasonlóan) az előadás ennyire önállósult az alapját képező írott szöveg mellett.

A **producer** az előadás megvalósításához szükséges anyagi eszközöket teremti elő, az **ügyelő** a konkrét előadás irányítója, a háttérben zajló munka felügyelője.

A színész élő személy, aki az előadás idejére magára ölti egy fiktív figura, szereplő személyét, személyiségét, aki más szereplőkkel együttműködve az események, a drámai cselekmény megjelenítője, a drámai közvetlen ábrázolás, a színpadi előadás során. A fiktív figurát gyakorta jellemnek, **karakternek** is nevezik, ami egyúttal a fikció bizonyos fokú figyelmen kívül hagyásával a figura valós személyként való felfogását is implicálhatja, amint az a realista, mimetikus felfogás szellemében történt.

4.3.7.3. Színházi és színpadformák

Az európai színpadformák közül az **ókori görög körszínpad**, a **középkori minden oldalról körülállt emelvény**, az **erzsébet-kori (shakespeare-i) három oldalról látható színpad**, a **17. századi udvari színház** ugyan már hasonlított a keretszínpadra, de a színpad még mindig „belógott” a nézők közé. Csak az **előfüggönnyel ellátott keretszínpad** (ném. Guckkastenbühne, ang. picture-frame stage) valósította meg a színész és néző izolációját. A rivaldafényben az elsötétített nézőteret nem látják többé, a néző pedig passzív szemlélőjévé válik a való élet álcáját hosszú évekre magára öltő színjátéknak. Ez utóbbi színpadtípus a klasszicizmus óta a mai napig általánosan bevett színpadi forma, amelyben a színészeket a nézőktől az úgynevezett előfüggöny választja el, amelyet a **negyedik falnak** is szokás nevezni.

A korabeli színpadi gyakorlatból fakadó Arisztotelész-átértelmezés a reneszánsz idején kezdődik és a klasszicizmus idején teljeseedik ki. Boileau normatív poétikáját (1674) a felvilágosodás tragédiaelmélete haladta meg (lásd még polgári szomorújáték). Sokféle (főként pozitivistá szellemű) osztályozása létezik. Figyelemreméltó azonban, hogy színpadi gyakorlatára a keretszínpad nyomta rá bélyegét.

Elérkeztünk arra a pontra, amikor nem halogathatjuk tovább annak tisztázását, miért ingadozik örökké a nyelvhasználat dráma és színház között, miért térünk át most mi is a színház tárgyalására a dráma helyett egy műfaji bevezetőben. Nos, ennek két igen nyomós oka is van. Egyrészt a másodlagos szöveg imént említett kategóriája máris kirepített minket az írott szöveg olvasói befogadásának alaphelyzetéből, másrészt a színpadformák történeti alakulása alapvetően befolyásolta a műfaji jegyek változását (vö. zárt forma/nyílt forma, hármas egység, negyedik fal, realista illúzió). Az ókorban, a középkorban és a reneszánsz óta máig az előadás ill. az írott szöveg fontossága más és más, a leírt szöveg primátusa tehát nem magától értetődő és nem általános érvényű. A reneszánszsal elindult folyamat, a középkorban

átmenetileg elfelejtett előadás újrafelfedezése és fokozatos előtérbe kerülése odáig vezetett, hogy mára a rendezőt gyakran másodlagos szerzőnek tekintik. De még ahol a két személy egybeesett is, gyakran ott sem egyszerű a döntés. Shakespeare darabjainak kiadása utólag, gyakran a szerző jóváhagyása nélkül történt, sőt, maga is részvényes lévén színházában, gyakran anyagi érdekeivel ellentétes lett volna az, hogy a darabokat máshol is előadhatóvá tegyék. A szövegeket gyakran tudta és beleegyezése nélkül írták le. A szövegvariánsok hitelessége ennek következtében ráadásul máig vitatott filológiai kérdés. Az Erzsébet-kori színházban az előadás abszolút primátusáról van tehát szó, így a stílusjegyek elválaszthatatlanok a színházi tér adottságaitól.

A tradicionális, hagyományos, más néven abszolút dráma/színház és epikus dráma/színház eltérő beszédhelyzete, a szereplők egymáshoz való viszonya, a hős (**protagonista**) és ellenfele (**antagonista**) közötti konfliktus szerepe, fontossága, megjelenésének ideje, formája, a konfliktusok száma is különféle drámaszerkezeteket eredményezhet, melyekben szintén eltérő a szöveg és az előadás szerepe.

A dráma műfaj meghatározása tehát lehetetlen a színháztörténeti elnevezések és fogalmak elméleti tisztázása nélkül. A filozófia, ezen belül az esztétika és a poétika története során tapasztalható szemléletváltás a kategóriák paradigmaváltását eredményezte. A dráma esetében az elsősorban Goethe és Hegel nyomán elterjedt hármas felosztással leginkább az arisztotelészi alapokhoz (aki szemben a reneszánsz óta rá hivatkozó teoretikusokkal, a lírát nem említi) visszatérve létrejött epikus és scenikus szövegeket megkülönböztető kettős felosztást szokás szembeállítani (Pfister 1994), és még ezen belül is kimutatható a narráció mindenütt jelenvalósága. Arisztotelész is mindkét szövegtípusnál az elbeszélő beszédhelyzetet tekinti alapvetőnek, tehát valójában mindkettő narratív szöveg, a különbség a történet elmondásának módjában rejlik. Míg az epikus műveket vagy olvassuk vagy hallgatjuk, a scenikus művek az előadás során mind az auditív, mind a vizuális közvetítő közeget egyszerre veszik igénybe.

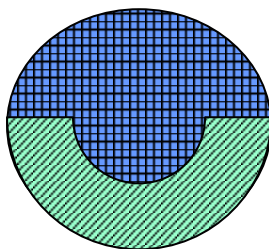
A shakespeare-i Globe Színház és az utána sokáig egyeduralkodó keretszínpad különbségén igen jól lehet szemléltetni, hogyan függnek össze a színpadi adottságok a poétikai jegyekkel egyrészt úgy, hogy hatnak azok kialakulására, sőt még arra is, mikor és miért válnak azok leírásból (deskripció) követelményekké (preskripció), ugyanakkor viszont maguk is igazodnak azokhoz. A két színpad kialakításából levezethetők a drámai műveknek a két élet- és művészetfelfogásból következő stilisztikai, nyelvi, terjedelmi, formai különbségei, melyek mind a két különböző beszédhelyzetből erednek. Ehhez azonban szükség van egy rövid történeti ki- és áttekintésre, hiszen amit modellezni próbálunk, az valójában szüntelenül

változó, kultúrába ágyazott jelenséghalmaz, modellezni csak mi próbáljuk a megismerés érdekében.

4.3.7.3.1. A klasszikus görög színház

A görög dráma gyökerei ugyan sokkal régebbiek, de ránk maradt szövegeimlékei az Kr.e. 5. századig nyúlnak vissza. Az egész európai ókorból mindösszesen 525 cím és csak 34 drámaszöveg maradt ránk. A **dionüszia** (Dionüszosz ünnepe) államilag (szervezett adományozással) finanszírozott drámaversenyek megrendezésére adott alkalmat, amelynek rendezése a hadvezetéssel felérő tisztességnak számított, mert fontos közösségi funkciónak minősült, látogatását pedig a szegényeknek dotációval tették lehetővé. A görög demokrácia terméke, alapvetően közösségi műfaj, ez magyarázza, hogy központi témája, a törvény is az, s ezért nem véletlen az sem, hogy Arisztotelész, aki az állam mibenlétét is tanulmányozta, *Poétikájában* a tragédiát a legfejlettebb művészi formaként központi helyen tárgyalja.

Az antik görög tragédiákat és komédiákat vallási ünnepek alkalmából, szabad ég alatt adták elő a polisz teljes szabad férfilakossága számára. Az elvárt publikum miatt az ókori görög **amfiteátrum** meglehetősen nagy építmény volt, formáját tekintve emlékeztet a modern stadionokra (ami kialakulásuk folyamatában nem teljesen véletlen). Ez a színházi struktúra leegyszerűsítve a következőképpen szemléltethető:



1. ábra: A görög színház modellje

Az ábrán jól látható, hogy a közönség a benyúló játéktérből lépcsőzetesen kiemelkedő félkörben foglalt helyet, ami nem tett lehetővé illúziókeltő színpadképet. A játéktér háttérében volt a szkéné semleges fala és a valódi táj. A nézőktől való távolság miatt stilizált játékra volt szükség, a színészek deklamálva beszéltek és nagy gesztusokkal játszottak, a kórus fontos szerepet töltött be, a jellemet maszk és az öltözék jelezte.



2. ábra: Az amfiteátrum romjai Kos szigetén

Bár a görög színjátszás eredeti formájában nem él tovább, a fennmaradt amfiteátrum-romok bepillantást engednek sajátos légkörébe. Előfordul, hogy modern előadásokat is rendeznek ilyen környezetben.

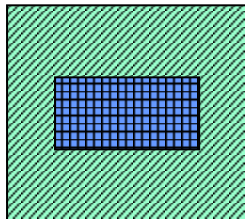
4.3.7.3.2. A középkori színház és színjátszás

A középkori színjátszás is erősen őrzi kultikus/vallási eredetét, misztériumjáték és passiójáték formájában a bibliai szenvedéstörténet bemutatása képezi egyik központi témáját. Ezek az előadások is vallási ünnepnapokhoz kötődtek, és szabad ég alatt játszódtak, de nem erre kiépített külön helyszínen, hanem vagy mozgatható kocsira szerelt alkalmatosságon vagy kezdetleges állványokon, amelyet a publikum körülvelt, amint ez jól látható az ifjabb Pieter Brueghel festményén:



3. ábra: Pieter Brueghel: Népi színház (részlet)

Ez a színházi szerkezet sematikusan így ábrázolható:



4. ábra: A középkori színjátszás modellje

Ebben a struktúrában az antik színjátszástól eltérően közelebbi kapcsolat van a közönség és a színjátszók között, s ezáltal megszorodnak azok az elemek, amelyek a közönség ízléséhez igazodnak, elsősorban a burleszk, realiztikus, gyakorta közönséges mozzanatok. A játéktér és a „nézőtér” határai nyitottak és átjárhatók, amennyiben a színjátszók a nézők közé vegyülhetnek, így a realiztikus illúziókeltés szintén nem lehetséges.

A modern színjátszás is feleleveníti időnként a középkori hagyományokat, így például a Salzburgi Ünnepi Játékokat Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* című, a középkori misztériumjátékok hagyományát újraélesztő darabjával nyitották meg 1920-ban:



5. ábra: Hofmannsthal: *Jedermann*jának előadása 1920-ban a Salzburgi Ünnepi Játékokon

A hasonló tradíciókat őrző passiójáték is felbukkan napjainkban is:



6. ábra: A passiójáték hagyományának modern felelevenítése

Ez a fajta színjátszás általában valamilyen vallási ünnephez és helyi hagyományhoz (pl. kegyhelyhez) kötődik, és nem feltétlenül ölt intézményes jelleget.

4.3.7.3.3. Shakespeare színháza

Shakespeare színháza sajátos színházi és színjátszási hagyományba illeszkedik, átmenetet képez korábbi formák és a 17.-18. századtól uralkodóvá vált színpadi formák között. A **Shakespeare-színház**, melynek 1601-től hat éven át igazgatója (és részvényese) volt, a kívülről nyolcszögletű, belülről kör alakú **Globe Színház** (az elnevezést az épület homlokzatán lévő földgömb motiválta) eredetileg 1599-ben épült, 1613-ban leégett, majd 1614-ben újraépült, s végül 1644-ben lerombolták, majd pontos mását Londonban 1997-ben újra megnyitották.



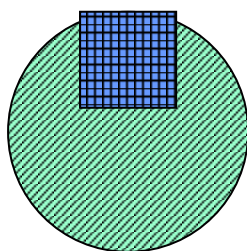
7. ábra: Az „eredeti” Globe



és a mai Globe Színház:

8. ábra

Ez a színház lett az azóta a nyugat-európai színjátszásban eluralkodott barokk és klasszicista udvari színházra jellemző, a nézőt passzívan szemlélő befogadásra készítő modern színpad utolsó tanulmányozható előzménye. Ezért a későbbi keretszínpadhoz szokott színházlátogató számára néhány különbség kiemelése az első feladat, amint az a sematikus ábra alapján látható:



9. ábra: A Shakespeare-színház modellje

Ez a színház már nem az utcán játszik, hanem saját színházi épületben, s nem laikus csoportok adják elő a darabokat, hanem „hivatásos” színjátszó csoportosulások. Ugyanakkor megmarad a szoros kapcsolat a publikummal, mivel ebben a színházban nem volt előfüggöny, ami a színészeket és a közönséget elválasztotta volna. Szabadtéri színpad lévén nappal játszottak, tehát természetes fényben. A színpad kiemelkedett ugyan, de három oldalról ültek, ill. középen álltak a nézők:



10. ábra: A Globe Színház nézőtere a színpad felől nézve



11. ábra: A Globe Színház benyúló színpada

A díszletet itt nem kellett változtatni, a posztszcénium függöny minden színhelyhez alkalmas háttér volt, s a színpad kialakítása (erkély stb.) is kedvezett a gyakori színváltásnak, a jelenetek végét az jelezte, hogy a szereplők elhagyták a színpadot, mások követték őket. Ez gyors, pergő dramaturgiát tett lehetővé. A színészeknek a nézők közelsége miatt differenciált

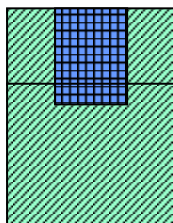
játékra, előadásmódra, mimikára és gesztusokra van szükségük, ugyanakkor éppen ez a közelség teszi lehetővé a színpadi illúzió gyakori áttörését is („félre” beszélés, a nézőkhöz intézett monológ, kiesés a szerepből). A nyílt drámaformának kedvezett ez a színpad – vagy éppenséggel fordítva? A felsorolt sajátosságok érthetővé teszik azt is, miért vált később a klasszikus tagolás és színpad keretei közé kényszerített shakespeare-i dráma hosszú időre olyan nehezen élvezhetővé.

4.3.7.3.4. A 17. századi udvari színház

A shakespeare-i szemlélettel szöges ellentétben a keretszínpadot a nézőközönségtől „elválasztó” virtuális negyedik fal (vö. Pfister 1994) annak a drámaelméleti fikciónak a színpadi kifejezője, hogy a drámai szöveg feltételezett abszolút volta folyományaként (vö. Szondi 1979) a szerzővel és nézővel szemben, tőlük függetlenül létező, sem nem egyszerűen a szerző kijelentésének, sem pedig a nézőnek szánt megszólításnak nem tekinthető.

