

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program

Balassa Zsófia

Amikor a dráma elbeszélőt keres

A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei

Doktori értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2017

Tartalomjegyzék

I. BEVEZETŐ	4
<i>Mono/dráma</i>	5
<i>Dráma/narratológia</i>	7
<i>Szerkezet</i>	8
II. FEJEZET – A MONO/LÓG DRÁMA HELYE A NARRATOLÓGIÁBAN	10
NARRATOLÓGIA.....	12
<i>Klasszikus narratológia</i>	18
<i>Posztklasszikus narratológia</i>	22
<i>Narratológiák egymás közt</i>	25
<i>Transzmediális, transzgenerikus narratológia</i>	30
A DRÁMANARRATOLÓGIA LEHETŐSÉGEI, ÚTJAI.....	33
<i>Klasszikus narratológiai keretben</i>	33
<i>Posztklasszikus keretben</i>	34
A PERFORMATIVITÁS FOGALMA MINT A KÜLÖNBÖZŐSÉG PÉLDÁJA.....	40
<i>Történeti előzmények</i>	41
<i>Performativitás a színháztudományban</i>	43
<i>Performativitás a narratológiában</i>	47
<i>A találkozás</i>	53
KÉT ÚT: SZÉTVÁLASZT – ÖSSZEKÖT.....	54
<i>Szétválaszt</i>	54
<i>Összeköt</i>	57
III. FEJEZET – MONODRÁMA	62
DEFINIÍCIÓS BUKÁS.....	62
DRÁMÁK EXPLICIT NARRÁTORRAL.....	64
<i>Monodráma?</i>	65
<i>Memory-play?</i>	75
TENNESSEE WILLIAMS: ÜVEGFIGURÁK.....	80
<i>A drámáról / a történetről</i>	81
<i>Tom narrátori funkciói</i>	85
<i>Összegzés</i>	88
ARTHUR MILLER: A BŰNBEEESÉS UTÁN.....	89
<i>A drámáról / a történetről</i>	89
<i>Quentin mint narrátor</i>	92
<i>Összegzés</i>	97
TOM STOPPARD: TRAVESZTIÁK.....	98
<i>A drámáról / a történetről</i>	100
<i>Carr mint narrátor</i>	102
<i>Összegzés</i>	109
IV. FEJEZET – DRÁMÁK FIKCIÓS KERETBEN	110
MONOLÓG.....	110
<i>Monológ és a dramatikus színház</i>	112
<i>Monológ és narrativitás</i>	118
<i>Egyszemélyesség és/vagy monologikusság</i>	121
CONOR MCPHERSON: A GÁT.....	128
<i>A drámáról / a történetről</i>	129

<i>Dráma a történetekről</i>	131
<i>Közösség / közönség</i>	135
NAGY ANDRÁS: <i>ALMA</i>	139
<i>A drámáról / a történetről</i>	139
<i>Soliloquium?</i>	140
<i>Elmesélt identitás</i>	144
SAMUEL BECKETT: <i>AZ UTOLSÓ TEKERCSEK</i>	146
<i>A drámáról / a történetről</i>	146
<i>Valaki</i>	149
<i>Elmesél valamit</i>	152
<i>Valakinek</i>	155
V. FEJEZET – DRÁMÁK FIKCIÓS KERET NÉLKÜL	158
<i>Fikciós keret nélkül</i>	159
<i>Színházi szituációban</i>	162
<i>Színház és dráma között</i>	164
<i>Elbeszélő a színpadon</i>	167
TÖRTÉNET(EK)	168
<i>Attitűd</i>	170
<i>Pódium előadások</i>	176
<i>Monologisták</i>	181
ANTON CSEHOV: <i>A DOHÁNYZÁS ÁRTALMASSÁGÁRÓL</i>	187
<i>Vaudeville</i>	188
<i>Komédiásból ember</i>	189
<i>Közönségből szereplő</i>	191
BRIAN FRIEL: <i>HITGYÓGYÁSZ</i>	194
<i>A drámáról / a történetről</i>	194
<i>Nyelv, narráció, érzékelés</i>	196
<i>Karakterek</i>	199
<i>Közönség</i>	203
VI. EPILÓGUS	208
KÖVETKEZTETÉSEK.....	208
ÖSSZEFOGLALÁS.....	210
KITEKINTÉS.....	215
I. MELLÉKLET – NARRATOLÓGIÁK	218
RETORIKAI NARRATOLÓGIA	218
KOGNITÍV NARRATOLÓGIA	220
FEMINISTA NARRATOLÓGIA.....	223
KULTURÁLIS NARRATOLÓGIA	225
BIBLIOGRÁFIA	227
PRIMER IRODALOM	227
SZEKUNDER IRODALOM	228

I. Bevezető

„Alapvetően, [...] minden szóló előadó történetmondó.”¹

Jo Bonney

„No persze, az igazán könnyű lenne, ha minden szereplő egy nagy monológban ... vagy valami szónoklatban elmondhatná a közönségnek, mi nyomja a begyét!”²

Luigi Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres*

Pirandello mára klasszikussá vált *Hat szereplő szerzőt keres* című műve az epikus és narratív történetek drámai formába öntésének nehézségét dolgozza fel. Ahogy Peter Szondi is írja, a múltban történt eseményeket nem nagyon lehet a dramaturgia szabályai szerint felépíteni: az anyag ellenkezik a formával.³ Ezt az ellenkezést több elem együttese okozza. Egyrészt a Szerepek szubjektivizmusa,⁴ valamint a történeteknek megfelelő helyszínváltások színpadi megvalósulása is. Az Igazgató a fenti idézetben azonban felvet egy lehetőséget, mely annak ellenére, hogy számára nem valós opció, megoldás lehetne a drámai forma problémáira.

Dolgozatom ezt a „megoldási” lehetőséget járja körül, azt vizsgálja, hogy hogyan és milyen formában jelennek meg az epikus és drámai műnek határán a narratív tartalmak. Disszertációm olyan elméleti keretet (drámanarratológia) és elemzési tárgyat (monodramák és monológ alapú drámák) kapcsol össze, melyek külön-külön is eléggé mellőzöttek és (eddig) nem kifejezetten népszerű kutatási témák. Ráadásul az elméleti keret és az elemzett tárgyterület önmagában is szerteágazó és sokszor széttartó fogalmak köré szerveződik; olyan, leírási módokból, elemzési lehetőségekből és művekből álló hálót alkot, melyek egymásra vetítésével olyan installációt kapunk, melynek zárt leírása nehézkes. Ezért igyekszem fenntartani annak lehetőségét, hogy a dolgozat köré vont határ

¹ „At the most basic level, [...] all solo performers are storytellers.”

Jo Bonney, Jo (ed.): *Extreme Exposure – an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communications Group, New York, 2002, xiii., fordítás tőlem: BZs.

² Pirandello, Luigi: *Hat szereplő szerzőt keres*, ford. Füsi József, in uő: *Színművek*, Budapest, Európa, 1983, 348.

³ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Budapest, Osiris, 2002, 135.

⁴ Szondi: i.m. 137.

számtalan ponton megnyitható, tovább gondolható.

Rosner Krisztina disszertációból lett könyvének bevezetőjében írtakat idézve, parafrázálva: „ideális esetben a szöveg vizuális kereszthivatkozások hálójából állna, [...] a nagyobb fejezetek pedig olyan szövegegység-installációknak lennének tekinthetők, amelyek háttérben [...]” a *drámanarratológia* és a *monodráma és monológ alapú dráma* meghatározó elméletei állnak.⁵

Mono/dráma

Kutatásaim során a narratológiai tárgyú vizsgálataim helyezték előtérbe a monodráma fogalmát. E műfaj kutatása során azonban nem tudtam megalkotni egy azonosítható történeti vagy elméleti ívet, sem bizonyítható kapcsolatot a műfaj 18. századi értelmezése és 20. századi köznapi használata között. A jelenséget különböző értelmezések és egymáshoz gyakran nem kapcsolódó fogalmi meghatározások, leírások övezik. A monodrámák kapcsán a 20. században ráadásul az ide sorolt szövegek jellemzésénél és leírásánál a monológ mint műfaj és szerkezet is egyre jobban előtérbe került. Olyannyira, hogy a monológ lényegileg elválaszthatatlanná válik a monodrámáról. Ehhez a két műfajhoz, irodalmi formához kapcsolódnak továbbá a különböző alműfajokat alkotó, azok egy-egy részmozzanatát kiemelő elnevezések, amelyek gyakran a színre vitel mozzanatát is tartalmazzák, mint amilyen a szóló előadás, a vallomás, a soliloquium vagy a one-man-show. Viszonyuk nem írható le sem azonosságként, sem a rész-egész viszonyal. Tudjuk, hogy a műfajok elnevezése és a művek feltétlen műfajokba való rendezése nem feltétlenül segít elemzésükben, legtöbbször csak a klasszifikáció igényét elégíti ki. Ennek az egyszerűsítő lehetőségnek ellenállva dolgozatom nem törekszik fogalmi definíció megalkotására, nem ütközteti a történeti koronként más-más monodráma definíciókat, felbukkanásokat sem egymással, sem a monológ mint műfaj és szerkezet leírásával. Védhető álláspont lehetne e két elnevezést – a monodráma és a monológ – egy univerzális fogalomba besűríteni, melynek megjelenési formái lennének a dolgozatban tárgyalt drámák. De véleményem szerint ez a gesztus sem vinne minket közelebb a művek megértéséhez. A „definíciókra való redukálás helyett”⁶ dolgozatom a

⁵ Kiemelés tőlem: BZs. Az eredeti idézet: „ideális esetben a szöveg vizuális kereszthivatkozások hálójából állna, [...] a nagyobb fejezetek pedig olyan szövegegység-installációknak lennének tekinthetők, amelyek háttérben [...] a csend és a jelenlét meghatározó elméletei állnak.” Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012, 9.

⁶ Uo.

monodrÁma és a monológ alapú drÁma felbukkanásainak egyik lehetséges körképét rajzolja meg. A könnyebb kezelhetőség érdekében azonban dolgozatom hatókörében egy ernyőfogalom bevezetését javaslom, mely képviseli ezt a körkép-szemléletet. Kortól függetlenül sűríti a (bármikor) monodrámának nevezett műveket, a monológ alapú drámákat és a monológ szerkezetét használó szövegeket, és egyéb kapcsolódó formákat, műfajokat, mint a vallomás, gyónás vagy soliloquium. A **mono/lóg drÁma** kifejezés írott szövegekre vonatkozik, de ettől függetlenül kapcsolatban áll színpadi műfajokkal, mint a one-man-show vagy a szóló előadás, de csak annyira, mint amennyire az írott szöveg képes magába foglalni a színpadi alkotás eseményszerűségét, szerkezetét. A mono/lóg drÁma köré nem épül teoretikus klasszifikáció vagy definíció, gyűjtőfogalomként működik dolgozatom témájának könnyebb megragadhatósága érdekében. E közös elnevezéstől függetlenül az egyes fejezetek külön kitérnek egy-egy fogalomra, valamint az egyes szakirodalmak által használt és javasolt elnevezésekre, de mivel ezek párhuzamosan léteznek, és nem fedezhető fel köztük sem kapcsolat, sem konzekvens, követhető szál, egész dolgozatom tárgyának leírására nem alkalmasak. Dolgozatom egyes fejezetei külön-külön leírását adják az adott részben tárgyalt és elemzett szöveg- és műfajtípusnak, a mono/lóg drÁma kifejezés ezek összességének megnevezésére szolgál. Dolgozatom elemző fejezetei a mono/lóg drÁma különböző szerkezeti és értelmezési típusait mutatják be. Az egy fejezetet alkotó szerkezeti *együttállás* nem korhoz vagy kultúrkörhöz kötött, egy-egy fejezet szervezőelve sokkal inkább a közös hangsúlyban, a nagyon hasonló szerkezeti alapon és közös elemzési szempontokban rejlik. Emiatt az elemzett művek sora minden fejezetben folytatható lenne, a leírt jelenségeket nem csak a dolgozatomban elemzett drámák képviselik. A szépirodalmi művek kiválasztásakor azt vettem figyelembe, hogy az adott mű ne csak az adott fejezet elméleti leírását illusztrálja, hanem önálló elemzéseként is megállja a helyét. Reményem szerint így az elemzések nem válnak az elméleti gondolatmenet redundáns bizonyítékaivá. Célom ezzel, hogy megmutassam, a mono/lóg drámáknak nem csak a szerkezete izgalmas kutatási anyag, hanem számtalan más elemzésre érdemes probléma merül fel bennük, így dolgozatométól eltérő vizsgálati szempontok is érdekesek lehetnek velük kapcsolatban.

Dolgozatom mindkét eleme – a monodráma és a monológ alapú dráma, valamint a drámanarratológia is – eléggé mellőzött, kevésbé feltárt terület a maga diszciplináris közegében. Ezért egymásra vetítésük egyszerre mutatja meg mindkét elem összetettségét, kihívásait. Kutatásom nehézségét adja, hogy mind dolgozatom tárgya, mind az elméleti keret széttartó, nehezen megfogható és kevés fix elméleti ponttal rendelkezik.

A drámanarratológia helyzete több szempontból is bizonytalan a narratológia diszciplínájában. Sok szakirodalomban máig egyet jelent a drámai művekben fellelhető epikus elemek vizsgálatával,⁷ mely módszer azonban nem lép túl a drámai és epikai elemek szétválasztásán, azonosításán és leírásán, ahogy azt a későbbiekben a diegetikus és mimetikus narrativitás fogalmak esetében látni fogjuk. E módszer nem hat vissza a narratológia elméletére, eszközöket ugyan ad további korpuszok elemzésére, de nem épít saját teoretikus keretet, tehát nem biztos, hogy indokolt külön narratológiaként kezelni.⁸ A drámanarratológia másik módszere, mint például a dolgozatomban is használt Chatman-féle narratív hatóerő elmélet, másik oldalról közelíti meg a drámanarratológia létjogosultságának kérdését. Olyan narratológiai keretet vázol, melybe beleférnek drámai művek is. Dolgozatom mindkét drámanarratológia megközelítést alkalmazza. Nem állítja, hogy megújítja a drámanarratológia elméletét, sem azt, hogy új réteget adna a drámanarratológia elméletének. De felhívja a figyelmet arra, hogy még a drámaelméletben is elhanyagolt mono/lóg drámák hogyan kapcsolhatók a (diegetikus) narrativitáshoz. Céloom ezzel kapcsolatban kettős. Nem csak azt állítom, hogy van olyan

⁷ Az epika és a dráma, valamint az epikus és a drámai/dramatikus elnevezések dolgozatomban a hagyományos irodalmi műnem felosztás alapján szövegtípusokat jelölnek. Epika és dráma műnemének egymástól való elválasztása az antikvitásból ered, de a műnemek jelentéstartalma számos módosuláson ment keresztül az irodalomtörténetben és –elméletben. Dolgozatomban epikusnak nevezem azokat a szövegeket, melyek egyértelműen narratívák minden narratológiai iskola és módszer szerint, drámának és dramatikusnak pedig azokat, amelyek első látásra közvetítlenek, direkt megszólalásokat tartalmaznak. (Lásd: Halliwell, Stephen: Diegesis – Mimesis, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-10, 15:43 és Aumüller, Matthias: Text Types, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/text-types>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-10, 15:43) De ahogy P. Müller Péter is írja, a műnemfogalmakat melléknévi értelemben használni „termékenyebb elemzői magatartás”, (P. Müller, Péter: Szöveg és műfaj: Dráma és színház kapcsolatában, in Mestyán Ádám, Horváth Eszter [szerk.]: *Látvány/színház: Performativitás, műfaj, test*, Budapest: L'Harmattan, 2006, 166.) mint kizárólagos kategóriaként kezelni őket, ezért dolgozatom is erre törekszik. Fogalmukra úgy tekintek, mint jellemzők összességére. Esszintől kölcsönzött módon kezelem a dráma és epika elnevezések használatát, aki az olvasólámpa fényéhez hasonlítja a definíciókat, amelynek nincs éles határvonala, de mégis tudjuk, hogy hol világít. (Esslin, Martin: *A dráma vetületei: Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvászonon, avagy a képernyőn*, ford. Főber Rita, Szeged, JATEPress, 1998, 24.) A drámai műnem részletesebb drámaelméleti megközelítései a 4. fejezetben olvashatók.

⁸ Lásd: Sommer, Roy: Contextualism Revisited: A Survey and Defense of Postcolonial and Intercultural Narratologies, *Journal of Literary Theory*, 2007/1, 67.

narratológiai elmélet, mely alapján minden drámának nevezett mű narratívnek tekinthető, hanem azt is, hogy van olyan drámatípus, ami ráadásul diegetikusan is narratív szöveggént is értelmezhető. Ez a drámatípus pedig dolgozatom tárgya, a mono/lóg dráma.

Szerkezet

Dolgozatom második fejezete bepillantást nyújt a drámanarratológia történetébe, az ezzel kapcsolatos érvek és ellenérvek kialakulásának folyamatába, valamint felvázolja a drámanarratológia helyét a narratológiák rendszerében. Ehhez kapcsolódva két, elemzésekben is produktívan használható eszközt mutat be: a diegetikus és mimetikus narrativitás leírását és a narratív hatóerő elméletét.

A harmadik, negyedik és ötödik – elemző – fejezetek a mono/lóg dráma egy-egy formáját mutatják be és elemzik. Szerkezetük az elméleti bevezető, történeti áttekintés és műelemzések sorrendet követi. A mono/lóg drámákhoz kapcsolódó elméletek bemutatása az egyes elemző fejezetek elméleti bevezetőiben olvasható.

Noha elemzéseim tárgyai kifejezetten szövegek, dolgozatom a színházi és drámai szempontok reflektált, de párhuzamos kezelésére törekszik. Némely fejezetben – például a színházi szituáción alapuló drámákat bemutató negyedik fejezetben – a történeti áttekintésben kifejezetten előtérbe kerülnek színházi műfajok, valamint a műelemzésekben is figyelembe kell vennünk a színházi szituációt. Disszertációm a műelemzések esetében is rendre kitér az adott dráma ősbemutatójára, vagy más, esetleg hazai színpadra állítására.