A 17. és 18. századi európai udvari színház a korábbiaknál lényegesen kisebb nézőközönség számára játszik, egy-egy ilyen színházban körülbelül ötszáz néző számára van hely, s a közönség társadalmilag is sokkal homogénebb, mint a korábbiak voltak, s amint láttuk, a klasszicista drámairodalom darabjai ideológiailag is erősebben igazodnak esztétikai és erkölcsi normákhoz (a valószínűség és illendőség követelménye).

Az előadások társadalmi eseményként funkcionálnak, zárt térben, este, mesterséges megvilágítás mellett játsszák a darabokat. Bár függöny ténylegesen csak a 18. század vége felé van, a közönséget gazdagon díszített keret választja el a játéktértől, ugyanakkor létezik egy a nézőtérbe nyúló előszínpad is:



12. ábra: Az udvari színház modellje

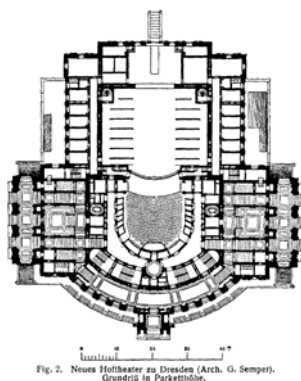
Ebben a köztes formában ily módon megnő ugyan a távolság a színpadon mozgó színészek és a közönség között, teljes elválasztásuk azonban még nem megy végbe, s nem is törekszenek a valóság realisztikus ábrázolására, hanem a világ stilizált képét mutatják a nézőknek, a szimmetriára és formális lecsupaszításra törekvés jellemzi a színpadképet, a kulisszákat, a figurák csoportosítását, a színészek mozgását és gesztusait, a dialógusok felépítését.

Az e típusba tartozó színházépületek gyakorta már külső formájukkal utalnak belső szerkezetükre:



13. ábra: A drezdai udvari színház

A belső elrendezés jól mutatja a különvált színpadot és a nézőteret:



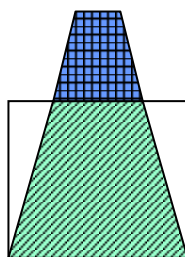
14. ábra: A drezdai udvari színház alaprajza

A rajzról látható az is, hogy ez a forma egyúttal átmenet a ma is ismert színház-szerkezethez (a terv a bécsi Burgtheater építésében is közreműködő Gottfried Semper tervezte új udvari színház alaprajzát mutatja, amely újjáépítve ma is áll).

4.3.7.3.5. A modernség színháza

A 19. és 20. század színházának bemutatásakor a legelterjedtebb formát, a gyakorlatilag uralkodóvá vált keretszínpadot vizsgáljuk meg, bár rajta kívül voltak/vannak kísérletezések eltérő színpadi formákkal, amelyek akár teljesen újak vagy éppenséggel korábbi típusok felelevenítéseként jelennek meg.

A keretszínpaddal megvalósul a közönség és a színpad teljes különválasztása:



15. ábra: A keretszínpad modellje

Ebben a formában a színpad különválasztása következtében a drámai fikció uralkodik, kevés helyet hagyva a fikciós illúzió áttörésének. Keret és függöny választja el a játék alatt sötét nézőtértől a megvilágított színpadot, ami ezáltal elkerített, zárt képként hat.



16. ábra: A Comédie Française színpada előadás közben

A színpadkép, a díszletek, a kellékek, a jelmezek és a játék stílusa alapvetően a valóság illúziójának megteremtésére irányul, és a jelenetek és felvonások között leeresztett függöny „megkíméli” a nézőt a díszletek és a színpad átrendezése keltette illúziórombolástól, és megakadályozza a néző és színész közötti kontaktust.

A nézőtér és a színpad ilyen kapcsolata alapvetően a realiztikus drámatípusnak kedvez (pl. az ibseni vagy a csehovi dráma ilyennek tekinthető). Nem véletlen, hogy Brecht olyan hevesen síkraszállt e forma ellen, mert az valóban korlátozott lehetőséget nyújt az antik tragédiák vagy a Shakespeare-drámák, de a későbbi abszurd vagy a posztmodern színház/dráma darabjainak adekvát színrevitelére is. A 20. század „formabontó” drámakísérletei ennek a hiányérzetnek is kifejezést adnak.

A színházi formák áttekintésének összegzéseként megismételhető, hogy az egyes terminusok alapvetően korfüggők, és a kultúr- ill. színháztörténeti kontextus nélkül a poétikai fejtegetések érthetetlenek. A teljesség igénye természetesen megvalósíthatatlan, ezért megkíséreltünk a mai szemmel fontosnak látszó alaptípusokra kitérni. A görög dráma fogalma és szerkezeti modellje, melynek alapja a tragédia szerkezete, úgy, ahogyan az a 19. században

kodifikálódott, a komédia szó görög, római, középkori és újkori jelentésváltozásai, a drámai műfaj alakulása a római korban, a középkorban, a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus és a realizmus/naturalizmus idején mind együtt hatva eredményezik a napjaink színházában egymás mellett élő tendenciákat.

4.3.8. Mai tendenciák

Az egyik alapvető jelenség a realista illúzió és az epikus (avantgárd) paradigma vetélkedése ill. békés egymás mellett élése, mert megosztottnak a kasztosodott közönségen. A másik a multimedialitás előretörése a verbalitás kárára, a vizualitás és a metakommunikáció javára. Mindkét tendencia a színjátékban a kezdetektől jelenlevő mozzanatok felerősítése. A művészetelmélet természetesen tovább keresi a jelenségek megragadásának lehetőségét, és természetesen továbbra is kor- és kultúrafüggő módon.

Az elmélet sarkköve máig az orosz formalizmus alapfogalma, a *prijom*, azaz az 'eljárás' (vö. Viktor Sklovszkij: *A művészet mint eljárás*, 1917), melynek párja a *matyerial* (az 'anyag'). A forma aktív és elsődleges, nem passzív, mint a tartalom és forma fogalompárban. A forma elsődlegességét és a formai változások által végbemenő irodalmi fejlődésmenetet az irodalom alaptörvényének tartják. Jakobson szerint ez az irodalomtudomány egyetlen tárgya, Sklovszkij pedig a művet egyenesen a stilisztikai eljárások összességével azonosítja. Az 'elidegenítés' (osztranyenyije) fogalma a formai mozzanatokot állítja előtérbe (az elidegenítés egyenlő a különössé tevésével). Tinyanov a mű konstruktív tényezője néven emlegeti lényegében ugyanezt a mozzanatot.

Mindez úgy kapcsolódik a dráma-, ill. színházelmélethez, hogy az elidegenítés mint központi kategória is ilyen eljárás. Az **elidegenítés** (or. osztranyenyije, fr. *particularisation*, ném. *Verfremdung/Verfremdungseffekt*, ang. *make strange*, ill. *alienation effect*) brechti fogalma a néző aktív, kritikus együttgondolkodásának, intellektuális részvételének kikényszerítése a realista illúzió megtörésével, ami együtt jár az érzelmi beleélés megakadályozásával. Lukács vele polemizálva annak veszélyét fejtegette, hogy a művészi általánosítás túlságosan fogalmi síkra terelődik és ezzel a művészet lényegi vonását veszíti el. Brecht a dialektikus színház fogalmával maga is revideálta korábbi, az intellektualitást abszolutizáló nézeteit. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy Brechtnek máig tartó óriási hatása volt és van a drámai irodalomra és a színházi gyakorlatra egyaránt, amin nem változtat, hogy ősi eszközöket alkalmazott (pl. a *Kommation*, 'felállítás', rövid bevezető is elidegenítő hatású, megtöri az illúziót).

A posztmodern törekvések az ő nyomdokain járnak, például Alfred Jarry (1903) megfogalmazásában a perszonázs a maszk, amelyet álarcnak hívnak ugyan, de éppen hogy az az egyedül igazi, mert személyes. Figyelemreméltó rokonságot mutat ez a lukácsi különösség kategóriájával is. A rokonság éppen azért érdekes, mert olyannyira különböző világszemlélet talaján állnak. Lukács éppen ennek a különösségnek az elvesztését látta az elidegenítés veszélyének. A posztmodern perszonázs az a dramatikus szövegszervező elem, amely vagy név vagy dialogikus beszédaktus, vagy instrukció révén vagy beszéde, vagy mozgása által a befogadóban tárgyiasul. Az avantgárdra épülő posztmodern perszonázs megszünteti az azonosuló befogadás lehetőségét és eltávolítja, elidegeníti a befogadót a történettől (vö. Jákfalvi 2001). Ebben a brechti elidegenítés paradigmája él tovább, mely maga is hosszú múlttal rendelkező tendenciát privilegizál, hiszen a narratív elem mindig is jelen volt a szcenikus ábrázolásban. Jó példa erre az ókori parabaszisz (ném. Parabase), ami annyit tesz, hogy a komédiaíró kilép a cselekményből, megszólítja a közönséget, magáról, művéről beszél, közéleti kérdésekről faggatja a nézőket (vö. kiszólás, Verfremdungseffekt). Nincs új a nap alatt, stílusok jönnek, stílusok mennek, az oszcilláció tehát marad.

4.4. Lírai szövegek és műfajok

A **líra** szó a görög nyelvből származik (gör. líra ,lant', ,líra'), egy pengetős hangszer (lant) neve, a gör. lürikosz melléknév pedig általános értelemben a ,lírához/lírajátékoz tartozó', elsősorban ,lírához/lírajátékhoz énekelni', ,lírával kísérni' jelentésben használatos, és már az ókorban olyan szövegeket értettek alatta, amelyeket zene kíséretében énekeltek vagy mondtak el (pl. óda, ditirambusok). A főnevesült forma a gör. ho lürikosz pedig a ,lírán játszó' vagy a ,lírikus költő' jelentette. Az európai nyelvekben a latin forma a lyricos terjedt el (fr. lyrique, ang. Lyric, ném. Lyrik).

4.4.1. A líra mint műnem – történeti áttekintés

Ellentétben a tragédiával vagy az eposszal a lírával kapcsolatban nem jött létre az ókorból kiinduló egységes fogalmi rendszer. Az irodalmi szövegeknek lírára, epikára és drámára – mint műnemekre – való felosztása csak későbbi fejlemény. Ugyan már **Arisztotelész** is felismerte az egyes 'műfajok' meghatározásának, ill. megkülönböztetésének lehetőségét s próbálta körülhatárolni a tragédia, a komédia és a (homéroszi) eposz sajátosságait, de egy differenciált „líra”-fogalomig nem jutott el (*Poétika*, 1. fej.), ugyanúgy **Platón** sem (*Állam*, 3. fej. 6. könyv). Arisztotelész és Platón által megfogalmazott felvetéseken alapulva csak a reneszánsz korában alakult ki Itáliában és Franciaországban egy normatív „műfaj”-rendszer, de a líra besorolása itt is problematikus maradt. Maga a rendszer pedig megőrizte a már Arisztotelész által is alkalmazott megkülönböztetést szolgáló kritériumokat, így az ábrázolás tárgya, a személyek magas, ill. alacsony rangú volta és az ebből fakadó stílusbeli sajátosságok szerinti felosztást. A líráról mint lehetséges (harmadik) műnemről alkotott elképzelés előbb Itáliában és Angliában (pl. **John Milton**: *Treatise of Education*, 1644) jutott érvényre s csak aztán Franciaországban és Németországban. A német barokk korszak műfajokkal kapcsolatos nézeteit jelentősen befolyásolták a meggyökeresedett retorikai elvek, amelyek gyakorlatilag előírták az adott szövegtípus, ill. téma esetén alkalmazandó stíluszinteket (vö. pl. **Martin Opitz**: *Buch von der deutschen Poeterey*, 1624). De ebben a korszakban sem alakul ki egy átfogó értelemben alkalmazott líra-fogalom, s ez így is marad a 18. századig. **Charles Batteux** az, aki *Les beaux-arts réduits à un même principe* című művében (1746) a lírával mint külön műnemmél foglalkozik és annak lényegét „érzések utánzásaként” (vö. Arisztotelész, **mimézis**) definiálja szemben az epikus és dramatikus költészettel, amelyek „cselekvések elbeszélő”, ill. „cselekvések ábrázoló utánzását” jelentik. Batteux nézetei jelentősen előmozdították a műnem-triász németországi elterjedését. Batteux németországi

recepciójában nagyobb hangsúlyt kapott a líra és az „érzelem”, ill. „érzület” közötti összefüggések feltárása mint az „utánzással” kapcsolatos nézet. Ezt követően a lírát Georg Wilhelm Friedrich Hegeltől (1770-1831) Johann Wolfgang Goethén (1749-1832) ill. Friedrich Theodor Vischeren (1807-1887) át egészen Emil Staigerig (1908-1983) ha más-más súlyponttal is, de a **szubjektivitás** kategóriája alatt értelmezték. „Bensőségesség”, „érzelem”, „lelkület”, „élmény”, „én” ennek a lírafelfogásnak kitüntetett fogalmaivá váltak, s megerősödni látszottak a klasszika, romantika korszakában, a 19. században és a 20. század elején. A 20. század közepére azonban a költészettel kapcsolatos hagyományok pontosabb vizsgálata világossá tette ennek a lírafelfogásnak meglehetősen egyoldalú voltát és történeti behatároltságát valamint rámutatott arra, hogy ez a lírafelfogás nemcsak hogy egész korszakok (középkor, humanizmus, reformáció, barokk stb.) lírájának hibás/hiányos értelmezéséhez vezethet, de számos például reflexív, didaktikus jellegű szöveget eleve kizár.

Az egyes műfajcsoportok felállításánál alapvetően két kérdéscsoport körvonalazódik: egyrészt az egyes műfajok egymástól való elválaszthatóságának lehetőségei, másrészt az egyes műfajok közötti lehetséges kapcsolódási pontok feltérképezése. Végeredményben mindkét kérdéscsoport a műfajmeghatározás kritériumainak megállapítását célozza meg. A kritériumok hagyományos megállapításánál döntő szerepet játszanak a forma, a tartalom vagy az ábrázolási módok jellemzői. Az újabb elméletek figyelme azonban már kiterjed a szövegek struktúrájára is, azaz az elemek egymás közti viszonyára – amely szintén műfajteremtő tényezőként funkcionálhat. Ebből a szempontból a **formalista** és **strukturalista** elméletek keretében nagy jelentőségre tett szert az ún. domináns jegyek feltárása (pl. stílus, hanganyag). A következő áttekintés megpróbálja vázolni azokat a legáltalánosabban elterjedt kritériumokat és jellemzőket, amelyek alapján egy szöveget a lírai műnemhez ill. lírai műfajokhoz sorolhatunk.