Az elméleti szakirodalmak feldolgozása – mind a drámanarratológia, mind a mono/lóg dráma tekintetében – szinkrónnak nevezhető módon történik, egy-egy jelenség mentén. Az adott fejezet által központiként hangsúlyozott forma, jelenség a kiindulópont, melyhez több korból kapcsolódó szakirodalmakat, elméleteket rendel egymás mellé kutatásom. Ez a harmadik fejezetben az azonosítható narrátorral rendelkező memory-play műfaja, a negyedik fejezetben a zárt fikciós világgal rendelkező monológ alapú drámák köre, az ötödik fejezetben pedig a nézőkkel explicit módon kommunikáló, a színházi szituációra épülő művek. Így a mono/lóg drámákban azonosítható központi jelenség válik hangsúlyossá, mely segít metszatként láttatni a szintén több korból és kultúrkorból vett szépirodalmi művek közötti összecsengéseket.

Dolgozatom főleg külföldi szakirodalmakra épül, sajnos magyar nyelven önálló munkák, illetve fordítások is csak csekély számban jelentek meg.⁹ Kivételt képeznek Kurdi Mária munkái, melyek több ponton is metszik kutatásom témáját, és amelyek nagy segítségemre voltak. Szövegemben bizonyos pontokon magyarul nem fellelhető szakirodalmak vagy elméletek bemutatására is törekszem, hogy segítsem az utánam következő, a téma iránt érdeklődő kutatókat.

⁹ Kivételt képez Az *irodalom elméletei* sorozat (sorozatszerkesztő: Thomka Beáta), melyben irodalomelméleti szövegek között narratológiai szövegek fordítását is olvashatjuk, és a *Narratívák* sorozat (sorozatszerkesztő: Thomka Beáta), mely kötetenként a narratológia különböző fókuszú megközelítéseéhez tartozó szövegek fordításait tartalmazza.

II. Fejezet – A mono/lóg dráma helye a narratológiában

A narratológia történetét – ahogy bármilyen történetet – sokféleképpen mesélhetjük el, nincs egy univerzális és abszolút fejlődési vonal vagy irány. Monika Fludernik történeti áttekintést nyújtó *History of Narrative Theory II.* című tanulmányában két történetmesélési lehetőséget vázol. Az egyik a „Narratológia felemelkedése és bukása” címet viselhetné, ahol Tzvetan Todorov, Roland Barthes munkássága jelentené a kezdeteket, Gerard Genette elmélete a változó kort, melyet befejezésként a szerző és a narratológia halálának szakasza követ. Fludernik szerint ez az elbeszélésmód mára kiment a divatból, helyette inkább az Ingeborg Hoesterey által a *Neverending Stories* (1992) című könyvében javasolt felfogás dívik, mely megkülönbözteti a narratológia tudományának archaikus korát, a későbbi strukturalista hagyományon alapuló klasszikus paradigmát, és a kortárs kritikai narratológiai fázist, mely egybecseng a David Herman által posztklasszikusként jellemzett narratológiai korról.¹⁰ Hoesterey „alternatív” narratológiatörténete a klasszikus narratológiát egy sokkal nagyobb szabású fejlődési folyamat egyik állomásaként láttatja. David Herman *Histories of Narrative Theory* című tanulmányában azt a hipotézist igyekszik bizonyítani, hogy a klasszikus narratológiai iskola elméletíróinak munkássága nem „forradalmi”, nem teljesen új. Szerinte „intellektuális hagyományok komplex játékból”, valamint kritikaelméleti mozgalmakból és korábbi elméletek analitikus paradigmáiból táplálkozik. Olyan nietzsche-i és foucault-i értelemben vett geneológiát kísérel meg felvázolni, amely felfedi az elfeledett kapcsolatokat, és ismeretlen vonalakat köt össze. Az ismert narratológiai elméleteket helyezi el egy komplex családfában, történeti és konceptuális kapcsolódások hálójában.¹¹ Noha Herman a narratológia archaikus korát vázolja fel a fenti módszerrel, ez a „geneológiai nyomozás” alkalmas lehet arra is, hogy a különböző „korokat” egy közös hálóban kösse össze – természetesen szem előtt tartva azt, hogy ezek a „korok” abszolút utólagos és mesterséges kategorizálás eredményei. Herman szerint a korai

¹⁰ Fludernik, Monika: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, in Phelan, James – Rabinowitz, Peter, J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden, Blackwell, 2006, 36.

¹¹ Herman, David: *Histories of Narrative Theory (I.): A Genealogy of Early Developments*, in Phelan, James – Rabinowitz, Peter, J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden, Blackwell, 2006, 20-21.

narratológia története nem események (szövegek) egyenes láncolata, inkább olyan erők közös mezője, ahol néha egyszerre történnek dolgok. Nincs a narratológiaelméletnek egy konkrét történelme vagy célja. A korai elképzeléseknek alakító, de nem determináló befolyása van a későbbiekre.¹² Az *egész* narratológia ilyen felfogású áttekintésének elméleti lehetőségét – kivitelezhetetlensége ellenére – fontosnak tartom, igyekszem a bevezetőben említett történeti elhelyezést is e szemlélet alkalmazásával megvalósítani. Érdekes megfigyelnünk, hogy Fludernik, Herman és később Roy Sommer a narratológia történetét leíró cikkei 2000 után íródtak, noha Gerald Prince első narratológiai szótára¹³ (*Dictionary of Narratology*) már 1987-ban megjelent (bővített kiadás 2003-ban). Miért volt szükség ekkor a narratológia történetét összegző és a fogalmakat tisztázó írásokra? Kicsit előre szaladva láthatjuk, hogy a 21. század első évtizedében (újra) megnövekedik az érdeklődés a narratológia iránt. Míg a klasszikus narratológusok narratívákhoz köthető mintákat és struktúrákat azonosítottak és osztályoztak, addig a 21. század posztklasszikus narratológiája a nem verbális, nem fikciós történetmesélés és az audio-vizuális média iránt érdeklődik, és a narratívák kulturális és történeti kontextusát is beemeli a vizsgálatba.¹⁴ A narratológia elnevezés csökkenő koherenciája volt az ára ennek a robbanásnak,¹⁵ ezért is lehetett szükség a narratológia történetét és fogalmait megmagyarázó, tisztázó tanulmányokra a 2000-es években. Ha Herman, Fludernik és Sommer cikkét témájuk szerint időrendbe tesszük, akkor egy vázlatot kaphatunk a narratológia változásairól az archaikus kortól egészen a posztklasszikus narratológia mint „világmagyarázat” víziójáig.

Ahogy a narratológia történetének, úgy fogalmának is számtalan megközelítése, definíciója létezik. Minden narratológiaelméleti témájú kutatás megadja a saját definícióját, így óvakodnék attól, hogy ezeket szintetizálni próbáljam, és attól is, hogy ezek közül egyet kizárólagos rangra emeljek. Az elmúlt években sorra jelentek meg összefoglaló jellegű, kézikönyv és szótár típusú kötetek, melyek újabb és újabb meghatározásokat, leírásokat publikálnak a narratológiával kapcsolatos fogalmakról, területekről, elemzési módszerekről.¹⁶ Legérdekesebb ezek közül a Hamburgi Egyetem

¹² Herman: *Histories of Narrative Theory (I.): A Genealogy of Early Developments*, 31.

¹³ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 41.

¹⁴ Sommer, Roy: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*, *Diegesis*, 2012/1, 143.

¹⁵ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 144.

¹⁶ Lásd: Hühn, Peter – Pier, John – Schmidt, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009., Meister, Jan Christoph – Kindt, Tom – Schernus, Wilhelm (eds.): *Narratology*

internetes felületű Living Handbook of Narratology projektje (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>), ami a *Handbook of Narratology* című kötet (2009, de Gruyter) folyamatosan bővülő, gyorsan változó verziója. Az internetes felületen folyamatosan frissülnek a narratológiához kapcsolódó szócikkek, tanulmányok, olyan témákban, mint például a szerző, a narrátor, a drámanarratológia vagy a narratív szintek.

Narratológia

A „Mi a narratológia?” kérdésre megszámlálhatatlanul sok választ kaphatunk, a válasz legtöbbször implicit tartalmazza a különböző narratológiai iskolák elképzeléseit is. Kiindulásnak azonban megfelelő lehet Prince első narratológiai tematikus szótárának *Narratology* szócikke 1987-ből.

A „narratológia 1” meghatározás szerint:

„A narratológia a narratívák természetét, formáját és funkcióját kutatja (tekintet nélkül a reprezentáció médiumára) és próbálja leírni hatáskörét. Pontosabban, azt vizsgálja, hogy mi az a szükséges és elégséges minimum, ami közös a narratívákban (a történet, a narráció szintjén, és ezek viszonyában), ahogy azt is, hogy mi az, ami lehetővé teszi, hogy különbözzenek egymástól és megkísérel számot adni arról, hogy hogyan tudjuk létrehozni és megismerni őket. A fogalmat Todorov használja először.”¹⁷

Todorov 1969-ben *Grammaire du „Décameron”* című művében írja le először a *narratologie* fogalmát, melyet a szociológia és a biológia párhuzamára használ; a narratológia tudományára (science) mint még meg nem született tudományra utal, ¹⁸ tehát diszciplínaként határozza meg.

Prince „narratológia 2” meghatározásában:

„(a narratológia) a narratíva mint időben meghatározott szituációk és események szóbeli reprezentációjának tanulmányozása (Genette). Ebben a szűkített értelemben a narratológia figyelmen kívül hagyja a történet mint olyan szintjét (például nem áll szándékában formalizálni a történetek vagy a plotok nyelvtanát/rendszerét), a történet és

beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity, de Gruyter, Berlin-New York, 2005., Sommer, Roy – Heinen, Sandra (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009., Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin – New York, de Gruyter, 2009.

¹⁷ Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, Nebraska, University of Nebraska, 2003, fordítás tőlem: BZs.

¹⁸ Herman: *Histories of Narrative Theory (I.): A Genealogy of Early Developments*, 19.

a narratív szöveg, a narráció és a narratív szöveg, valamint a történet és a narráció viszonyára koncentrálnak. Pontosabban a feszültség, a hangulat és az (elbeszélő) hang problémáit vizsgálja.”¹⁹

Ez a kettős narratológia meghatározás és leírás felveti az elmélet és gyakorlat szembenállásának problémáját is, a narratológia 1 meghatározás az elméleti narratológiára utal, a narratológia 2 pedig a narratív elemzés lehetőségeire. Fludernik szerint is bonyolult a különböző korokban az elmélet és a gyakorlat kapcsolata. Egyrészt a narratológia egy eszközkészletet ad a szövegek elemzéséhez (ez a felfogás főleg Ansgar Nünning szövegeiben jelenik meg markánsan), más szempontból a narratológia a szemiotikájának és saját nyelvtanának miértjeire és hogyanjaira fókuszál. A narratológia alkalmazott tudomány és a narratív szövegek elmélete is egyben.²⁰ A posztkoloniális és feminista szövegolvasatokkal ellentétben a narratológia nem kínál új olvasatot, de megvilágítja, hogy hogyan ér el a szöveg bizonyos hatásokat, és megmagyarázza, hogyan működnek ezek a hatások, valamint érveket szállít a szöveg már létező interpretációira. Akár az esztétikai és irodalmi szemiotika aldiszciplínájaként is értelmezhetnénk a narratológiát mint elemzési módszert.²¹ Dolgozatomban mindkét felfogást igyekszem érvényesíteni, a drámanarratológia elméleti lehetőségei után a (mono)dráma szövegek narratológiai elemzésének lehetőségeit is vizsgálom példákon keresztül.

A tipologizálás és klasszifikáció sok (korai) narratológiai munkára jellemző (Mieke Bal, Prince, később Nünning),²² mintha állandó igény lenne erre mind az elméletet, mind a gyakorlatot előtérbe helyező narratológusok körében. Fludernik szerint a bináriság és a tipologizálás két fontos univerzális narratológiai tulajdonság, amelyek tudományossá teszik a diszciplínát. Ez abból is adódhat, hogy a narratológia mindig deskriptív, geometrikus képzelőereje azt az illúziót adja, hogy a narratíva megismerhető, és teljesen leírható a működése. A narratológia azt ígéri, hogy a hagyományos irodalomtudomány szubjektivitásával szemben egy másik lehetőséget ad az elemzésre.²³ Sommer ezzel kapcsolja össze az úgynevezett GUFTON (Grand Unified Field of Theory of Narrative) képzeletbeli misszióját, mely arra irányul, hogy biztosítsa a metodológiai egységet a narrativitás klasszikus korának – a narratíva univerzális nyelvtana a precíz terminológián,

¹⁹ Prince: i. m. 66.

²⁰ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 38.

²¹ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 39.

²² Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 38.

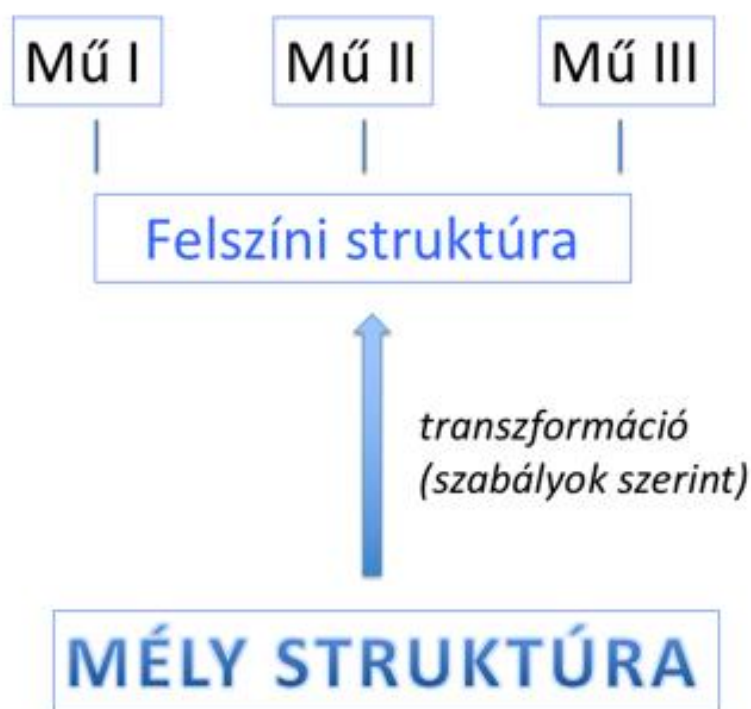
²³ uo.

rigorózus teoretizáláson és jól definiált metodológiai sztenderdekbe vetett hiten alapul.²⁴ A leíró jelleg már Todorov korai kiáltványában is előkerül, ami Sommer szerint a mai napig nem vesztett sokat vonzerejéből: „A strukturalista elemzés természetesen esszenciálisan teoretikus és nem deskriptív: más szóval egy ilyen tanulmány célja sosem lehet egy konkrét munka leírása. Az ilyen munka egy absztrakt struktúra manifesztációja, csupán egy a lehetséges realizálásokból, a struktúra megértése az igazi célja a strukturalista elemzésnek.” (1969)²⁵ Todorov és Fludernik látszólagos ellentmondása a deskriptív tulajdonsággal kapcsolatban annak értelmezésével oldható fel, hogy mit is értenek e fogalom alatt. Todorov értelmezésében az egyes művek elemzésére, az egyedi alkotás leírására használja ezt a fogalmat, míg Fludernik az előíró elméleti módszerrel ellentétben állítja, hogy a narratológia leíró, meglévő tapasztalatokból, művek halmazának tulajdonságaiból indul ki. Természetesen az is okozhatja elképzelésük különbségét, hogy Todorov felvállaltan a strukturalista iskola elméleti keretrendszerében gondolkodik, Fludernik ezredforduló utáni gondolatai pedig már nem veszik kötelező érvényűnek a strukturalista diszciplínát.

Kortól függetlenül minden narratológia érvényesíti a mélystruktúra – felszíni struktúra szemléletet:

²⁴ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...), 143.

²⁵ Todorov, idézi Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...), 143-144, fordítás tőlem: BZs.



1. Ábra

A mélystruktúrába olyan alapvetések tartoznak, mint hogy a történeteknek van eleje, közepe, vége; a cselekmény konfliktuson alapul (jó és a rossz harca); a narratívához szükséges, hogy legyenek karakterek és események; a karaktereknek funkciójuk van (segítő, főhős, főgonosz).²⁶ A karakterek funkciójának rendkívül nagy szerepe van a mélystruktúra szempontjából. Vlagyimir Propp az orosz varázsmesék (népmesék) elemzésével különíti el a karakter-funkciókat, ahol „funkción a szereplők cselekedetét értjük, a cselekményen belüli jelentése szempontjából”.²⁷ Elkülöníti a struktúra variálható és nem variálható elemeit egymástól, a variálhatók a dramatikus karakterek lesznek, a nem variálhatók a cselekvők funkciói.²⁸ Propp kategorizálása transzmediális, műfajtól függetlenül érvényes. Umberto Eco 1992-ben publikált tanulmánya a James Bond ikonikus figurája köré épülő történetek, filmek és regények funkcióit együtt elemezi Ian Fleming 1952-es *Casino Royal* című regényétől kezdve.²⁹ Fleming 1964-es halála után is

²⁶ Szemináriumi anyag, Roy Sommer: *Recent Development in Narrative Theory*, University of Wuppertal, 2013.04.16-2013.07.18

²⁷ Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 29.