4.4.2. A lírai szövegek sajátosságai

A következő áttekintés a pragmatikai, szemantikai és szintaktikai sajátosságok szerint tagolva ad ismertetést a lírai szövegek jegyeiről.

4.4.2.1. Pragmatikai jellemzők

A drámával és epikával szemben tárgyát tekintve a líra mibenléte a már fentebb említett szubjektivitás, az egyén hangulatainak és képzeleteinek, benyomásainak és érzelmi telítettségének kifejezése. A líra szövegeinek megkülönböztető jegyeként szokták említeni azt is, hogy azoknak – ellentétben az epika és a dráma szövegeivel – nincsen cselekményük,

hanem jelzésszerűen utalnak a külvilág esetleges eseményeire, vagy pillanatképeket villantanak fel. Szükségképpen nem találunk a lírai szövegekben (a cselekményt mozgató) figurákat sem. A lírai szövegekben megnyilatkozó (fiktív) alany, legtöbbször egy „én” ugyanis nem tekinthető figurának, hanem sokkal inkább egy abszolút értelemben vett „én”-nek. Az irodalomtudomány a költeményben megszólaló „én”-t „**lírai én**”-nek nevezi s így különbséget tesz a szerző reális személye és a költemény fiktív alanya között.

4.4.2.2. Szemantikai jellemzők

A gör. poiein ige annyit jelent mint ,csinálni’, ,alkotni’, ,kitalálni valamit’. Ebből a szóból vezethető le a főnevesült forma, a gör. poieisz, a ,költészet’ vagy ,alkotás/teremtés’ szó, amely aztán a latin poesia-n keresztül kerül be a legtöbb európai nyelvbe (ol. poesia, fr. poésie, ang. poetry, ném. Poesie, magy. poézis). A költői műfajok egyik jellemzője, hogy azok tömörséggel, szemléletességgel fejezik ki tartalmaikat. Mindez pedig a lírai szövegeket tekintve hatványozottan igaz, hisz érzelmi, lelki, gondolati folyamatok sokszor néhány sorba (vagy akár egyetlenegy sorba) sűrítve jelennek meg a szemléletesség eszközei, a retorikai-stilisztikai alakzatok felhasználásával. A képiség „követelményét” a költészetre vonatkoztatva tulajdonképpen már **Horatius** megfogalmazta (*Ars Poetica*, Kr.e. 20 k.): „ut pictura poesis” – azaz, a költészetnek olyannak kell lennie mint egy festménynek. A köznyelvi használatától eltérő jelentésű szavak alkalmazása, azok új értelemmel való felruházása (**trópusok**, ,fordulat’) a díszítés (lat. **ornatus**) funkcióját töltik be a klasszikus retorikában, s mint a retorika tárgyalásánál láttuk, retorikai ismeretek, ill. poézis és poétika szervesen összefonódtak. Az érvelés és a díszítés szolgálatában áll például a **hasonlat** (gör. parabolé, lat. similitudo), amely két nyelvi egységet – általánosan ismert (hasonló) jelenség(ek)re utalva – állít párhuzamba úgy, hogy az egyik meghatározott módon vonatkozik a másikra, azt hitelesebbé, nyomatékosabbá, (hangulatilag is) kifejezőbbé, plasztikusabbá teszi.

A legények közül **egy** megint kilépett, **barna** volt,
mint a föld...

(Sánta Ferenc: Bíró Juli)

csőrével magas törzsek koronáját
szét tudta verni; s ha bíborcsiga-
színű szárnyait nehéz, alacsony
repülésre nyitotta: hát **akár**
egy sötét felhő, egészen **olyan volt**.

(Stefan George: A sziget ura
Ford.: Szabó Lőrinc)

Ki és mi vagy? Hogy így **tűzokádó gyanánt**
Tenger mélységéből egyszerre bukkansz ki.
(Petőfi Sándor: Arany Jánoshoz)

Mint komor bikáé, olyan a járása,
Mint a barna éjjél, szeme pillantása,
Mint a sértett vadkan, fű veszett dühében,
Csaknem összeroppan a rúd vas kezében.
(Arany János: Toldi I.)

Az eredetileg ismertetőjelet jelentő **szimbólum** esetében valamely gondolati tartalom (elvont fogalom, gondolatsor, eszme, érzés) kerül kifejezésre úgy, hogy a benne önállósult kép nemcsak az adott gondolattartalmat helyettesíti, hanem azzal kapcsolatban hangulatot, gondolatsorokat, érzéseket képes előhívni. Szimbólumokat a köznyelv is alkalmaz, például kígyó – álnokság, galamb – béke stb. Költői szimbólum pl.:

A *Nyár* heves s a *kasza* egyenes.
Hé, nagyurak: *sok rossz, fehér ököl*,
Mi lesz, hogyha *Dózsa György kósza népe*,
Rettenetes nagy dühvel özönöl?
(Ady Endre: Dózsa György unokája)

(A **metonímia**, **metafora**, **szinesztézia**, **perszifikáció** és **allegória** definícióját lásd a retorikánál a 3.1.3.3.4.B. fejezetben)

4.4.2.3. Szintaktikai-formai jegyek

A lírai szövegek szintaktikai és formai síkon több hagyományosan ismert és elsődlegesen felismerhető jegyet mutatnak fel, melyek alapján különböző kategóriákba lehet besorolni őket.

4.4.2.3.1. Vers, verses forma

A magyar **vers** szó a latin *vertere* 'fordulni', 'visszatérni' igéből levezetett *versus* szóból (,sor') származik. Az, hogy a 'verssor' tényleg átvitt értelmű használata-e az 'eke fordulatának', a barázda, a szántás egy-egy 'sorának', nem bizonyított. Mindenesetre a szónak már korai előfordulása is (Ennius) 'kötött formájú szöveg egy sorát' (gör. *sztyichosz*) jelölte. Emellett, legkésőbb a 6. századtól a *versus* szó a zsoltárok egy-egy szakaszát ill. a (prózai) bibliai, liturgikus szövegek bekezdéseit, szakaszait is jelentette. Ezekkel a jelentésekkel a régebbi magyar szóhasználatban is találkozhatunk. Míg azonban például a német nyelvben a *Vers* szó megmarad a 'kötött formájú szöveg egy sora' 'költemény egy strófája', 'bibliai

szöveg egy szakasza’ jelentéseknél, addig a magyarban a vers szó a költemény szó szinonimájaként funkcionál, sokan pedig a vers alatt kizárólagosan költészetet értenek. A lírának mint műnemnek a meghatározásánál az egyik kritériumot éppen a ’verses forma’ vagy másként a (metrikusan) ’**kötött beszéd**’ (lat. oratio ligata) adja, szemben a kötetlen formában, **prózában** (lat. oratio prorsa ,előrehaladó beszéd’, ,folyó beszéd’) íródott szövegekkel.

4.4.2.3.1.1. A metrum, versláb

Éppen a formai megszerkesztettségéből adódik a lírai szövegekben a tagolás jellegzetessége, a szöveg legkisebb elemeinek (szótagok, hangok) strukturáltsága. Gondoljunk például a klasszikus strófaszerkezetekre! Ebben a tekintetben mindenek előtt tisztázandó a **metrika** fogalma. A metrika fogalma a gör. **metrike techne** ill. a lat. **ars metrica** (,verstan’, ,a vers mestersége’) kifejezésre vezethető vissza, amely a versszerkezet, versmértékek törvényszerűségeivel, vagyis a sorok száma és a versmérték által meghatározott strófaformák felépítésével, tulajdonképpen két különböző szint jelenségeivel foglalkozik: egyrészt a versszerkezet metrikai elemeivel, tehát absztrakt sémákkal, másrészt pedig ezeknek a sémáknak a nyelv általi megvalósításával, a dallamra, **ritmusra** (formaelemek szabályszerű ismétlődése, folyamatossága) vonatkozó jelenségekkel.

A metrika/**metrum** szó a gör. metron ,ütem’ (lat. metrum ,mérték’) szóból származik, amely általános értelemben véve a versmértéket, ritmusegységet jelöli; szűkebb értelemben azonban már a középkorban a görög-latin típusú időmértékes verselésre, annak verslábaira és ütemeire vonatkoztatva használták. A magyar költészetben az ütemhangsúlyos és az időmértékes verselés használatos. Az **ütemhangsúlyos verselés** a kötött hangsúlyú nyelvekben terjedt el (pl. magyar, finn, észt, cseh, szlovák – első szótag; pl. francia, örmény – utolsó szótag). A magyarban minden cezúrával elválasztott ütem élén hangsúlyos szótag áll és hangsúlyos a sorkezdő szótag is. Az **időmértékes verselés**nél a ritmus a szótagok időtartamának váltakozásából alakul ki. **Rövid szótag**nak számít az a szótag, amely rövid magánhangzót tartalmaz, ill. ha a rövid magánhangzót egy másik magánhangzó vagy max. egy mássalhangzó követi. **Hosszú szótag**nak tekintjük azt a szótagot, amelyben hosszú magánhangzót vagy diftongust (kettőshangzót) találunk, ill. ha olyan rövid magánhangzót találunk, amelyet két vagy több mássalhangzó követ. A rövid/hangsúlytalan szótagokat a verstanban $\cup$ -ként, a hosszúakat/hangsúlyosakat pedig – -ként jelöljük. A verselés legkisebb metrikai egységei a – két és három szótagból álló – **verslábak**, így a pirrichius ($\cup \cup$), a jambus ($\cup -$), a trocheus ($- \cup$), a spondeus ($- -$), a tribrachisz ($\cup \cup \cup$), az anapesztus ($\cup \cup -$),

a daktilus (– ∪ ∪), a krétikus (– ∪ –), az amphibrachisz (∪ – ∪), a bacchius (∪ – –), a palimbacchius (– – ∪) és a molosszus (– – –).

A **hangsúlyváltó verselés** az időmértékes verselésből fejlődött ki s azokban a nyelvekben terjedt el – pl. olasz, spanyol, portugál, angol, német orosz –, amelyekben a szóhangsúly helye nem állandó, hanem szavanként vagy ragozási esetenként változhat.

A versláb képezi a legkisebb metrikai egységet. A versláb minimum kettő, maximum négy szótagból áll. Több egymás után következő ugyanolyan vagy eltérő versláb alkotja a verssort.

A versláb eredete az ókor világába nyúlik vissza, ahol az időmértékes verselésnek megfelelően a hosszúság vs. rövidség elve dominált (lásd fentebb). A legfontosabb verslábak ismertetésénél a verslábak egyes részeit a következőképp jelöljük: a ∪ jel jelöli a rövid szótagot, a – pedig a hosszút.

A **jambus** két szótagból álló versláb, ahol az első szótag rövid, a második pedig hosszú; a hangsúlyos verselésben az első hangsúlytalan, a második pedig hangsúlyos szótag. (Jelölése tehát: ∪ –); a **nyomatékelmélet** alapján (**arszisz**: nyomatékos (hangsúlyos) elem az ütemben (verslábban), **theszisz**: nyomaték nélküli elem) a jambus hosszú szótagjára esik a nyomaték, így kezdő, rövid szótagja miatt **emelkedő versláb**nak tekintik.

Szellőivel, folyóival

– ∪ – ∪ – ∪ –

Oly messze még a virradat!

– – ∪ – ∪ – ∪ –

Felöltöm ingem és ruhám

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

Begombolom halálomat.

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

(Pilinszky János: Agonia Christiana)

A **trocheus** két szótagból álló versláb, ahol az első szótag hosszú, a második pedig rövid; a hangsúlyos verselésben az első hangsúlyos, a második hangsúlytalan. (Jelölése: – ∪), alapeleme az ereszkedő verssornak.

Fenyvesekkel vadregényes tája.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

(Petőfi Sándor: Az Alföld)

Búsan elfelejtve!

– ∪ – ∪ – ∪

(Vörösmarty Mihály: Az ősz bajnok)

Az **anapesztus** három szótagból álló versláb, amely két rövid és egy hosszú szótagból, ill. hangsúlyos verselésnél két hangsúlytalan és egy hangsúlyos szótagból tevődik össze. (Jelölése: ∪ ∪ –)

Az a part, az a víz, az a nyár.

∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

(Simonyi Imre: Krétarajzok a régi Gyuláról)

A **daktilus** három szótagból álló versláb, amely egy hosszú és két rövid, ill. hangsúlyos verselésnél egy hangsúlyos és két hangsúlytalan szótagból áll. (Jelölése: – ∪ ∪). Az ókori előzményeknek megfelelően mindenek előtt az epikus költészetben és a disztichonok pentameterében találjuk meg.

Bóbita Bóbita táncol,

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

körben az angyalok ülnek,

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

béka-hadak fuvaláznak,

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

sáska-hadak hegedülnek.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

(Weöres Sándor: A tündér)

A tiszta anapesztus vagy tiszta daktilus a németben csak ritkán fordul elő.

Megemlítenéd még a **spondeus**: két hosszú szótagból ill. két hangsúlyos szótagból álló versláb; önállóan nem képez soralkotó ritmust (Jelölése: – –)

A **verssor**, ahogy fentebb említettük, verslábak sorozatából áll, többnyire 3-5, ritkábban 6-8 verslábból, (s csak kivételes esetben egy verslábból). A verssornak három részét különböztetjük meg, a verssor elejét, belsejét és végét. A verssor eleje döntő jelentőségű az egész sor ritmikai hatása tekintetében. A verssor vagy egy hosszú, ill. hangsúlyos szótaggal kezdődik, vagy egy vagy kettő röviddel, ill. hangsúlytalanl. Az időmértékes, ill. hangsúlyváltó versekben előfordulhat, hogy a sorok elején egy, ritkábban két szótagos olyan szövegrészek találhatók, amelyek metrikailag közömbösnek tekinthetők, legyenek azok rövidek vagy hosszúak, ill. hangsúlyosak vagy hangsúlytalanok, s ezek elkülönülnek a verssor többi, azonos lábakból álló részétől. Ezeket a részeket **ütemelőzőnek**, német kifejezéssel

Auftaktnak nevezzük. Mindezt nagyon jól megfigyelhetjük Petőfi egy költeményében:

Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,
 x – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt.
 x – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

A verssor végén levő ritmus/metrikai kapcsolat jellemzésére már a latin grammatika és retorika is a latin *cadere* 'esni' igét használta (ol. *cadenza*, fr. *cadence*, ném. *Kadenz*). Attól függően, hogy a verssor hangsúlyos szótagra vagy hangsúlytalan szótagra végződik, beszélünk – francia hatásra – emelkedő vagy ereszkedő. Ha az adott versláb a verssor végén nem teljes, **katalektikus metrumról** beszélünk.