²⁸ Herman: *Histories of Narrative Theory (I.): A Genealogy of Early Developments*, 31

²⁹ Lásd: Eco, Umberto: *Narrative Structures in Fleming*, in Irons, Glenwood (ed.): *Gender Language and Myth, Essays on Popular Narrative*, Buffalo, University of Toronto, 1992.

születtek még Bond regények, hivatalos weboldala fel is sorolja a Bond-írókat, sorszámot adva nekik (Kingsley Amis például a második számot kapja). Érdekes példa ez arra, hogy mivel a Bond-történetek mélystruktúrája megegyezik – azaz a funkciók megegyeznek –, mindegy, hogy ki írja a szövegeket. Propp módszerére építve Claude Lévi-Strauss az Oidipusz-mítosz mélystruktúrális analízisét végezte el, melynek eredményeként az úgynevezett „mitémák”³⁰ (mythemes) fogalmát hozta létre,³¹ mely a klasszikus narratológia egyik alapja lett.³² Nem csak a mitémák, hanem az elemzési módszer is hozzájárult a narratológia későbbi módszertanához, Lévi-Strauss a mitémákat olyan paradigmatis osztyályokba csoportosította, melyeknek tagjai szétszóródnak a diskurzus szintagmatikus láncának különböző pontjain.³³ Történetileg tekintve megállapíthatjuk, hogy a mélystruktúrális elemzések inkább a narratológia történetének archaikus korához köthetők. Roland Barthes *Bevezetés a strukturális szövegek értelmezésébe* című programalkotó szövegében az elemzési tárgyak, eljárások és célok a későbbi strukturalista narratológia elemzési keretének nagy részét adják.³⁴ Barthes Saussure *language-parole* leírásaira rímelve a strukturalizmus számára inkább a „narratív-language”-t helyezi a központba a „narratív-parole” helyett. Barthes alapján a narratológia a szemiotikához hasonlóan supra- és transztextuális kódokat azonosít, annak érdekében, hogy kiderítse, mely történetek azonosíthatók narratívusan szervezett diskurzusként és melyek elemezhetők eszerint.³⁵ Barthes elkülöníti a „mag” (*nuclei* vagy *cardinal function*) és „katalizátor” (*catalyzers*) elemeket egymástól,³⁶ melyeket később Seymour Chatman *kernels* és *satelites* néven azonosít. A *mag* elemek azok, amiket ha kitörlünk vagy hozzáadunk, akkor nem ugyanazt a történetet kapjuk, a *szatelitek* pedig, amiket, ha kitörlünk vagy hozzáadunk, akkor ugyanaz marad a történet, máshogy elmesélve.³⁷

³⁰ A fordítás talán nem fejezi ki kellőképpen a mítosz és mitológia kapcsolatát, de mivel a magyar fordításban ezt használatos, itt is ezt tüntetem fel. Lásd: Lévi-Strauss, Claude: A mítoszok strukturális elemzése, ford. Miklós Pál, in Bókay, Antal – Vilcsek, Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2001.

³¹ Lévi-Strauss, i.m. 483.

³² Herman, David: Structuralist narrative in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, London – New-York, Routledge, 2005, 572.

³³ Herman: Structuralist narrative, 573.

³⁴ Herman: Structuralist narrative, 572.

³⁵ Herman: Structuralist narrative, 573.

³⁶ Barthes, Roland: Bevezetés a történetek strukturalista elemzésébe, ford. Simonffy Zsuzsa, in Bókay, Antal – Vilcsek, Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2001, 533.

³⁷ Herman, David: *Histories of Narrative Theory (I.): A Geneology of Early Developments*, 25.

A mélystruktúra elemei transzformációs szabályok alapján alakulnak felszíni struktúrává: mivel véges számú narratív elem létezik, visszatérő jellemzőkkel találkozhatunk a narratívákban; véges számú kombinációja létezik az elemeknek, ezért minták alakulnak ki; és mivel végül minden kombináció narratív konvencióvá alakul, kialakulnak a műfajok.³⁸ E gondolatmenet szerint az egyes művek visszatérő jellemzőket mutatnak, mintákból állnak és bizonyos műfajhoz tartoznak. Így az esztétikai innováció nem lesz más, mint sémák variációja.

Chatman az adaptáció jelenségét mutatja be *Story and Discourse* kötete bevezetőjében, mint annak bizonyítékát, hogy a különböző művekben lehet valami közös szubsztancia. Műfaji különbségekre élezi ki e kijelentését, példának hozva, hogy a *Csipkerózsika* lehet akár film vagy balettelőadás is.³⁹ Első hallásra, ezt a gondolatmenetet a fenti ábra mélystruktúra rétegével azonosíthatnánk, de alaposabb átgondolás utána a felszíni struktúra megvilágítóbb erejű. A *Csipkerózsika* mélystrukturális elemei inkább a megmentő herceg, a gonosz mostoha alakjai lehetnének. A film- vagy balettfeldolgozás pedig nem csak mély-, hanem felszíni struktúrájában is megegyezik. Ugyanazok az események történnek, ugyanaz a főszereplő stb. Az egyes individuális művek pedig ugyanazon felszíni struktúrán osztozva tartozhatnak más, de akár ugyanazon médiumhoz is. Érdekes példa lehet erre a Choderlos De Laclos *Veszedelemes viszonyok* című regénye, melyből Heiner Müller *Kvartett* címmel írt drámát. A *Veszedelemes viszonyok* címet viseli filmváltozata is (1988, Stephen Frears), majd sok évvel később *Kegyetlen játékok* (1999, Roger Kumble) címen más környezetben, más szereplőkkel, de ugyanazt a felszíni struktúrát vitték filmre. Hasonló Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámája, az abból készült klasszikus film Marlon Brando főszereplésével (1951, Elia Kazan), valamint a pár évvel ezelőtti Woody Allen újraírása/újraforgatása *Blue Jasmine* (2013, Woody Allen) címmel. Ezekben a példákban az egyes művek különböznek, de a felszíni struktúra nem – ezért érzékeljük úgy, hogy egyazon mű különböző adaptációit látjuk. „A mű egy absztrakt struktúra manifesztációja, csupán egy a lehetséges realizálódásokból, ennek a struktúrának a megértése kell, hogy legyen a fő célja a strukturalista elemzésnek. Ennél fogva a struktúra fogalma inkább logikai, mint térbeli jelentőségű.”⁴⁰

³⁸ Szemináriumi anyag, Roy Sommer: Recent Development in Narrative Theory, University of Wuppertal, 2013.04.16-2013.07.18

³⁹ Chatman, Seymour: *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1980, 9.

⁴⁰ Todorov, Tzvetan: Structural Analysis of Narrative, in Leitch, Vincent B. (szerk.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York – London, Norton, 2001, 2099, fordítás tőlem: BZs.