4.4.2.3.1.2. A ritmus

A kötött nyelven íródott szövegekre jellemző a nyelv ritmikus tulajdonságainak tudatos sűrítése, például egyenletes és/vagy éppen hatásosan megtört metrum, ritmikai egységeket alkotó rímek vagy olyan retorikai alakzatok mint az anafora vagy az epifora alkalmazása, amelyek a szintaxis szintjén a **ritmust** (gör. *rhūthmosz* 'folyás', 'folyamat') tekintve struktúrálólág hathatnak. A ritmus fogalma tehát több különböző jelenség együttes hatását foglalja magában. Míg például – ahogy fentebb láttuk – a metrum egy vers absztrakt és világosan meghatározható rendezési sémáját tárja elénk, addig a ritmus ennek az absztrakt sémának a konkrét nyelvi realizációjához való viszonyát mutatja meg. A ritmust azonban nem lehet olyan egyértelműen tárgyasítani/nevesíteni mint mondjuk a metrumot, a rímet vagy a retorikai alakzatokat, ezért a ritmus a verselmélet legvitatottabb fogalmai közé tartozik. Több kísérlet is történt a ritmus és a metrum elválasztására és ezáltal különféle ritmustípusok felállítására; mivel azonban minden egyes költemény nagyon különféle alkotóelemekből áll és saját (különleges) ritmussal rendelkezik, nagyon nehéz a tipizálás.

Ritmusalkotó tényezőnek tekinthetjük viszont az ún. **metszetet** (lat. *caesura*), amely a verssort szelheti ketté két vagy több ritmikai egységre. A **sormetszetnek** két típusát különböztetjük meg: az egyik a versláb (az ütemet) vágja ketté (pl. egy jambus esetében: ∪ || –), ebben az esetben beszélünk **cezúráról**, a másik esetben a metszet a versláb érintetlenül hagyja, vagyis két versláb határán áll (pl. ugyancsak a jambus esetében: ∪ – || ∪ –), így az adott ritmikai egységben (a szó vége és a versláb egybeesik), egyfajta

„szintaktikai metszetről” beszélhetünk, amit **dierézis**nek nevezünk. A következő példában az első metszet cezúra, a második pedig egy diereízis:

Régi dicsőségünk, || hol késel az || éji homályban?
(Vörösmarty Mihály: Zalán futása)

Bár egy verssor szintaktikailag-tartalmilag alkothat zárt egységet, mégis leginkább egy nagyobb (szintaktikailag) összefüggő egység egy tagját/részét képezi. A verssorok összekötésének két típusát különböztethetjük meg: egyrészt a láncformáció szerű kompozíciót másrészt – ez a ritkább – az ún. **enjambement**-t (‘áthajlás’, ‘átkötés’). Az első esetben olyan hosszú verssorokról, szintaktikai egységekről van szó, amelyek két verssort ölelnek fel: ebben az esetben két verssor kapcsolódik egybe s alkot egy „tartalmi sort”; ilyenkor nem beszélhetünk enjambement-ról. Az enjambement (fr. enjambement) a verssor végén levő szimmetrikai és metrikai tagolásban bekövetkező divergenciát jelenti. Egyrészt jelenti a **sorugrást**: egy **kolón** (az időmértékes versben az egy verslábnál nagyobb hagyományosan elterjedt ritmusegység) vagy egy szó átlépi a verssor határát (áthajlik a következő verssorba). Másrészt jelenti a **szakaszugrást**, azaz azt, hogy egy mondat túllépi a versszakasz határát és átlép a következő versszakba.

Az évek jöttek, mentek, *elmaradtál*
emlékeimből lassan, *elfakult*
arcképed a szívemben, *elmosódott*
a vállaidnek íve, *elsuhant*
a hangod és én nem mentem *utánad*
az élet egyre mélyebb erdejében.
Ma már nyugodtan ejtem a neved ki,
ma már nem reszketek tekintetedre,
ma már tudom, hogy egy voltál a sokból,
hogy ifjúság bolondság, ó, de *mégis*
ne hidd szívem, hogy ez hiába volt
és hogy egészen elmúlt, ó, ne hidd!
Mert benne élsz te minden *félrecsúszott*
nyakkendőmben és elvett szavamban
és minden eltévesztett köszönésben
és minden összetépett levelemben
és egész elhibázott *életemben*
élsz és uralkodol örökkön. Amen.
(Juhász Gyula: Anna örök)

De ha a piszkos, gatyás, *bamba*
társakra s a csordára nézett,

eltemette rögtön a nótát:
káromkodott vagy füttyörészett
(Ady Endre: A Hortobágy poétája)

s szeles pusztába jut, hol
nincs nap, csillag, se hold,
csak furcsa fényű *gondolat*

kavar sötét tüzet –
önmagában kering, majd
a fagyban föllobog
(William Carlos William: Kietlen
Ford.: Kálnoky László)

4.4.2.3.1.3. A rím

A verssorok közti kapcsolat létrehozásának lehetséges eszköze s egyben ritmusalkotó tényező is a **rím**, amely alatt nagy általánosságban szavak, szóvégek összecsengését értjük – függetlenül a mondatban vagy a verssorban levő helyétől. A rím a tagoló (és gyönyörködtető – lat. delectare) funkció mellett az „összekötött” szavak bizonyos kapcsolatba állításával mélyebb tartalmak/jelentések hordozója is lehet, ezért „vertical metaphor”-nak is nevezik a normál „horizontal metaphor”-hoz viszonyítva. A rímet az ókor gyakorlatilag nem ismerte. Az európai költészetbe valószínűleg az arab világból került. A korakeresztény latin költészetben alkalmazott vég-rím útja egészen az 1. századig követhető nyomon. Az ófr. rime és az ófn. rîm (mint a középlatin rithmus) szavak eredetileg ‚(vers)sor’ jelentésben voltak használatosak. A 12. század utolsó negyedében a kfn. rîmen szó annyit jelentett, mint ‚verssorokat képezni.’ A rímelő sorvégek közül az elsőt **rímhívónak**, a másodikat **felelő rímnek** vagy **válaszoló rímnek** nevezzük, a nem rímelő sor nevét pedig **vakrímnek** s ezt x-el jelöljük. A következőkben a legfontosabb rímfajtákról adunk áttekintést.

(I.) Csoportot képezhetünk az összecsengés „mértéke” alapján. Ennek értelmében beszélhetünk tiszta rímről és asszonáncról. A **tiszta rímnél** teljes az összecsengés mértéke (a magánhangzók és a mássalhangzók egyaránt azonosak), pl. *tónak* – *csónak*.

Szerettél? Magához ki *fűzött*?
Bujdokoltál? Vajjon ki *űzött*?
(József Attila: Karóval jöttél)

Az ódonművű óra *ver*,
A mennyezeten pókok *szőnek*.

Homlokodon bánat **hever**,
bánata özvegy, néma **nőnek**,
ki fogyton vékonyul, mint a hold,
mert arra gondol, ami volt ...
(Dsida Jenő: Esti teázás)

Mert benne élsz te minden félrecsúszott
Nyakkendőmben és elvétett szavamban
És minden eltévesztett köszönésben

És minden összetépett levele**mben**
És egész elhibázott élete**mben**
Élsz és uralkodol örökkön, Amen.
(Juhász Gyula: Anna örök)

Az **asszonánc** (lat. assonare 'összehangzani') olyan rímfajta, amelyben a tiszta rímmel ellentétben nem teljes, hanem csak részleges a hangok egyezése, megfelelése. Alapkövetelmény a magánhangzók azonossága, de az újabb lírában arra is van példa, hogy a magánhangzók is csak egymáshoz közeli hangzásúak. A mássalhangzóknak célszerű bizonyos mérvű rokonságban lenniük: minél közelebb állnak egymáshoz, annál csengőbbek, annál jobban hasonlítanak a tiszta rímhez. Pl. **város** – **bátor**,

AZ EMBER OLYKOR úgy tud vágyakozni,
hogy égetőbben már nem is **lehet**.
Minden csak bánatát képes fokozni,
s fájó filmszalag lesz a képzelet.
Emlékezéssel szívig megrakodva
a kinti gerlebűgást hallgatom.
Hamuvá hull a hitvány cigaretta.
Aléltató fény ül az **ablakon**.
Falak ellen nincs eszköz **védelemre**
szívom a kéklő füstöt **émelyegve**,
szétfoszlik az, akár a tűnt öröm,
s szálanként hull, fogyatkozik **reményem**.
De túrni kell most könny nélkül, **keményen**.
S a kurta csikkel ujjam pörkölöm.
(Buda Ferenc)

Én egész népemet **fogom**
nem középiskolás **fokon**
taní-
tani!

(József Attila: Születésnapomra)

és ott a park, a régi szerelmek **lábnyoma**,
a csókok íze számban hol méz, hol **áfonya**
(Radnóti Miklós: Nem tudhatom...)

(II.) A kötött szótagok fajtája/milyensége és száma szerint megkülönböztethető egymástól többek között az **egyszótagú rím**, a **kétszótagú rím**, a **gazdag rím** és az **önrím**.

Egyszótagú rímről beszélünk, ha a rímképzésben csak egy-egy szótag érintett:

A' hatalmas Szerelemnek
Megemésztő tüze **bánt**:
Te lehetsz írja sebemnek
Gyönyörű kis Tulip**ánt**!
(Csokonai Vitéz Mihály: Tartózkodó kérelem)

Hogy megváltozik minden,
Szerelmesem csak **várj**,
Arcodon ül a tél majd,
S szívedben lesz a **nyár**.
(Heinrich Heine: Es liegt der heiße Sommer
Ford.: Simon István)

Kétszótagú rímről beszélünk, ha a rímképzésben két-két szótag érintett:

Ejnye gazduram, a **kőbe**!
Mi dolog az, hogy kigyelmed
Bajuszát levágta **tőbe**?
Magyar ember-é kigyelmed?
(Arany János: A bajusz)

Ködben a templom **dombja**,
Villog a torony **gombja**.
(Weöres Sándor: Valse triste)

A **gazdag rím** (a fr. ríme riche után) esetében három vagy még több szótagra terjed ki a rímképzés:

Tíz sor itt **következik**,
öltözik, nem **vetkezik**,
vesz magára **versformát**,
többnyire nem **egyformát**.
(Weöres Sándor: Metrum)

Felhők tere, szél **otthona**
mélyén kicsi házak sora,
vág mennyei tűz **ostora**
fenn villog a távoli fény.
(Weöres Sándor: Fenn és lenn)

Ha azonos szavak térnek vissza, akkor **önrím**ről beszélünk.

Ejnye gazduram, a **kőbe**!
Mi dolog az, hogy **kigyelmed**
Bajuszát levágta **tőbe**?

Magyar ember-é *kigyelmed?*
(Arany János: A bajusz)

(III.) A verssorban elfoglalt helyük szerint megkülönböztetjük egymástól többek között a **kezdőrímet**, a **belső rímet**, az **echorímet**, a **középrímet** és a **végrímet** (sorvégi rímet).

Kezdőrímnél a rímképző szavak a verssor elején helyezkednek el:

Királyi.....
Világi.....

Belső rím esetén a rímképző szavak egyazon verssor belsejében találhatók, legelterjedtebb közülük az egymás melletti szavakat rímeltető echorím:

.....fajta rajta.....

és a sor közepét és végét rímeltető középrím:

.....lélek.....élek

A **végrímnél**, a verssorok végén összecsengő rímeknek, számos alcsoportja van, ezeket rímképletekkel is jelöljük. A rímképlet felállításához az ábécé kisbetűit alkalmazzuk, az x a nem rímelő sort jelöli.

páros rím: aa bb cc (stb.)

De a párduc, vad oroszlán
Végig üvölt a nagy pusztán
Sárga tigris ott kölykezik,
Fiát eszi, ha éheznek.

(Arany János: Rege a csodaszarvasról)

hármás rím: aaa bbb ccc (stb.)

négyes rím vagy **bokor-rím:** aaaa, bbbb, cccc (stb.)

halmazrím (rímhalmaz): öt vagy ennél több egymás utáni végrím, aaa...aa

keresztrím/váltórím: abab, cdcd, efef ill. fél keresztrím: xaya,

ölelkező rím: abba, cddc, effe (stb.)

ráütő rím: aabbb, ccddd, eefff (stb.)

farkos rím: aab ccb; ddb (ill. aab aab mint köztes rím)

(IV.) Külön csoportban tárgyaljuk a szavak írásképe és hangzása kapcsolatában létrehozható rímeket. **Szemrímről** beszélünk, ha a rímképző szavak/szótagok írásképe azonos, hangzásuk azonban különbözik, például a német nyelvben a Trage – Garage szavak. „**Fülrímről**” beszélünk akkor, ha a rímképző szavak/szótagok hangzásukban egybeesnek, íráskéjükben

azonban különböznek. (Pl. az angolban a Mauser – Browser). Megemlítendő itt még a **kecskerím**, amelyben a szókezdő magánhangzók cseréjéről van szó:

Volt rajta egy rémes zerge**k**abát,
És evett egy krémes **k**ergezabát.
Bármennyi embert ö**l**ök **r**akásra,
Nem teszek szert egy ö**r**ö**k**l**a**kásra.
(Kosztolányi Dezső: Két kecskerím)

vagyis:
zerge**k**abát – kergezabát: **z** és **k**, ill. **k** és **z** felcserélése
ölök **r**akásra – öröklakásra – **l** és **r** ill. **r** és **l** felcserélése

Az alliterációt mint betűrímet a retorika fejezetben tárgyaltuk részletesen.

A rímhez hasonló járulékos ritmustényező a **refrén** is, vagyis a vers meghatározott helyein változatlan vagy csak kissé megváltoztatott formában megismételt szövegrész. A refrén állhat egy vagy több szóból, felsorból vagy egy egész versszakból (ekkor refrénstrófáról beszélünk). Leggyakrabban azonban egy sornyi s a versszakok végén fordul elő.

Megöl a disznófejű Nagyúr,
Éreztem, megöl, ha hagyom,
Vigyorgott rám és ült meredten,
Az aranyon ült, az aranyon,
Éreztem megöl, ha hagyom.
(Ady Endre: Harc a Nagyúrral)

Roggyant a lábam, süppedt a mellem,
Itt az ideje, össze kell esnem.
Lerogyok vígan, elnyúlok bátran,
Lalla, lalla,
Rokkantak halmán, nagy éjszakában.

Nagy rokkánásom kinek se fájjon,
Nem első hullás ezen a tájon:
Ki magyar tájon nagy sorsra vágyik,
Lalla, lalla,
Rokkanva ér el az éjszakáig.

Mocsaras rónán bércekre vágytam,
Egy kis halomig hozott a lábam.
Forró, szűz lelkünk rakjuk a sutra,
Lalla, lalla,
Be megjárta itt, óh, Zaratusztra.