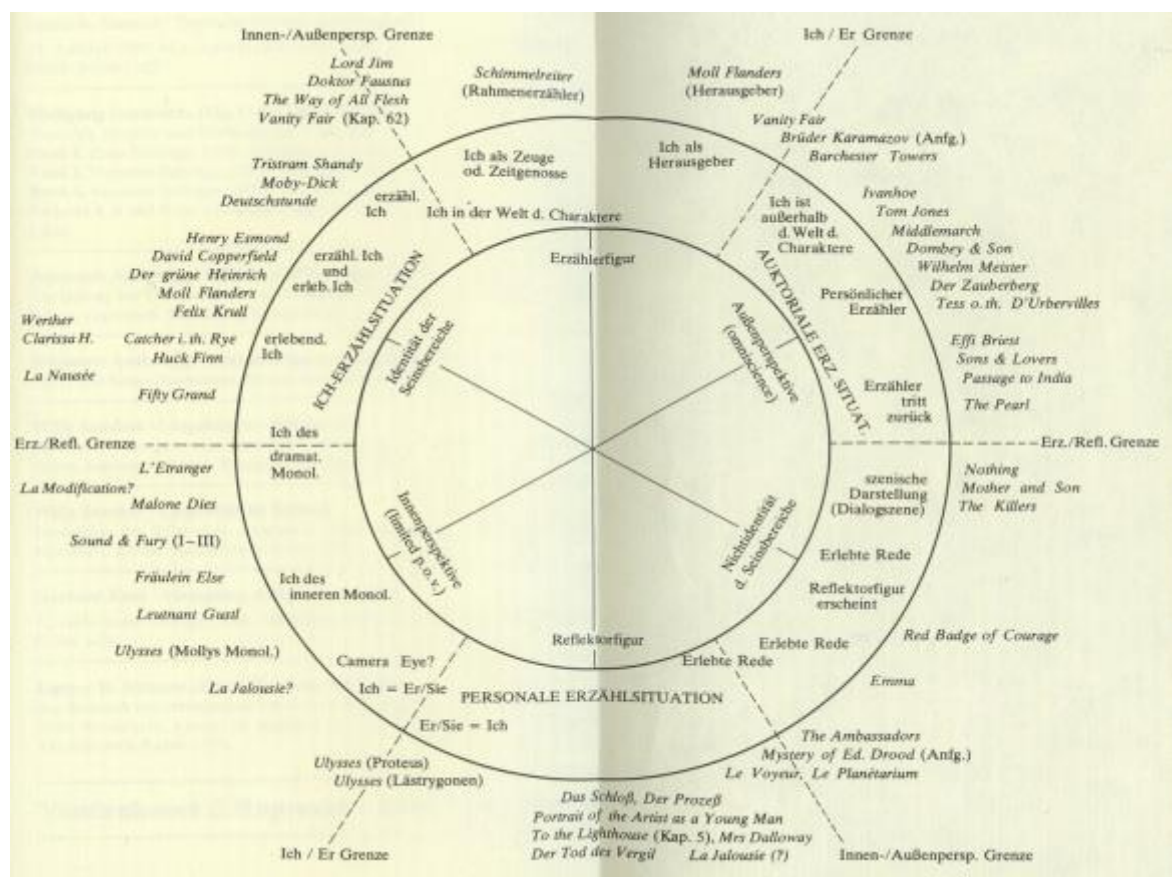
Klasszikus narratológia

Franz K. Stanzel osztrák irodalomtudós strukturalista modellje is Todorov strukturalizmus és narratológia fogalmát idézi, noha modelljének első verziója korábbi (1955), mint Todorov elméleti munkája (1969). Stanzel első *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) című munkája és annak *Theorie des Erzählens* (1978) című bővített újragondolása a mai napig a legkanonikusabb narratológiai modell a németajkú területeken és Kelet-Európában.⁴¹ Magyar fordítása nem jelent meg, ezért itthon a kortárs és konkurens narratológia-elmélet, Gerard Genette *Elbeszélő diskurzusa* jobban ismert és többet hivatkozott. Stanzel modellje – Genette elképzeléseivel ellentétben – holisztikus és organikus keretet vázol, prototipikusságon alapul, történelmi kitekintéseket alkalmaz és figyelembe veszi a szövegdinamikai sajátosságokat. A narratológia alapvető tulajdonságának a medializáltságot, a közvetítettséget tartja (*Mittelbarkeit*).⁴² Közvetítettség alapján három tipikus narratív elbeszélői szituációt különít el. A szerzői narratív szituációt (*auktoriale Erzählsituation*), amilyen például Henry Fielding *Tom Jones* című regénye. Itt a narrátor a fikciós világ felett áll, belelát a szereplők fejébe. Ez az elbeszélésmód sok metanarratív kommentet enged meg, „mindentudó narrátornak” is nevezik ennek elbeszélőjét. A figuratív narratív szituáció (*personale Erzählsituation*) például James Joyce *Ifjúkori önarckép* című regényében jelenik meg. Ebben az esetben a szöveg azt az illúziót kelti, hogy medializálatlan, közvetlen hozzáférése van a főszereplő tudatához és gondolataihoz és azt, hogy nincs elbeszélő perszóna. A harmadik elbeszélői szituáció az egyes szám első személyű elbeszélés (*Ich-Erzählsituation*), például Charles Dickens *Copperfield Dávid* című regénye. Itt a narrátor visszatekint saját korábbi tapasztalataira, emlékeit, múltbeli eseményeket oszt meg, saját történetét elbeszélő énként jeleníti meg. Mivel modellje prototípusokon alapul, hangsúlyozza, hogy a valós irodalmi szövegek mindig az

⁴¹ Fludernik, Monika: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 40.

⁴² Ehhez szorosan kapcsolódik Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikájában* vázolt nézőpont elmélete, mely a műalkotásokban megjelenő nézőpontokat azonosítja és elemzi. Ezeket különböző síkokon rögzíti: ideológia síkja (szerző és hős nézőpontja), frazeológia síkja (szerzői és idegen szövegek elemzése), tér és időviszonyok síkja (elbeszélők és szereplők térbeli pozíciójának elemzése), pszichológia síkja (egyetlen vagy több nézőpont megjelenése). (Uspenszkij, Borisz: *A kompozíció poétikája – A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*, ford. Molnár István, Budapest, Európa, 1984, 6-14.) Érdekessége, hogy mondatonként elemzést hajt végre, nem egész műveket tekint, mint Stanzel, valamint, hogy nem zárja ki a drámát, a filmet és a színházat vizsgálati köréből.

elbeszélő szituációk kombinációból jönnek létre.⁴³ Később Stanzel kiegészíti modelljét három tengellyel, komponenssel: a mód, a személy és a perspektíva vizsgálatával. Mód alatt az elbeszélő és a reflektáló közötti összes lehetséges változatot érti.⁴⁴ A személyesség szerint az elbeszélő lehet narrátor vagy reflektáló elbeszélő, aszerint, hogy ugyanabban a világban vagy különböző világban léteznek-e.⁴⁵ A perspektíva a közvetítő alak látásának mértékét írja le a kívülről és a belülről látás között.⁴⁶ A három típusú elbeszélői szituáció és a három tengely egy kört ad, melyben az egyes művek a körív különböző pontjain helyezkednek el. A kör formája különösen alkalmas az egyes tengelyek végpontjai közötti elhelyezkedés érzékeltetésére. A dőlt betűs szavak a példaként hozott művek címei, az egyes tengelyeken lévő értelmező kifejezések pedig pontosításokat, műfajokat jelölnek.



2. Ábra – Stanzel: Typenkreis⁴⁷

⁴³ Fludernik: Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present, 40.

⁴⁴ Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck, 2008, 71.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Stanzel, i.m. 72.

⁴⁷ Stanzel, i.m. 339.

A narratológia klasszikus kora nemzetenként iskolákra bontható, az orosz és német iskola mellett a legelterjedtebb paradigmaalapító írás Gerard Genette *Discours du récit* (*Az elbeszélő diskurzusa*) című 1972-es, majd 1988-as bővített kiadása (*Narrative Discourse Revisited*). Noha Stanzel kortársa, nemzetközileg sikeresebb nála, melynek egyik oka lehet, hogy hamar lefordították angolra, így könnyen beszivárgott mind az amerikai, mind az európai írásokba.⁴⁸ Munkáiból számtalan fogalom lett a narratológia számára alapvető, például a flashback, az analepszis, a metalepszis, és a fokalizáció fogalmi. Genette munkája az egyik legjobb példa a klasszikus kor egyik legfőbb szándékára, azaz a fogalmak és a kategóriák felállításának vágyára. Elkülöníti a történet és a narráció szintjeit:

„Történetnek (*histoire*) nevezzük a jelentetett vagy a narratív tartalmat (még ha ez a tartalom kevésbé drámai vagy eseményes is), elbeszélésnek (*récit*) a szó legszorosabb értelmében a jelentőt, kijelentést (signifiant, énoncé), a diskurzust vagy magát az elbeszélő szöveget, narrációnak pedig az alkotó elbeszélő eljárást és tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyben az eljárás is benne foglaltatik.”⁴⁹

Todorov nézetei köszönnek vissza Genette szövegének következő részletében: „Az elbeszélés problémáinak három kategóriáját különbözteti meg: az *időt* »mint a történet és a diskurzus idejének kapcsolatát«, az *aspektust*, vagyis »az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történetet« és a *módot*, vagyis »az elbeszélő által alkalmazott beszédmódot«. (...) Az aspektus kategóriája főként az elbeszélő »nézőpont« kérdéseit foglalja magába, a módé pedig a »távolság« problémáit, amit a james-i hagyományt őrző amerikai kritika általában a showing (Todorovnál »ábrázolás«) és a telling (»narráció«) ellentétéként nevez meg. Ebben a mimézis (tökéletes utánzás) és a diegézis (tisztá elbeszélés) platóni kategóriái térnek vissza.”⁵⁰

Genette a fenti kategóriákon kívül nagy hangsúlyt fektet a hangulat (mood) és a hang elemzésére is. A hang a narráció kiindulópontja, lehet történeten belüli, intradiegetikus, vagy történeten kívüli, azaz extradiegetikus. A másik bináris felosztás ahhoz a kérdéshez tartozik, hogy a narrátor szereplője-e a történetnek, ha igen, akkor homodiegetikus narrátorról, ha nem, akkor heterodiegetikus narrátorról beszélünk. A hangulat összefügg a hanggal, a narrátor távolságához és perspektívájához kapcsolódik. A narrátor távolsága

⁴⁸ Fludernik: *Histories of Narrative Theory* (II.): From Structuralism to the Present, 39.

⁴⁹ Genette, Gerard: *Az elbeszélő diskurzusa*, ford. Sepeghy Boldizsár, in Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 63.