Ám néha mégis szóljon az ének
Bús ég-vivásnak, átok-zenének,
Csalogatónak. Hadd jöjjön más is,
Lalla, lalla,
Rokkanjon más is, pusztuljon más is.
(Ady Endre: Ének a porban)

Szekfűvirágleheletzuhatagos-örömillatu délövi szélben,
fülemüleszavu, kusza méhzizegésű lugas susogó sűrűjében
***Hari vigad a gyönyörű dalu kikeletben,
sírjon az elhagyatott, ime táncol a vadöröme lányokaseregben.***

Vándorok asszonyait szerelem tüze gyötri a szívbe-szövődve,
méhrajos szírom-árban emelkedik a bakula tárt legyezője;
***Hari vigad a gyönyörű dalu kikeletben,
sírjon az elhagyatott, ime táncol a vadöröme lányokaseregben.***
(Dzsajadéva: A Pásztor éneke; ford. Weöres Sándor)

„Árnyad voltam, nedves moha közt bujdokoltam,
fölem-simuló tótükörben mindenem fájt,
sások éle összevagdalt,
bocsáss be, bocsáss be!”

***„Ott a felhő puha ágya,
selyem holdfény borul rája,
ne gyere az én szobámba.”***

„Lángod voltam, forróságodat sírva hordtam,
kopár égen meddő szívemtől perzselődtem,
mégis fáztak a virágok,
bocsáss be, bocsáss be!”

***„Ott a felhő puha ágya,
selyem holdfény borul rája,
ne gyere az én szobámba.”***

„Lelked voltam lelketlenek közt bandukoltam,
fakó vízben merev-szemű halakat láttam,
s fáradt bivalyt bámulni a hídról,
bocsáss be, bocsáss be!” ...
(Weöres Sándor: Tündérszerelem)

4.4.2.3.2. Sorfajták

A sorfajták meghatározó elemét a **versmérték** adja. A versláb visszatérő eleme a versmértéknek. A következőkben a legelterjedtebb sorfajtákat tekintjük át.

4.4.2.3.2.1. Alexandrin

A francia eredetű ütemhangsúlyos **alexandrin** (a középkori Sándor-regények mintájára), nagy hatást gyakorolt az európai költészetre. Az alexandrin 12 vagy 13 szótagból álló, jambikus, rímes sorfaj, kötött metszettel a 3. hangsúlyos/hosszú szótag után. Páros rím használatánál „heroikus alexandrin”-nak (epigrammatikus alkalmazásnál), keresztrím használatánál pedig „elégikus alexandrin”-nak nevezik. Rendkívül népszerű volt a 17./18. századi Németországban (Martin Opitz hatása).

A magyar alexandrint jól szemlélteti Cuczor Gergely *Riadója*.

Sikolt a harci síp: riadj magyar, riadj!
◡ – | ◡ – | ◡ – || ◡ – | ◡ – | ◡ –
Csatára hí hazád, kifent acélt ragadj.
◡ – | ◡ – | ◡ – || ◡ – | ◡ – | ◡ –

4.4.2.3.2.2. Vers commun

Szintén francia eredetű sorfaj a 10 vagy 11 szótagú, jambikus, rímes **vers commun**, amelyre szintén a kötött metszet jellemző (a 4. szótag után).

Mi is a lét? Érzelmes színdarab.
A kedv: közzene, olykor elmarad.
Az anyaméh: öltöző, hol hiányos
jelmezt húzunk a gyors komédiához.
(Sir Walter Raleigh: Színpad a világ
Ford.: Tóth Judit)

4.4.2.3.2.3. Endecasillabo

Az olasz költészet leggyakoribb sorfaja, a jambikus, 11 szótagú **endecasillabo** egész Európában elterjedt. Magyar megfelelője a tizenegyes-tízes (vagy rövidebb sorral indítva a tízes-tizenegyes jambusi periódus; a beékelődő spondeus ellenére két hatodfeles jambus).

Midőn az Ég és Föld ma rajtam osztoz
◡ – | ◡ – | – – || ◡ – | ◡ – | ◡

4.4.2.3.2.4. Blank verse

Az angolból származik az ún. **blank verse**, a rímtelen ötödfeles/hatodfeles jambus. Az angol dráma fő verssor-formája volt. A rímtelen blank verse alkalmazásának előnyben részesítése tulajdonképp a reneszánsz ókor iránti csodálatából táplálkozik, az ókor ugyanis nem ismerte a rímkötést. A németben a 18. század közepén jelenik meg először (Johann Christoph Gottsched még az ang. többes számot (Blank Verses) használja); Lessing *Nathanjával* (1779) pedig a blank verse végérvényesen kiszorította az alexandrint a német drámából (lásd még

Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller). A 19. század vége felé és a 20. században sem veszíti el teljesen jelentőségét a blank verse a drámában (lásd Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Johannes R. Becher, Walter Hasenclever és részben Bertolt Brecht-nél). 1945 után a blank verse az NDK drámáiban újra felvirágzik (Heiner Müller, Peter Hacks), míg az NSZK drámaszerzőinél a blank verse inkább gúnyra talál (pl. Günter Grass: *Die Plebejer proben den Aufstand*). A magyarban drámai jambus néven vált ismertté.

Ah Bíberach! Örvendj! Bizony az
 – – | ◡ – | – – | ◡ – | ◡ ◡
 (Katona József: Bánk bán)

4.4.2.3.2.5. Hexameter

A **hexameter** a görög eposz hat, daktilusból álló alapverslába (Homérosz: *Iliász* és *Odüsszeia*). A hexameter kifejezés a görög hexametrosz (hexa ,hat’ és metron ,versmérték’) fogalmára vezethető vissza. A német költészetben a hexameter szó csak a 18. század közepétől használatos. A német hexameter – ókori elődjéhez hasonlóan – variálható verssor. Leggyakrabban használt formája a daktilusi hexameter hat daktilusból áll (akár csak az ókorban), melyek közül az első négy spondeusokkal vagy (nem így az ókorban) trocheusokkal cserélhető fel. Az ötödik láb kötelezően daktilus. Szótagszáma 12 szótagtól 17-ig terjedhet. Az előírt egy metszet többnyire a harmadik lábban fordul elő.

Istennő haragot zengj, Péleidész Akhileuszét,
 Vészest, mely sokezer kint szerzett minden akhájnak, ...
 (Homérosz: *Iliász*, ford.: Devecseri Gábor)

Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban.
 (Vörösmarty Mihály: *Zalán futása*)

4.4.2.3.2.6. Pentameter

A **pentameter** csak a hexameterrel együtt fordul elő. A pentameter hat daktilusból áll, melyből az első kettő helyett spondeus vagy trocheus állhat. A harmadik és az utolsó daktilus két elemmel rövidebb. A harmadik láb után metszet kell következzen. A pentameter kifejezés a görög pentametrosz szóra (penta ,öt’ és metron ,mérték’) vezethető vissza, amely onnan kapta nevét, hogy a pentameter valószínűleg két két és fél daktilusból állt (ill. Quintilianus magyarázata szerint két daktilusból, egy spondeusból és két anapestusból). A pentametert csak a hexameterrel együttesen használták: mint a disztichon második verssorát

epigrammákban és elégiákban. A magyar költészetben is megtaláljuk (pl. Juhász Gyula: *Ovid tavaszdala.*)

4.4.2.3.2.7. Knittelvers

Az eddig tárgyalt versmértékek rendszerint – nagyobb egységet képező –, strófás keretek között fordultak elő. Van azonban néhány olyan alapsorfaj, amely kizárólag **nem-strófikus** formában használatos. Ezek közül kiemelendő a többnyire páros rímű, négyütemű ún. **Knittelvers**. Ez a sorfajta elsősorban a 15./16. században élte virágkorát, főleg az epikában és a drámában alkalmazták (főleg az ún. mesterdalnokok (**Meistersinger**)). Két fajtáját különböztethetjük meg, így az ún. szabad szótagszámú knittelverset és a nem-szabad-szótagszámú (8- vagy 9-szótagú) knittelverset, de mindkettőre érvényes a páros rím alkalmazása.

Példa a szabad szótagszámú Knittelversre:

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick;
Im Tale grünet Hoffnungs-Glück;
Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück.
(J.W. Goethe: Faust I. V. 903-907)

Példák a nem-szabad-szótagszámú Knittelvers-re:

O mein Herr, wie recht habt ihr than!
Wann mein Mann hat vor den acht tagen
Ein faiste Sau inns Hauß geschlagen,
Da müßt ihr essen meiner Würst.
(Hans Sachs: Das Teufelsbannen)

vagy:

Als man nach Christi geburt war
Zelen fünffzehen hundert jar
Und neunzehen (fürwar ich sag),
Eben an sanct Egidi tag
Wart mir zu einer gmahel geben
Jungkfraw Küngundt Creutzerin eben.

4.4.2.3.2.8. Szabad ritmus (ném. freier Rhythmus)

Megemlítendők még a rímkötést és strófás elrendezést valamint állandó versmértéket nélkülöző ún. **szabad ritmusok** (szabadvers) (ném. **freie Rhythmen**). Szemben a 20. századi formáival azonban a 18. és 19. századi szabad ritmusok annyiban mégiscsak felmutatnak

egyfajta metrikai szabályosságot, hogy az elterjedt klasszikus versmértékeket (pl. klasszikus óda) alkalmazzák szabad elrendezésben. Általában jellemző rájuk a himnikus stílus.

4.4.2.3.3. Strófaformák

A legnagyobb metrikai egységet a **strófa** képezi. Tulajdonképpen egészen a 18. századig a strófikus költészet keletkezésére hatást gyakorolt a zenével való közvetlen összefüggés. A mai líra azonban már kevésbé használ állandó strófaformát. A strófa a hagyományos felfogás szerint nem más mint egy verssor-csoport, amely tetszőleges helyen és változatlanul ismétlődik, vagyis az említett metrikai keretet alkotó egységeknek – a verssorok számának, a sorokban alkalmazott verslábak számának, valamint a verssorkezdeteknek és verssorvégeknek – azonosnak kell lenniük. A német líra jó néhány olyan kötött **strófaformát** használ, amelyet túlnyomórészt más népek irodalmából (főleg olasz, francia, spanyol) vett át. Mindenek előtt azonban a költészetben is használatos antik strófaformákat tekintjük át (magának az ódának a fogalmát lásd lentebb).

4.4.2.3.3.1. Antik strófaformák

A **disztichon** (párvers) két sorból álló szerkezeti egység, kedvelt volt nemcsak az ókorban, hanem az újkorban is, strófikusan és nem-strófikusan is használták. A disztichon tulajdonképpen egy hexameterből és egy pentameterből áll. A német költészetben főleg a 18. és 19. században alkalmazzák.

Gyűlölöm azt, aki telt kupa mellett bort iszogatván
Háborút emleget és lélekölő viadalt.
(Anakreón: Gyűlölöm)

Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajtvá köszöntlek,
Nemzeti nagylétünk nagy temetője, Mohács!
(Kisfaludy Károly: Mohács)

Az **alkaioszi strófa**: két alkaioszi sor, egy ötödféles jambusi sor és egy kisebb alkaioszi sor.

Romlásnak indult hajdan erős magyar!
Nem látod, Árpád vére miként fajul?
Nem látod a bosszús egeknek
Ostorait nyomorult hazádon?
(Berzsenyi Dániel: A magyarokhoz)

A **szapphói strófa**: három szapphói és egy adoniszi sor.

Ó ti elrejtett kalyibák lakói
Régi Jámborság s te arany Középszer!
Üljetek mellém küszöbömre: vígan

Látlak, öllelek.

(Berzsenyi Dániel: Jámorság és Középszer)

Az **aszklepiadeszi strófa**: három aszklepiadeszi és egy glykoni sor.

Hervad már ligetünk s díszei hullanak,
Tarlott bokrai közt sárga levél zörög.
Nincs rózsás labyrinth, s balzsamos illatok
Közt nem lengedez a Zephyr.

(Berzsenyi Dániel: A közelítő tél)

4.4.2.3.3.2. Szonett

Olasz átvétel a 14 sorból álló – eredetileg 11-szótagos, szigorúan kötött versforma, a **szonett** (ol. „rövid dal”), amely két **kvartett**ből (kétszer négy sor) és két **tercett**ből (kétszer három sor) áll. Rímképlete eredetileg: *abab abab cdc dcd*. A kvartettekben azonban gyakoriak az ölelkező rímek: *abba abba*. Alaptípusai a Petrarca- és a Shakespeare-szonettek. A Shakespeare-szonett rímképlete: *abab cdcd efef gg*. A petrarcai szonetteket Itáliában már a középkorban tartalmilag egymáshoz kapcsolódó, azonos rímképletű – 15 szonettből álló – ún. ciklusokba rendezték. Ezeket nevezzük szonettláncoknak vagy szonettkoszorúknak. A szonett Európaszerte elterjedt strófaforma. Magyarországon lásd például Faludi Ferenc: *A pipárul*, József Attila: *A Kozmosz éneke*. „Német szonettnek” szokták nevezni azt a ritka változatát, amely a második kvartettben új rímeket használ. Versmértéke eredetileg az endecasillabo volt, a barokk korban azonban helyett alexandrint alkalmaztak.

4.4.2.3.3.3. Stanza

A nyolcsoros, *abababcc* rímképletű **stanza** szintén olasz átvétel; de míg az olaszban szigorúan az endecasillabot alkalmazták, addig a német barokk-korszakban alexandrin-stanzakat is használtak. A stanza eredetileg az epikában volt használatos, aztán a 17. századtól a lírában is elterjedt, de párhuzamosan továbbra is alkalmazták az epikában és a drámában. Magyarországon a 19. században honosodott meg (lásd pl. Arany János: *Bolond Istók*).

A nap hanyatló félben vala már,
Az égen semmi felhő, semmi rojt,
Csupán ott hamvasabb a láthatár,
Hol a menny széle a földhöz hajolt:
Néhol sötétes lombokat csinál -
Mely a redőtlen éggel összefolyt -
Egy lomha füst, gyér kunyhók vándora,
Vagy messzi utak fellengő pora.

(Arany János: Bolond Istók)

4.4.2.3.3.4. Tercina

A **tercina** a középkori itáliai-olasz irodalomban kialakult háromsoros egység (ill. üres sorral elválasztva: szakasz), melynek rímképlete hármas periódusú: *aba bcb cdc*. Eredetileg 11 szótagot ölel fel (mint az endecasillabo), mértéke hatodfeles jambus. Jó példája a tercinának Dante *Isteni színjátéka* – itt Babits Mihály fordításában.

Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz utat nem lelém.

Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e sűrű, kusza, vad vadon:
már rágondolva reszketek legottan.
(Babits Mihály fordítása)

4.4.2.3.3.5. Népdalstrófa

A népdalok egyszerű, rendszerint strófákra tagolt, rímes dalok. A népdalokat számos szempont alapján lehet csoportosítani (pl. tartalom, alkalom). A népdalban és a népdalszerű lírában a négy, ill. a háromütemű sorfajta dominálnak, amelyek gyakran négysoros, ill. kétrészes strófát alkotnak (pl. az ún. hosszúsoros strófa – lásd később a dal mint műfaj tárgyalásánál), de szigorú szerkezeti kötöttségeket nem lehet megállapítani.

4.4.3. Lírai műfajok

A sajátosan lírai műfajok rendszerező áttekintése a mai napig várat magára. A hagyományos műfajelmélet szerint a líra fő műfajai az **epigramma**, a **dal**, az **elégia**, az **óda**, a **rapszódia** és a **ditirambus**.

4.4.3.1. Epigramma

Az **epigramma** fogalma a gör. epigramma (‘felirat’, ‘rávésés’) szóra vezethető vissza. Az epigramma szó a Kr.e. 5. századtól használatos s eredetileg a Kr.e. 8.-4. század archaikus, klasszikus korából származó rövid, a könnyebb megjegyezhetőség érdekében többnyire versbe öntött, síremlékeken vagy istenségeknek szánt áldozati adományokon, esetleg embereknek készített ajándékokon elhelyezett feliratot jelentette. Azonban már a hellenizmus korában kialakul a rövid (csak néhány soros), mélyre ható gondolat tömör, szellemes, találó költői megfogalmazásra vonatkoztatott jelentéstartalom. Az epigramma általában két – gyakran egymással ellentétes tartalmú – részből áll, az előtagból (expozíció) és az utótagból

(klauzula). Versformája többnyire a **disztichon** (pl. Janus Pannonius: *Pannonia dicsérete*, Kölcsey Ferenc: *Huszt*, Vörösmarty Mihály: *A Guttenberg-albumba*).

4.4.3.2. Dal

A **dal** az énekelhető vagy éneklésre szánt lírai (többnyire strófikus és kisterjedelmű) szövegek gyűjtőfogalma, amely mind a zene- mind az irodalomtudományban használatos fogalom, s mindkét tudomány kísérletet tett definiálására. Dalokat gyakorlatilag minden irodalmi korszakban találunk, s ezek a szövegek nagyon különbözőek. Közös jellemzőjük az, hogy ténylegesen énekelték is őket, ill. magukban foglalták ennek lehetőségét, valamint hogy többnyire kis terjedelmű, strófákból álló szövegek. A dalok csoportosítására többféle lehetőség nyílik, például téma szerint (vallásos, politikai stb.) forma szerint (strófa-dal), megvalósulás formája szerint (kórusdal), funkciója szerint (vadászdal). Külön helyet foglal el azonban a **népdal** (ném. Volkslied), amelynek jellemzője a keletkezésére és hagyományozódására vonatkozóan tényleges vagy vélt anonimitása, valamint melódiájának egyszerűsége. **Műdal**on (ném. Kunstlied) rendszerint a lírai vagy balladaszerű költemények megzenésítéséből keletkező, előadásra szánt 18. és 20. század közötti szövegeket értjük.

Németországban az első fennmaradt dalok az ófelnémet korszakból származnak (pl. *Petruslied*, amely tematikusan a körmenet-dalok közé tartozik). A 12.-től a 14. század elejéig terjedő korszakból csaknem kizárólag az udvari/lovagi irodalomból származó dalok (lovagi költészet) ismertek. Fő típusuk a „szerelmes dal”, a Minnelied (**Minnelied**, **Minnesang** ófn. minna, kfn. minne szeretet’, „szerelem’ (vö. lat. mens „értelem’, „lélek’, lat. meminire „emlékezni’), kfn. sang „ének’, amely az előadásmódra utal). A Minnesang, ugyanúgy ahogy az egész középkor lírája, mindenek előtt recipiálásának módját tekintve különbözik a modern lírától, amely elsősorban olvasásra szánt költészet, míg a középkori szövegeket elsődlegesen előadásra szánták, énekelték vagy recitálták, ill. hangszerrel kísérték. A Minnesang társadalmi hátterét (pl. Frauendienst, Gottesdienst) itt most nem tárgyaljuk, de ki kell emelnünk, hogy a német Minnesang mind tartalmában mind formájában erősen kapcsolódik a dél-franciaországi trubadúrköltészethez (fr. chanson „dal’), amely már a 12. század elején népi nyelven, írásban is rögzített dalművészet volt. Formáját tekintve a Minnesang korai szakaszára az ún. **Langzeilenstrophe** (**hosszúsoros strófa**) volt a jellemző. A hosszú sor alkalmazása egyébként az ó- és a középfelnémet irodalomban mindvégig gyakorlat volt. A hosszú sor két, cezúrával elválasztott ún. **félsorból** (**Halbvers**) áll, amelyeket **alliteráció** vagy **végrím** (tulajdonképp cezúra rím) köt össze. A sorok egységét ritmikai és szintaktikai elemek is erősítik. Állandósult szerkezeti séma nem alakult ki: változhat a hangsúlyos szótagok

(**Hebung**) száma (többnyire három vagy négy minden felsorban), az **ütemelőző (Auftakt)** és a **kadencia (Kadenz)**. A provanszi **trubadúrköltészet** recepciójával aztán elterjed a **canzone-forma** (ol. canzone, prov. canso, fr. chanson), amely rendszerint egy háromrészes dalformát (AAB) jelent, amely két metrikailag-zeneileg egyforma részből (AA) és egy azoktól elkülönülő részből (B) áll. A canzone-forma mellett szinonimaként használják a „Kanzonenstrophe”, „Stollenstrophe” ill. a „**bár-forma**” (ném. Barform [das Bar]) terminust is. A bár a 15.-17. századi mesterdalnokok (Meistersinger) több strófából álló dalait jelentik. A bár páratlan számú (legalább 3) strófából áll, strófasémája megfelel a canzone-strófa felépítésének (AAB).

Az **alba** (prov. és sp. ‚hajnal’): középkori lírai műfaj, hajnali dal. Témája a szerelmesek hajnali elválása, így panaszkodó, tragikus hangulatú. A provanszál alba strófái rendszerint a toronyőr kiáltását megidéző „alba” szóval végződtek. Legrégibb példái a 10. századból valók, de még a 14. században is népszerű, elterjedt az angol és a német irodalomban is (Tagelied vagy Wächterlied) is.

A középkori líra más műfajai és a Minnesang között különböző metszéspontokat, átfedéseket találunk: az ún. **Kreuzzugslyrik**ben (keresztes hadjáratokkal kapcsolatos líra) például összekapcsolódik a Minnesang és a keresztes hadjáratokkal összefüggésben keletkező tematika. De itt megemlíthetjük a kor **gnómaköltészetét**, az ún. **Spruchdichtung**ot is, amely morális, panegirikus, társadalomkritikai és vallási témákon kívül a minne-vel is foglalkozik. A gnómaköltészet gyökerei szintén az ókorba nyúlnak (gör. gnome) vissza; már a Kr.e. 5. században a poétikában és retorikában szakszóként szerepel morális tartalmú kijelentésekre vonatkoztatva. A nyugat-európai gnomikus költészet alapjai az Ótestamentum példabeszédeiben keresendő. A gnomikus költészetre a relatív zárt, többnyire azonos formájú strófák a jellemzők. A gnómaköltészet művei didaktikus vagy propagáló célzattal, sokrétű témát tárgyalhatnak; általános ismeretanyagból és társadalmilag szankcionált tanító jellegű anyagokból merítenek, de éppen aktuális eseményekre is vonatkozhatnak. A visszatérő tematikus aspektusok velejárója, hogy összefüggő előadásban is használatos strófasorok jöhetnek létre. Az előadás módjában különbséget tehetünk aszerint, hogy a gnómát énekelték-e (Sangspruch) vagy recitálták (Sprechspruch).

A **chanson de geste** (fr. ‚ének hősi tettekről’), az ófrancia, jambikus sorokból álló, általában néhány ezer sornyi terjedelmű históriás ének/hősköltemény elsősorban a 12.-13. században volt népszerű műfaj s történeti témái főleg a karoling korszakból származnak. Az egyik leghíresebb chanson de geste a *Rolandének*. Mint a középkor más dalait, ezeket is vándorénekeselek adták elő húros hangszer kíséretében.

Megemlítenedő még a már ókorban is ismert műfaj a **bordal**, amely a népdal és a mődal több más megjelenési formáját is magában foglalja a közös téma alapján. A bordalokat, amelyek a bort és annak fogyasztását magasztalták, eredetileg ivás közben énekelték. Az ókor legismertebb bordalszerzői Anakreón, Alkaios, Pindaros, ill. Catullus és Horatius voltak. A középkorban a bordal az ún. **vágánsköltészet** (lat. vagans) belül jelenik meg (pl. *Carmina Burana*, Archipoeta). A bordaloknak ismert egy gondolatibb változata is, amelyre az irodalom és (középkori) társadalmi élet parodizálása, kritizálása jellemző. A vágánsköltészet, más néven **goliárdköltészet** (ném. Vagantendichtung, engl. goliardic poetry, fr. poésie goliardique, ol. canti goliardici) az érett és késő középkorban, egész latin Európában elterjedt volt. A goliarde megnevezés a középleatin goliardus szóból származik, amely a 13.-14. században került a francia és az olasz nyelvbe is. (fr. chansons gaillardes) – többnyire szatírikus, játékos költeményeket neveztek így, és a legendás Golias-al kötötték össze. Gyakran megjelenik bennük kolduló diák is, mint figura. Többnyire anoníman maradtak az utókorra. A vágánsköltészet kiindulópontja Franciaország volt (1130 körül), a katedrális-iskolák jelentős szerepet játszottak ebben: megvolt a megfelelő képzettségük (septem artes liberales), ismerték az antik szerzőket, retorikai, dialektikai ismeretekkel rendelkeztek. A vágánsköltészet legjelentősebb forrásának tekinthető a *Carmina Burana*.

4.4.3.3. Elégia

A görög elegeion szó eredetileg a pentametert, később a hexameterből és pentameterből álló disztichont, a gör. elegeia pedig az ilyen disztichonokból álló költeményt jelölte, függetlenül a témától (legyen az háború, halál, szerelem vagy elműlás). A gör. elegosz (ném. elegos) (,panasz', ,halottsiratás') alatt azonban már fuvolakísérettel előadott, tetszőleges metrikai formájú siratóéneket értettek. A latin elegia megjelölés magában foglalja mindhárom görög szó tartalmát s **elégia** néven vált ismertté. Főbb alműfajai a gyász-elégia és a szerelmi elégia. Az újkorban az elégia szóval költői magatartásformát, ill. hangulatot (fájdalom, szomorúság) is azonosítottak.

Példákat az elégiára szép számmal találhatunk, pl. Janus Pannonius, Victor Hugo, Pierre Ronsard, J. W. Goethe, Friedrich Hölderlin (*Mnenon panasza Diotimáért* – Radnóti fordításában), Friedrich Schiller, John Keats, Shelley, Puskin, Rilke, Csokonai Vitéz Mihály, Arany János, Tóth Árpád, József Attila, François Villon számos költeménye (pl. *Ballada tünt idők asszonyairól*, s ebben a nevezetes refrén, az elégikus életérzés megfogalmazása: „No de hol a tavalyi hó?”).

4.4.3.4. Óda

Az **óda** (gör. ódé ,ének’) strófák által tagolt jellemző rá az ünnepélyesség, emelkedettség, a meghatódottság, az érzelem kifejezése, kötött formáknak kell megfelelnie, terjedelmes költemény. A történelmi fejlődésén leolvasható variabilitása. Az óda már az ókorban rokonságot mutat a dallal és a himnusszal.

Az ódát gyűjtőnévnek is szokták tartani: egyenrangúnak tekinthető például a **hymnusszal**, alárendelhető neki például a ditirambus, gyászének, győzelmi ének, nászadal). Témakörét tekintve nagyon széles körű: éppúgy tárgyalhat közéleti (politika, állam, vallás, erkölcs stb.) mint magánéleti (szerelem, barátság, természet stb.) témákat. Az újkori ódaköltészet az ókori óda különböző típusain alapul: a **Pindarosz**-féle háromrészre tagolt kóruslírán és a **monodikus**, egy énekes által előadott, négysoros, kötött mértékű strófákból (alkaoiszi, szapphoi, asklepiádeszi strófák) álló ódaköltészetből. Az ún. újlatinok (Neulateiner) Conrad Celtistől Jacob Baldeig elsősorban Horatius ódaköltészetét tartották követendőnek. A német ódaköltészetben is megfigyelhető a kettős orientáltság: a pindaroszi típus mint nagy udvari, patetikus forma (pl. Weckherlin, Andreas Gryphius), és a horatiusi rímelt strófa (Martin Opitz, Paul Fleming, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau). Friedrich von Hagedornnal és az anakreontikával az ódaköltészet német földön eléri első csúcspontját, Hölderlinnel pedig Klopstock után a másodikat. (Pl. Schiller: *Az örömhöz* (Beethoven IX. szimfóniájában az Örömöda), Shelley: *Óda a Nyugati Szélhez*, József Attila: *Óda, A Dunánál*, Wordsworth: *Táncoló tűzliliomok*, Berzsenyi Dániel: *A magyarokhoz*, Ady Endre: *A Tűz csíholója*).

Újra fonjuk szent kötésed,
mit szokásunk szétszabott,
egy-testvér lesz minden ember,
hol te szárnyad nyugtatod.
Milliók ti, kart a karba!
Gyűljön csók az ajkakon!
Túl a csillagsátoron
Él mindnyájunk édesatyja!
(Friedrich Schiller: *Az örömhöz*
Ford.: Rónay György)

4.4.3.5. Rapszódia

A **rapszódia** (gör. rapszodosz ,vándorénekes’) eredetileg a vándorénekes által a homéroszi eposzokból előadott dalt jelentette. A lírai műfajok között a 19. századtól találjuk. Általában a felfokozott lelki állapot tartalmainak kifejezésére használták (lásd pl. Petőfi Sándor: *Az őrült*).

4.4.3.6. Ditirambus

A **ditirambus** eredetileg a kóruslíra ókori formája, kardalként terjedt el. Nehéz megkülönböztetni az (emelkedett hangú) ódától és a himnusztól. Az ódával közös jellemzője a stilisztikai merészség, a himnusszal a metrikai szabadság. Mindezt kiegészíti még a Bacchuszhoz/Dionüszoszhoz való tematikus kapcsolódás (Dionüszosz tettei, szenvedései, halála, feltámadása), az elragadtatott, túláradó, fenséges hangulat. A ditirambust már Platón és Arisztotelész is a költészet egyik alapformájának tekintette (Platón: *Állam*, 394c, Arisztotelész: *Poétika* 1447 a 14). A ditirambus stílusában, szintaxisában és szóképzésében szélsőséges, metrikailag teljesen kötetlen – ebben a formában él tovább Németországban a 16. és 18. század között. Példa a ditirambusra Vörösmarty Mihály: *Fóti dala*, *A vén cigány*, vagy Babits nagy békeódája: *Húsvét előtt*.