⁵⁰ Genette: *Az elbeszélő diskurzusa*, 65. kiemelés tőlem: BZs.

megkülönböztet narrált beszédet, közvetített beszédet és függő beszédet. A narrátor perspektíváját fokalizációnak nevezzük. Eszerint létezik nem fokalizált, belső fokalizációjú, vagy külső fokalizációjú elbeszélés.⁵¹ A fokalizáció a korábbi perspektíva fogalmat váltja fel, a „Ki beszél?” és „Ki lát?” kérdések megkülönböztetése segít tovább árnyalni az elbeszélő hang kategorizálását.⁵² Genette legtöbb fogalma nem új jelenséget ír le, inkább a fogalmi egység kialakítása az egyik legnagyobb előnye. Stanzel fogalmai is leírhatók genette-i terminológiával, a szerzői narratív szituáció például megegyezik a zéró fokalizációjú extradiegetikus és heterodiegetikus narrációval.⁵³

Genette és Stanzel után a kor legnagyobb hatású teoretikusa a már említett Prince, aki nem csak az első narratológiai szótárat állította össze, hanem két fontos dologgal finomítja Genette elméletét. Kidolgozza és leírja a *narratee* (fiktív olvasó) alakzatát a narrátor szövegen belüli címzettjeként, mely teret ad a későbbi kommunikációorientált modelleknek. Megalkotja a „narratíváság” (narrativehood) kiterjesztett definícióját, mely jelzi, hogy mi teszi a narratívát narratívvá, és hogy mikor milyen szintű ez a narrativitás. Ez felveti azt a kérdést, amire azóta számtalan különböző válasz született, hogy mi az alapkövetelménye a narrativitásnak.⁵⁴

Az amerikai narratológiai iskola sztenderd szövegekönyve Seymour Chatman *Story and Discourse* (1978) című munkája, melyben újradefiniálja a narratológia két szintjét, és ezzel együtt azt is, hogy mi alkotja a narratívát.⁵⁵ Chatman szerint Barthes, Todorov és Genette nyomdokain haladva egy szöveg kapcsán a „mit?” és a „hogyan?” kérdéseket azonosíthatjuk. Az előbbire a story (történet), az utóbbira a *discourse* lesz a válasz.⁵⁶ Gondolatmenete onnan indul ki, hogy az orosz formalisták által azonosított egyszerű narratívák elemzési módjai nem illenek már a modern szövegekre, mivel ezeknek a cselekménye már nem olyan homogén, és karaktereik is összetettebbek. Mégis sokat tanulhatunk tőlük, például a plot és a narratív szerkezet elkülönítését annak manifesztálódásától. A strukturalista iskola a nyelvészet mintájára megteszi ugyanezt az elkülönítést, leírja a story-t, ami a tartalom, az események láncolata és a környezet (karakterek, helyszínek), valamint a discourse-t, ami pedig az a mód, ahogyan a tartalom

⁵¹ Genette, Gérard: *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Oxford, Blackwell, 1980, 188-189

⁵² Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 40.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 41.

⁵⁵ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 42.

⁵⁶ Chatman, Seymour: *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1980, 9.

leírásra, kommunikálásra kerül.⁵⁷ Megfigyelhetjük, hogy majdnem minden narratológiai iskolának szerves része ez a distinkció, gyakran azonban más fogalmakat alkotnak e két szinthez. Chatman story-discourse fogalompárjával analóg Barthes és Todorov történet és szöveg elkülönítése.⁵⁸ Sőt, Herman narratológiatörténeti áttekintése során is találkozhatunk (majdnem) ugyanezzel, Lubomír Doležel-t idézi, miszerint a korai német kutatók is elkülönítették a diszpozíciót (a logikai elrendezést) a kompozíciótól (a művészi elrendezéstől).⁵⁹ Az orosz formalisták másik fogalompárja fabula és szüzsé névvel illeti a narratívák két rétegét, melyben a fabula az események sora, amiről tudósít a narratíva, a szüzsé pedig a mód, ahogy e történeteket elmeséljük. De említhetnénk akár Uszpenszkij kifejezés és tartalom síkjának kettősét, vagy az ábrázolt és az ábrázolás fogalmait, melyek mind-mind ugyanarra a viszonyra reflektálnak.⁶⁰

Posztklasszikus narratológia

„Nem múlt el ez a pillanat? Úgy értem tíz évvel ezelőtt mindenki ezen pörgött, cselekvő és funkció és mitéma meg ilyesmik... De most...” – mondja David Lodge *Small World* című 1984-ben megjelent akadémiai szatírájában Morris Zapp a Sorbonne egyik narratológusának,⁶¹ utalva arra, hogy az – előző oldalakon vázolt – szigorú és rigorózus narratológia már nem aktuális többé.

Marie-Laure Ryan mutat rá, hogy a narratológia elméletében – mint egy komplett nyelv grammatikája esetében – a vizsgálatot nem redukálhatjuk szintaxisra és szemantikára, szükségünk van a pragmatikára is.⁶² Míg a plot tanulmányozása a szemantika ebben az analógiában, a discourse vizsgálata a szintaxis, addig a pragmatika a narratíva használatának tanulmányozása.⁶³

A formalisták mindenfajta prózai narratívát vizsgáltak, ez a folyamat segített elválasztani a regény elméletét a narratológia elméletétől. Attól az elmélettől, mellyel az irodalom összes műfaját és más szemiotikai aktivitásokat is vizsgáltak narratológiai rendezettség

⁵⁷ Chatman: *Story and Discourse*, 19.

⁵⁸ Barthes: i.m. 53.

⁵⁹ Herman: *Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments*, 23.

⁶⁰ Uszpenszkij: i.m. 6.

⁶¹ Lanser, Susan: *Towards a Feminist Narratology*, *Style* 20, 1986/3, 342. fordítás tölem: BZs.

⁶² Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 144.

⁶³ Ryan, Marie-Laure: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, in Meister, Jan Christoph – Kindt, Tom – Schernus, Wilhelm (eds.): *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005, 18.

szempontjából. Ezzel Herman szerint megteremtették a transzgenerikus és transzmediális narratológia értelmezéseit, amit a késő strukturalista franciák teljesítettek be, mint például Barthes.⁶⁴

„Számptalanok a világ történetei. [...] A történetet hordozhatja az artikulált szóbeli vagy írott nyelv, a rögzített mozgókép, a gesztus s végül ezeknek a szubsztanciáknak rendezett együttese; az elbeszélés ott van a mítoszban, a legendában, a fabulában, a mesében, a novellában, az eposzban, a történetben, a tragédiában, a drámában, a komédiában, a pantomimban, a táblaképen [...] az üveglapon, a filmben, a képregényben, az apróhirdetésben, a mindennapi kommunikációban.⁶⁵ Ezzel az elhíresült mondatával Barthes megnyitotta a kaput a narratológia elméletének tágabb értelmezése felé – a szövegben szereplő műfajok közül majdnem mindnek kialakult mára a saját narratológiai elemzési rendszere vagy elmélete. A klasszikus narratológia esetében a tudósok azonosították és osztályozták a szóbeli narratívához tartozó mintákat és struktúrákat, az úgynevezett posztklasszikus narratológia azonban érdeklődik a nem verbális, nem fikciós történetmesélés, az audiovizuális média, valamint a narratívák történeti és kulturális kontextusa iránt is.⁶⁶ A történetmesélés kapcsán újjáéledt interdiszciplináris érdeklődés miatt tudta legyőzni a narratológia a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció kihívásait. A narratológia nem egységes felfogás vagy monolitikus diszciplína többé, nincs nagybetűs narratológia, *narratológiák* léteznek.⁶⁷

„Ha a narratíva tényleg a világalkotás és értelemalkotás módja, ha a történetmesélés tényleg az emberi kommunikáció univerzális tulajdonsága, ha a tudat tényleg elérhető történeteken keresztül, ha a narratívák tényleg hozzásegítenek, hogy közelebb kerüljünk olyan terminusokhoz, mint trauma, hogy memorizáljunk dolgokat, hogy koherens képeket építsünk magunkról, hogy démonizáljunk másokat, hogy igazoljunk igazságtalanságokat, vagy választásokat nyerjünk, akkor a narratológusoknak nem csak szigorúan elemeznie kell a narratív formákat, hanem a való világban való sokrétű felhasználásukat is ugyanannyira vizsgálnia kell.”⁶⁸

A 21. század elejére a GUFTON – Grand Unified Theory of Narrative utópia helyére a

⁶⁴ Herman: *Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments*, 24

⁶⁵ Barthes: i. m., 527.

⁶⁶ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 143.

⁶⁷ Nünning, Ansgar: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials*, in Sommer, Roy – Heinen, Sandra (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, 56.

⁶⁸ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 144. fordítás tőlem: BZs

GUFTOC – Grand Unified Narrative Theory of Culture kerül.⁶⁹ Ezzel a kitágított célkitűzéssel Nünning szerint a narratológia olyan virágzó diszciplína lett, hogy majdnem annyi professzort foglalkoztat, mint James Joyce.⁷⁰

A posztklasszikus narratológia és a klasszikus narratológia viszonya nem analóg a strukturalista – nem strukturalista kapcsolattal, a posztklasszikus tartalmazza a klasszikus narratológiát, mint részhalmazt.⁷¹ A strukturalista – klasszikus felfogás azt feltételezi, hogy a szövegek stabil entitások, és hogy az olvasók előre megjósolható módon reagálnak rájuk. A posztklasszikus narratológia ezzel szemben azt mondja, hogy a szöveg nem stabil, és hogy a szövegelemzéshez hozzájárul az olvasó interakciója is. Kritikus a nyelvészeti binarizmussal és a narratív tipológiával szemben.⁷² A klasszikus és posztklasszikus narratológiai megközelítés különbségeinek leírása sokféle lehet, Nünning 2003-as összegzésében paradox módon bináris oppozíciók mentén jellemzi és határozza meg ezt a taxonomikus rendszert. Úgy látszik, a strukturalista örökség nem múlt el nyomtalanul. Leírása szerint a klasszikus narratológia szövegorientált, language – parole fókuszú zárt rendszer, amely a funkcionális analízist és a lentől-felfelé elemzést használja módszerként, bináris, deskriptív és univerzális. Emellett a posztklasszikus kontextus-orientált, parole és individuum fókuszú, olvasó-orientált. A narrációt dinamikusnak tekinti, fentről lefelé irányuló elemzéseket folytat, holisztikus interpretációs keretben. Interpretatív, partikuláris interdiszciplináris projektként értelmezi.⁷³

A történetek és a történetmesélés interdiszciplináris érdeklődésének következménye a narratív tudományok „bábelizációja”. Ez komoly fenyegetést jelent a strukturalista narratológia kialakított szaknyelve ellen. Az, hogy más diszciplínák is kölcsönveszik a narratológiai fogalmakat, ösztönzi a metaforikus használatot. Ebből adódóan a korábban pontos(nak tűnő), jól definiált fogalmak magyarázatra és újradefiniálásra szorulnak.⁷⁴ Sommer szerint a posztklasszikus narratológiai irányzatok jeleskednek a kreatív víziók és missziók megfogalmazásában, azonban sokkal kevésbé sikeresek abban, hogy stratégiákat alakítsanak ki az egymásnak ellentmondó nézetek összebékítésére, a

⁶⁹ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 145.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Albert, Jan – Fludernik, Monika: Introduction, in uő (eds.): *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, Berlin, de Gruyter, 2010, 6.