Ó, béke! béke!
legyen béke már!
Legyen vége már!
Aki halott, megbocsát,
ragyog az ég sátra.
Testvérek, ha túl leszünk,
sohse nézünk hátra!
Ki a bűnös, ne kérjük,
ültessünk virágot,
szeressük és megértsük
az egész világot:
egyik rész a munkára,
másik temetésre:
adjon Isten bort, buzát,
bort a feledésre!

Hasonlóképpen ditirambusokból áll Tóth Árpád *Március* című verse is.

5. FEJEZET

Linkek

6. FEJEZET

Felhasznált és további felhasználásra ajánlott irodalom

Arbusow, Leonid: *Colores Rhetorici*. Ed. Helmut Peter. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
²1963.

Arisztotelész: *Retorika*. Budapest: Gondolat 1982.

Arisztotelész: *Poétika*. (Ford. Sarkady János). Budapest: Kossuth 1994.

Arnold, Heinz Ludwig/Sinemus, Volker (szerk.): *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. Bd. I. *Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1973.

Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (szerk.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ²1997.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

Atkins, George Douglas/Morrow, Laura (szerk.): *Contemporary Literary Theory*. [London]: Macmillan 1989.

Baasner, Rainer/Zens, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2001.

Bacsó, Béla: *A megértés művészete – a művészet megértése*. Budapest: Magvető 1989.

Bahtyin, Mihail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 1985.

Balassa, Péter: *A másik színház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1989.

Barthes, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: *Communications* 8 (1966),

1-27.

Barthes, Roland: A strukturalista aktivitás. In: *Helikon* 1 (1968), 101-105.

Barthes, Roland: Válogatott írások. Budapest: Európa 1976.

Barthes, Roland: S/Z. (Ford. Mahler Zoltán). Budapest: Osiris 1997.

Barthes, Roland: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. (Ford. Simonffy Zsuzsa). In: Bókay, Antal/Vilcsek, Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Osiris 1998, 528-542.

Barthes, Roland: A szerző halála. In: Uő.: *A szöveg öröme*. (Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor). Budapest: Osiris 1998, 50-55.

Bárdos, László/Szabó, B. István/Vasy, Géza: *Irodalmi fogalmak kisszótára*. Budapest: Korona 1996.

Beetz, Manfred: *Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1980.

Bernard, Jeff/Grzybek, Peter/Withalm, Gloria: Modellierungen von Geschichte und Kultur. Vor- und Grundüberlegungen. In: Uők. (szerk.): *Modellierungen von Geschichte und Kultur*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik 2000. I. kötet, 13-27.

Bernáth, Árpád: Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 2 (1970), 213-221.

Bernáth, Árpád: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus Kiadó/JATE Irodalomelméleti Csoport 1998.

Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, 439-468.

Bernáth, Árpád: Az elbeszélés vizsgálatának kérdései. In: *Literatura (Budapest)* 2 (1980), 205-211. Újra közölve in: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1998.

Bernáth, Árpád/Csúri, Károly: Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Strukturen. In: Dressler, Wolfgang U./Meid, Wolfgang (szerk.): *Proceedings of the twelfth International Congress of Linguists. Vienna, August 28.-September 2, 1977*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck 1978, 643-646.

Bécsy, Tamás: *A dráma lételméletéről*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1984.

Bécsy, Tamás: *Mi a dráma?* Budapest: Akadémiai Kiadó 1987.

Bécsy, Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest/Pécs: Dialóg Campus 2001.

Bécsy, Tamás: *Rítus és dráma*. Budapest: Mécs László 1992.

- Bieber, Margarete: The history of the Greek and Roman theater. Princeton, NJ: Princeton University Press 1971.
- Bloom, Harold/de Man, Paul/Derrida, Jacques/Hartmann, Geoffrey/Miller, J. Hillis: Deconstruction and Criticism. New York: Continuum 1979.
- Bogdal, Klaus-Michael (szerk.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
- Bojtár, Endre: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban. Budapest: Akadémiai Kiadó 1978.
- Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Budapest: Osiris 1997.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago, IL/London: University of Chicago Press 1991.
- Bremond, Claude: La logique des possibles narratifs. In: Communications 8 (1966), 60-76.
- Bremond, Claude: La logique du récit. Paris: Seuil 1973.
- Breuer, Dieter: Einführung in die pragmatische Texttheorie. München: Fink 1974.
- Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin: Erich Schmidt ²1988.
- Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (szerk.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, 48-52.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (szerk.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985.
- Brooker, Peter/Widdowson, Peter (szerk.): A Practical Reader in Contemporary Literary Theory. London et al.: Prentice Hall et al. 1996.
- Bruner, Jerome: Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge: Harvard University Press 1986.
- Bruner, Jerome: A gondolkodás két formája. (Ford. Ülkei Zoltán). In: László, János/Thomka, Beáta (szerk.): Narratívák 5. Narratív pszichológia. Budapest: Kijarat Kiadó 2001, 27-57.
- Brunner, Horst/Moritz, Rainer (szerk.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1997.
- Carey, Gary/Snodgrass, Mary Ellen: A Multicultural Dictionary of Literary Terms. Jefferson, NC et al.: McFarland 1999.
- Chafe, Wallace: Some things that narratives tell us about the mind. In: Britton, Bruce K./Pellegrini, Anthony D. (szerk.): Narrative thought and narrative language. Hillsdale, N.J.: Erlbam 1990, 79-98.

- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press 1990.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press 1990.
- Christie, Agatha: *A rodoszi háromszög*. (Ford. Kada Júlia). In: Christie, Agatha: *Gyilkosság a csendes házban*. Budapest: Magyar Könyvklub 1996, 219-249.
- Clayton, Jay/Rothstein, Eric (szerk.): *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: University of Wisconsin Press 1991.
- Cohn, Dorrit C.: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1983.
- Coyle, Martin et al. (szerk.): *Encyclopaedia of Literature and Criticism*. London: Routledge/Detroit, MI: Gale Research 1991.
- Csúri, Károly: *Zur semantischen Struktur eines Gryphius-Sonetts*. In: Bernáth, Árpád/Csúri, Károly/Kanyó, Zoltán: *Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius, Borchert und Böll*. Kronberg: Scriptor 1975, 129-174.
- Csúri, Károly: *Mögliche Welten, Kohärenztheorie der Wahrheit und literarische Erklärung*. In: Sebe-Madácsy, Piroska/Gaál, Márta/Bessière, Jean (szerk.): *Nouvelles tendances en littérature comparée – Neue Tendenzen in der Komparatistik*. Szeged: JGYTF Kiadó 1990, 115-121.
- Culler, Jonathan: *Ferdinand de Saussure*. Baltimore: Penguin Books 1976.
- Culler, Jonathan: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford et al.: Oxford University Press 1997.
- Culler, Jonathan: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után* (Ford. Módos Magdolna). Budapest: Osiris 1997.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen/Basel: Francke¹¹ 1993.
- Dällenbach, Lucien: *Intertextus és autotextus*. (Ford. Bónus Tibor). In: *Helikon* 42 (1996): 1-2. 51-66.
- Darby, David: *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*. In: *Poetics Today* 22 (2001): 4. 829-852.
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979.
- de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái* (Ford. Fogarasi György). Szeged: Ictus Kiadó 1999. (deKON-KÖNYVek, 17.)

- de Man, Paul: Esztétikai ideológia (Ford. Katona Gábor). Budapest: Janus/Osiris 2000.
- Deely, John: Basics of Semiotics. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1990.
- Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Engelmann, Peter (szerk.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1993, 114-139.
- Derrida, Jacques: Grammatológia. Első rész. Szombathely et al.: Életünk-Magyar Műhely 1991.
- Derrida, Jacques: De la grammatologie. Paris: Minuit 1997.
- Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris: Seuil 1997.
- van Dijk, Teun A.: Some Aspects of Text Grammars. The Hague/Paris: Mouton 1972.
- van Dijk, Teun A.: Textwissenschaft. Tübingen: Niemeyer 1980.
- Dilthey, Wilhelm: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Budapest: Gondolat 1974.
- Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Stuttgart: Teubner 1957.
- Dobos, István: Az elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai vázlat. In. Uő.: Az irodalomértés formái. Debrecen: Csokonai 2002, 119-134.
- Doležel, Lubomir: Possible Worlds and Literary Fictions. In: Sture, Allén (szerk.): Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Berlin/New York: de Gruyter 1989, 221-242.
- Doležel, Lubomir: Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1998.
- Dosztojevszkij, Fjodor: A félkegyelmű. (Ford. Makai Imre). Budapest: Európa 1972.
- Dubois, Jacques et al.: Rhétorique Générale. Paris: Seuil 1970.
- Eagleton, Terry: Literary Theory. An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983.
- Eicher, Thomas/Wiemann, Volker: Arbeitsbuch Literaturwissenschaft. Paderborn: Schöningh² 1997.
- Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990.
- Eco, Umberto: Six walks in the fictional woods. Cambridge/Mass.-London: Harvard University Press 1993.
- Elwert, Wilhelm Theodor: Italienische Metrik. München: Hueber 1968.
- Elwert, Wilhelm Theodor: Französische Metrik. München: Hueber³ 1970.

- Falus, Róbert: Az antik világ irodalmai. Budapest: Gondolat 1980.
- Fietz, Lothar: Strukturalismus. Eine Einführung. Tübingen: Narr ³1998.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters 1-3. Tübingen: Narr 1988.
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas 1-2. Tübingen: Francke 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel: Francke 1993.
- Fischer-Lichte, Erika: Diskurse des Theatralen. Tübingen/Basel: Francke 2005.
- Fontanier, Pierre: Les figures du discours. Ed. Gérard Genette. Paris: Flammarion 1977.
- Fischer, Ludwig: Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen: Niemeyer 1968. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 10).
- Flaubert, Gustav: Bovaryné. (Ford. Gyergyai Albert). Budapest: Európa 1981.
- Foucault, Michel: Mi a szerző? (Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt). In: Uő.: Nyelv a végtelenhez. Debrecen: Latin betűk 2000, 119-145.
- Freud, Sigmund: Álomfejtés. Budapest: Helikon 1985.
- Freud, Sigmund: Bevezetés a pszichoanalízisbe. Budapest: Gondolat 1986.
- Fuhrmann, Manfred: Die antike Rhetorik. Eine Einführung. München/Zürich: Artemis Verlag 1990.
- Fumaroli, Marc: L'Age de l'éloquence: Rhétorique et „res literaria” de la Renaissance au seuil de l'époque classique. Genf: Droz 1980.
- Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer. Budapest: Gondolat 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr ³1972.
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte? Stuttgart: Reclam 1995.
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man einen Roman? Stuttgart: Reclam 1996.
- Genette, Gérard: Frontières du récit. In: Communications 8 (1966), 152-163.
- Genette, Gérard: Figures I. Paris: Seuil 1966.
- Genette, Gérard: Figures II. Paris: Seuil 1969.
- Genette, Gérard: Figures III. Paris: Seuil 1972.
- Genette, Gérard: Introduction à l'architexte. Paris: Seuil 1979.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil 1982.
- Genette, Gérard: Nouveau discours du récit. Paris: Seuil 1983.
- Genette, Gérard: Fiction et diction. Paris: Seuil 1991.

- Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994.
- Genette, Gérard: Transztextualitás. (Ford. Burján Mónika). In: Helikon 42 (1996): 1-2. 82-90.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Válogatott művek. Szépprózai művek. Vonzások és választások. (Ford. Vas István). Budapest: Európa 1983.
- Goethe, Johann Wolfgang: Az ifjú Werther szenvedései. (Ford. Bor Ambrus). Budapest: Európa 1995.
- Greimas, Algirdas Julien: Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. In: Communications 8 (1996), 28-59.
- Greimas, Algirdas Julien: Sémantique structurale. Paris: Seuil 1966.
- Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (szerk.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context. Tübingen: Narr 1999.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Ernst Klett² 1968.
- Hankiss, Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig. Budapest: Magvető 1969.
- Harris, Wendel V.: Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory. New York, NY et al.: Greenwood 1992.
- Hawthorn, Jeremy (szerk.): A Glossary of Contemporary Literary Theory. London: Arnold 1992.
- Hawthorn, Jeremy (szerk.): Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch. Tübingen et al.: Francke 1994.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Esztétikai előadások III. Budapest: Akadémiai Kiadó 1980.
- Heidegger, Martin: Léte és idő (Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István). Budapest: Gondolat 1989.
- Heidegger, Martin: Einführung in die Metaphysik. Tübingen: Niemeyer 1987.
- Heidegger, Martin: A műalkotás eredete (Ford. Bacsó Béla). Budapest: Európa 1988.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996.
- Hempfer, Klaus: Gattungstheorie. Information und Synthese. München: Fink 1973.
- Herman, David (szerk.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus, Ohio: Ohio State University Press 1999.
- Herwig, Henriette: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegriffe. In: Zeitschrift für Semiotik 24 (2002), 2-3, 163-176.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B./Posner, Roland (szerk.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

- Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt/M.: Athenäum 1988.
- Holland, Norman N.: The Dynamics of Literary Response. New York: Oxford University Press 1968.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1993. (Stauffenburg Colloquium, 28).
- Hont, Ferenc (főszerk.): A színház világtörténete. Budapest: Gondolat 1986.
- Horányi, Özséb/Szépe, György (szerk.): A jel tudománya. Budapest: Gondolat 1975.
- Horner, Winifred Bryen (szerk.): The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric. Columbia, Mo./London: University of Missouri Press 1983.
- Ingarden, Roman: Az irodalmi műalkotás. Budapest: Gondolat 1977.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. München: Fink 1972.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1976.
- Jakobson, Roman: Hang – Jel – Vers. Budapest: Gondolat 1969.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ihwe, Jens (szerk.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt/M.: Athenäum 1971, 142-178.
- Jakobson, Roman: A költészet grammatikája. (Ford. Albert Sándor). Budapest: Gondolat 1982.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin/New York: de Gruyter 2004.
- Jannidis, Fotis: Zur Erzähltheorie der Figur. Alte Probleme und neue Lösungen. In: Der Deutschunterricht 2 (2005), 19-29.
- Jauß, Hans Robert: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok. (Válogatta és az utószót írta Kulcsár Szabó Zoltán). Budapest: Osiris 1997.
- Jauß, Hans Robert: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. (Ford. Bernáth Csilla). In: Uő.: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok. (Válogatta és az utószót írta Kulcsár Szabó Zoltán). Budapest: Osiris 1997, 36-84.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Jákfalvi, Magdolna: Alak, figura, perszonázs. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet 2001.

- Jefferson, Ann/Robey, David (szerk.): Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés. Budapest: Osiris 1995.
- Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.
- Joyce, James: Ellenfelek. (Ford. Papp Zoltán). In: Ellenfelek. Angol elbeszélők a két világháború között. (Válogatta Géher István). Budapest: Európa 1982.
- Kallisztov, Dmitrij Pavlovič: Az antik színház. (Ford. Bárány György, a szövegközi idézeteket Arany János et al. ford.). Budapest: Gondolat 1983.
- Kanyó, Zoltán: Beszédmód, műnem, műfaj. In: Helikon 19 (1973): 1, 39-51.
- Kanyó, Zoltán: Narrativik und mögliche Welten. In: Csúri Károly (szerk.): Literary Semantics and Possible Worlds – Literaturesemantik und mögliche Welten. Szeged: JATE 1980 (Studia Poetica, 2), 17-22.
- Kanyó, Zoltán: Die Verwendung der Semiotik der "möglichen Welten" in der Analyse literarischer narrativer Texte. In: Csúri Károly (szerk.): Literary Semantics and Possible Worlds – Literaturesemantik und mögliche Welten. Szeged: JATE 1980 (Studia Poetica 2), 23-31.
- Kapitány, Ágnes/Kapitány, Gábor (szerk.): "Jelbeszéd az életünk". A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. Budapest: Osiris 1995.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Tübingen et al.: Francke ²⁰1992.
- Kayser Wolfgang: Geschichte des deutschen Verses. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. Bern/München: Francke 1960.
- Kelemen, János: A nyelvfilozófia kérdései. Budapest: Kossuth/Akadémiai Kiadó 1977.
- Kerényi, Károly: Az égei ünnep. Budapest: Kráter Műhely Egyesület 1995.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas I. Salzburg: Müller 1966.
- Kiss, Gabriella: (Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata. Budapest: Orpheusz Kiadó/Veszprémi Egyetemi Kiadó 2001.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Carl Hanser 1999.
- Knörrich, Otto (szerk.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner ²1991.
- Koch, Hans-Albrecht: Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- Kreiswirth, Martin: Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences. In: New Literary History 23 (1992), 629-657.

- Kreiswirth, Martin: Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences. In: *Poetics Today* 21 (2000): 2. 293-318.
- Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique* 23 (1967), 438-465.
- Kristeva, Julia: *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil 1969.
- Kristeva, Julia: Narration et transformation. In: *Semiotica* 1 (1969), 422-488.
- Kristeva, Julia: *Le texte du roman*. The Hague-Paris: Mouton 1970.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Műalkotás-szöveg-hatás*. Budapest: Magvető 1987.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Történetiség, megértés, irodalom*. Budapest: Universitas 1995.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Irodalom és hermeneutika*. Budapest: Akadémiai Kiadó 2000.
- Küper, Christoph: *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: Niemeyer 1988.
- Lachmann, Renate: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs „Petersburg” und die „fremden” Texte. In: *Poetica* 15 (1983), 66-107.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Lachmann, Renate: Kultursemiotischer Prospekt. In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (szerk.): *Memoria – Vergessen und Erinnern*. München: Fink 1993. (Poetik und Hermeneutik, 15), XVII-XXX.
- Laclos, Choderlos de: *Veszedelmes viszonyok*. (Ford. Örkény István). Budapest: Magvető 2002.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler⁸ 1993.
- Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik*. Ismaning: Hueber¹⁰ 1990.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner³ 1990.
- Laußmann, Sabine: *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*. München: tuduv-Verl.-Gesellschaft 1992.
- Leibfried, Erwin: *Literarische Hermeneutik. Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme*. Tübingen: Narr 1980.
- Lévi-Strauss, Claude: *Structurale Anthropology*. Harmondsworth: Penguin 1968.
- Lévi-Strauss, Claude: A mítoszok struktúrája. (Ford. Miklós Pál). In: Hankiss Elemér (szerk.): *A strukturalizmus I-II*. Budapest: Európa 1971. I. kötet, 134-148.
- Lewis, David: Possible Worlds. In: Loux, Michael J. (szerk.): *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*. Ithaca/London: Cornell University Press 1979.
- Link, Jürgen: *Literatursoziologisches Propädeutikum*. München: Fink 1980.

- Lotman, Jurij M.: A szöveg mint értelemgeneráló rendszer. (Ford. Sztár Katalin). In: Uő.: Kultúra és intellektus. Budapest: Argumentum/ELTE 2002.
- Lotman, Jurij M.: Kultúra és információ. (Ford. Lengyel Zsolt). In: Uő.: Szöveg, modell, típus. Budapest: Gondolat 1973, 269-280.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink ⁴1993.
- Lyotard, Jean-François: La condition postmoderne. Paris: Les Szerkitions du Minuit 1979.
- Lyotard, Jean-François: A posztmodern állapot. (Ford. Bujalos István, Orosz László). In: A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Budapest: Századvég Kiadó 1993, 7-145.
- Lukács, György: A történelmi regény. Budapest: Magvető 1977.
- Lukács, György: A társadalmi lét ontológiájáról. I-III. Budapest: Akadémiai Kiadó 1976.
- Lukács, György: A modern dráma fejlődésének története. Budapest: Magvető 1978.
- Lyons, John: Semantik. Bd. I-II. München: Beck 1980.
- Maár, Judit: A fantasztikus irodalom. Budapest: Osiris 2001.
- Mai, Hans-Peter: Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext. In: Heinrich F. Plett (szerk.): Intertextuality. Berlin/New York: de Gruyter 1991, 30-59.
- Mann, Thomas: Egy szélhámos vallomásai. (Ford. Lányi Viktor). Bukarest: Kriterion 1973.
- Mann, Thomas: A Varázshegy. (Ford. Szöllősy Klára). Budapest: Európa 1974.
- Mann, Thomas: Halál Velencében. (Ford. Lányi Viktor). In: Mann, Thomas: Úr és kutya. Budapest: Kiadó 1980.
- Mann, Thomas: A Buddenbrook ház. (Ford. Lányi Viktor). Budapest: Európa 1981.
- Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (szerk.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, 430-445.
- Martinez, Matias: Autorschaft und Intertextualität. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (szerk.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999, 465-479.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 1999.
- Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Frankfurt/M.: Fischer 1988.
- Mihályi, Gábor: A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében. Budapest: Akadémiai Kiadó 1987.
- Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Paul Kluckhorn. Tübingen 1948.

- Müller, Wolfgang G.: Topik des Stilbegriffs: Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart. Impulse der Forschung, 34. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.
- Nádas, Péter: Párhuzamos történetek. A néma tartomány. Pécs: Jelenkor 2005.
- Nietzsche, Friedrich: A tragédia születése. Budapest: Európa 1986.
- Nünning, Ansgar (szerk.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 2004.
- Nünning, Ansgar: Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects. In: Reitz, Bernhard/Rieuwerts, Sigrid (szerk.) Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2000, 345-373.
- Nünning, Ansgar (szerk.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (szerk.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002.
- Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ISSS 1997. (S-Addenda)
- Orosz, Magdolna: „Az elbeszélés fonala”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat 2003.
- Palmer, Richard E.: Hermeneutics. Evanston: Northwestern University Press 1969.
- Pekar, Thomas: Dekonstruktion. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1994, Bd. 2, Sp. 512-521.
- Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (szerk.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, 52-58.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1994.
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske⁸ 1991.
- Plett, Heinrich Franz. (szerk.): Intertextuality. Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie, 15. Berlin/New York: de Gruyter 1991.
- Pollmann, Leo: Literaturwissenschaft und Methode. Frankfurt/M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag² 1973.
- Posner, Roland: Zitat und Zitieren von Äußerungen, Ausdrücken und Kodes. In: Zeitschrift für Semiotik 14 (1992): 1-2, 3-16.
- Prince, Gerald: Narratology. The Form and Functioning of Narrative. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton 1982.
- Prince, Gerald: Narrative Pragmatics, Message, and Point. In: Poetics 12 (1983), 527-536.

- Prince, Gerald: On Narratology: Criteria, Corpus, Context. In: Narrative 4 (1995): 3. 73-84.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics: Исторические корни волшебной сказки. Leningrád 1945.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics: A mese morfológiája. (Ford. Soproni András). Budapest: Gondolat 1975.
- Proust, Marcel: Az eltűnt idő nyomában. (Ford. Gyergyai Albert). Budapest: Európa 1983.
- Ransom, John Crow: The New Criticism. Westport: Greenwood Press 1941.
- Saussure, Ferdinand de: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Budapest: Gondolat 1967.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, hrsg. von Harald Fricke. Bd. 1-3. Berlin/New York: de Gruyter: 1997, 2000, 2003.
- Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman. In: Frank, Gustav/ Lukas, Wolfgang (szerk.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau: Verlag Karl Stutz 2004, 357-381.
- Rescher, Nicholas: A Theory of Possibility. A Constructivistic and Conceptualistic Account of Possible Individuals and Possible Worlds. Oxford: Basil Blackwell 1975.
- Ricoeur, Paul: Temps et récit. I-II-III. Paris: Seuil 1985.
- Ricoeur, Paul: Emlékezés – felejtés – történelem. (Ford. Rózsahegyi Edit). In: Narratívák 3. A kultúra narratívái. Budapest: Kijarat Kiadó 1999, 51-67.
- Ronen, Ruth: Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Rühmkorf, Peter: agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1981.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction. In: Poetics Today 12 (1991): 3.
- Ryan, Marie-Laure: Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory. Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Sartre, Jean-Paul: Az undor. (Ford. Réz Pál). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1981.
- Schanze, Helmut (szerk.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Athenaion 1974.
- Schlawe, Fritz: Neudeutsche Metrik. Stuttgart: J. B. Metzlerische Buchgesellschaft 1972. (Sammlung Metzler; 112, Realien zur Literatur, Abt. E.: Poetik).

- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Hermeneutik (1799). Szerk.: Heinz Kimmerle. Heidelberg: Winter ²1974.
- Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dietrich (szerk.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Wiener Slawistischer Almanach 1983. (Sonderband 11).
- Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld: Aisthesis 2000.
- Schöna, Walter/Pfeiffer, Joachim: Einführung in die germanistische Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler ²2003.
- Scolnicov, Hanna/Holland, Peter (szerk.): Reading Plays, Interpretation and Reception. Cambridge et al.: Cambridge University Press 1991.
- Searle, John R.: The Logical Status of Fictional Discourse. New Literary History 6/2 (1975), 319-332.
- Sebeok, Thomas A.: Theorie und Geschichte der Semiotik. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Sebeok, Thomas A.: Signs. An Introduction to Semiotics. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press 1994.
- Snell, Bruno: Griechische Metrik. Göttingen: Vandhoeck & Ruprecht ⁴1982.
- Sowinski, Bernhard: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1973.
- Spence, Donald P.: Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis. New York: Norton 1982.
- Spence, Donald P.: Az elbeszélő hagyomány. (Ford. Dorn Krisztina). In: László, János/Thomka, Beáta (szerk.): Narratívák 5. Narratív pszichológia. Budapest: Kijarat Kiadó 2001, 121-129.
- Szondi, Péter: A modern dráma elmélete. Budapest: Gondolat 1979.
- Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich: Atlantis 1963.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.
- Stempel, Wolf-Dieter (szerk.): Texte der russischen Formalisten. Deutsch und russisch. Bd. 2.: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. München: Fink 1972. (Theorie und Geschichte der Litertur und der schönen Künste, 6,2).
- Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (szerk.): Das Gespräch. München: Fink 1984.
- Stierle, Karlheinz: Gibt es eine poetische Sprache? In: Poetica 14 (1982), 270-278.
- Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn: Schöningh 1998.

- Striedter, Jurij (szerk.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink ⁴1988.
- Suhami, Henry: Les figures de style. Paris: Presses Universitaires de France ²1983.
- Szabó, Árpád: Szophoklész tragédiái. Budapest: Gondolat 1985.
- Szerdahelyi, István: Irodalomelméletről mindenkinek. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1996.
- Szerdahelyi, István: Irodalomelméleti kisenciklopédia. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó 1995.
- Tanzer, Anke: Einführung in die germanistische Literaturwissenschaft. Berlin et al.: Langenscheidt 2004.
- Taylor, Charles: Sources of the Self. The Making of Modern Identity. Cambridge: Harvard University Press 1989.
- Thomka, Beáta: Narrativitás a kultúrában. In: Fried, István/Kürtösi, Katalin (szerk.): A kultúraköziség dilemmái. Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére. Szeged: JATE 1999, 35-48.
- Tinanyov, Jurij: Az irodalmi tény. Budapest: Gondolat 1981.
- Tischner, József: A dráma filozófiája. Budapest: Európa 2000.
- Titzmann, Michael: Strukturele Textanalyse. Theorie und Praxis: Interpretation. München: Fink ²1989.
- Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil 1970.
- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), 125-151.
- Todorov, Tzvetan: La grammaire du Décaméron. Paris: Seuil 1969.
- Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil 1970.
- Todorov, Tzvetan: Bevezetés a fantasztikus irodalomba (Ford. Gelléri Gábor) Budapest: Napvilág Kiadó 2002.
- Ubersfeld, Anne: Lire le Théâtre. Paris: Editions sociales 1977.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernhard: Grundriß der Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart: Metzler ⁴2005.
- Vickers, Brian: In Defence of Rhetoric. Oxford: Clarendon Press 1988.
- Vickers, Brian: Classical Rhetoric in English Poetry: with a new preface and annotated bibliography. Carbondale: Southern Illinois University Press ²1989.
- Világirodalmi lexikon. Budapest: Akadémia Kiadó 1984.
- Vígh Árpád: Retorika és történelem. Budapest: Gondolat 1981.
- Voigt, Vilmos: Bevezetés a szemiotikába. Budapest: Gondolat 1977.

- Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. München: Fink ³2002.
- Wagenknecht, Christian: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. München: Beck 1971.
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München: Beck ³1993.
- Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979.
- Walther, Elisabeth: Zeichen. Aufsätze zur Semiotik. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002.
- Wellek, René/Warren, Austin: Az irodalom elmélete. (Ford. Szili József). Budapest: Gondolat 1972.
- White, Hayden: A történelem terhe. (Ford. Berényi Gábor, Braun Róbert, Heil Tamás, John Éva). Budapest: Osiris 1997.
- Wiegmann, Hermann: Geschichte der Poetik. Ein Abriß. Stuttgart: Metzler 1977.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁵1969.
- Wolff, Gerhart (szerk.): Theorie und Praxis des Erzählens. Stuttgart: Reclam 1993.