⁷² Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 38

⁷³ Nünning idézi Albert – Fludernik: Introduction, 6.

⁷⁴ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 145.

rivalizáló hozzáállások integrálására, és abban, hogy egyetértsenek bizonyos interpretációs szabályokban, célkitűzésekben, hosszú távú célokban, azaz üzleti terminológiával megfogalmazva a sztenderdizációban és a minőség managementben.⁷⁵ Erre a szituációra a narratológusok számbavétellel és klasszifikációval válaszoltak az elmúlt években. Az egyik legnagyobb hatású klasszifikáció David Herman különbségtétele a klasszikus és a posztklasszikus korszak között,⁷⁶ majd ezt számos olyan történeti munka követte, amely már folyamatként kezelte az átmenetet és ezzel újraegyesítette a felfogásokat. Ilyen munkák például az általam is többször hivatkozott Herman és Fludernik által jegyzett *Histories of Narrative Theory I. és II.* Ezt követte az egyszerre létező, egymással versengő és egymást kiegészítő narratológiáknak a kategorizálása. Számos kézikönyv és összefoglaló jellegű könyv született e kategorizációs folyamatból, nagyon sok ezek közül megtalálható dolgozatom bibliográfiájában is. Ezzel párhuzamosan legalább ugyanennyi modell készül a 2000-es években, melyek megpróbálják leírni a narratológiák közötti rész-egész viszonyokat. Fludernik 2000, Fludernik/Jahn 2010, Shen 2005, Kindt/Müller 2003⁷⁷ modelljei mind más viszonyokat és más narratológiai felfogást tartanak említésre méltónak. Az a vágy azonban kiolvasható belőlük, hogy a narratológiai felfogások burjánzása ellenére megtartsák a fogalmi tisztaságot és közös alapot teremtsenek a posztklasszikus narratológiára jellemző interdiszciplináris gondolkodásra.

Narratológiák egymás közt

Roy Sommer 2012-ben publikált narratológia modellje a legkomplexebb, egyesíti a korábbi modellek eredményeit. Azontúl, hogy megnevezi és „származási” viszonyokat állít fel az új narratológiák között, igyekszik megmutatni a dinamikus kapcsolatokat is, melyek ezek között az értelmezési keretek között fennállnak. Az ő modelljét követve mutatom be a különböző irányzatokat. Ahogy sok más diszciplína terminológiai rendszere, a narratológia fogalmi is leírható Mieke Bal „wanderde koncepte”, azaz vándorló fogalmak jelenségével, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a tudományterületek nyelvét alkotó fogalmak nem statikusak, hanem vándorolnak „a

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...),146.

⁷⁷ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...)

köznyelv és a tudományos nyelv, a különböző világnyelvek, az egyes tudósok és tudományos közösségek, korok és diszciplínák között.”⁷⁸ Magukkal viszik jelentéseiket, kontextusaikat, használóinak gondolkodását. E folyamat, ha reflektálatlan marad, problémát, félreolvasást és elcsúszásokat okozhat. A fogalmak egy-egy összefüggő szövegben való használat esetén – mint például ez a doktori dolgozat – új jelentéseket kapnak és önálló fogalmi hálónak rendeződnek.⁷⁹ Például a narratológia vagy a narrativitás metaforikus használata különböző diszciplínák esetében kifejezetten érzékletesen megmutatkozik. Ezekben a nem narratív kontextusba ágyazott, narratívának mondott elemzésekben a narrativitás általában a történetmesélés aktusát jelenti. A narratológia elmélet szempontjából egyáltalán nem relevánsak ezek az elemzések, de a narratológia kiterjeszti koncepcióit ezekre is.⁸⁰ Ez a jelenség visszautal a korábban említett bábelizációra, hiszen a közgazdászok, antropológusok, pszichológusok, jogászok nem ugyanarra gondolnak, amikor narrátorról vagy történetről beszélnek. Valójában nem összehasonlítható a megbízhatatlan narrátor és egy pontatlan szemtanú tárgyalóteremben tett vallomása, csak metaforikus értelemezés esetén.⁸¹ Sandra Heinen szerint az egyik akadály a valódi interdiszciplináris párbeszéd kialakítása előtt az, hogy a narratológusokat a narrativitás érdekli, a többi diszciplína képviselőjét pedig minden, csak a narrativitás nem. A narratológusok kérdései, vitái túl teoretikusak azoknak, akik például a narratív interjú módszerét használják adatgyűjtésre.

A pszichoanalízis és irodalom viszonyában három lehetséges narratív koncepció lehetséges; analizálni a szerzőt, analizálni a karaktereket, vagy az olvasó viszonyát tenni elemzés tárgyává a szöveg pszichoanalitikus értelmezéséhez. De nem csak irodalmi szöveg lehet pszichoanalízis tárgya, a terapeuta – kliens interakció is analizálható a narrativitás keretein és metodológiáján belül.⁸² A jog esetében a szemtanúk és a gyanúsítottak által elmondott eseményekre, történetekre alkalmazható a narratológia módszere; olyan legitimációs narratívát kell találniuk, amit a bíró vagy az esküdtszék meggyőzőnek talál. A bűnösség vagy az ártatlanság narratívája a bizonyítékok értelmezésén múlik, ami hasonló a beteg tüneteinek pszichoanalitikus olvasásához.⁸³ A mesterségesintelligencia-kutatás a történetmondó képesség megértésének és

⁷⁸ Szabó Erzsébet: A lehetséges világok elmélete a narratológiában, in uő (szerk.): *Új elméletek a narratológiában* (= Studia Poetica. Supplementum III. lingua Hungarica editum) Szeged, Jate, 2010, 97.

⁷⁹ uo.

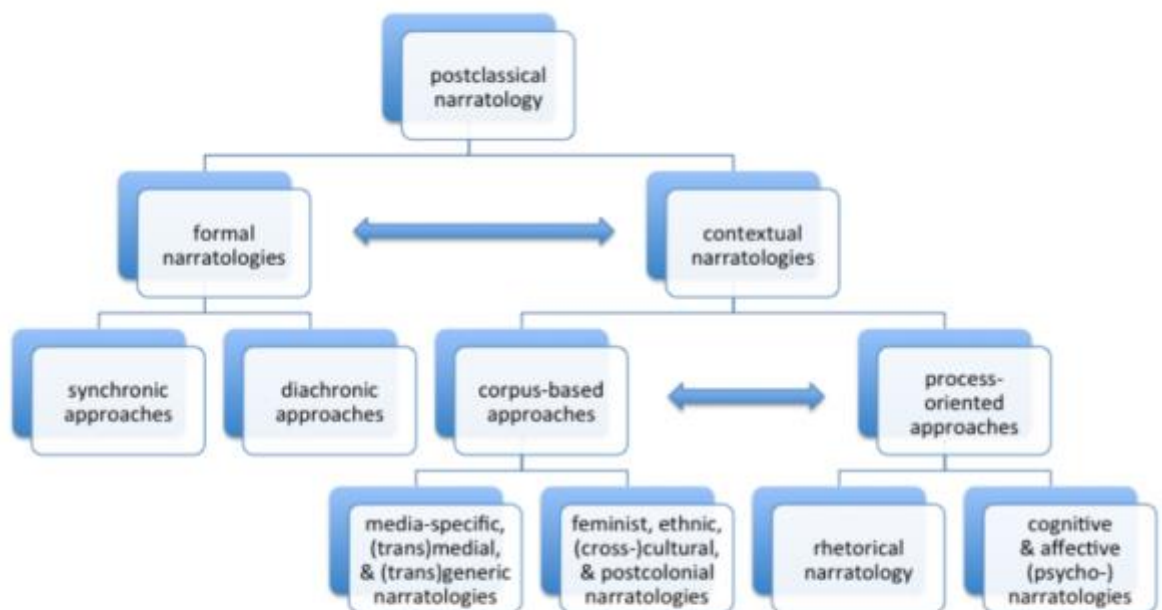
⁸⁰ Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 46.

⁸¹ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 145.

⁸² Fludernik: *Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present*, 47.

⁸³ Uo.

reprodukálásának lehetőségeit vizsgálva kapcsolódik a narratológiához, a ludológia a számítógépes játékok narratív természetét vizsgálja, az antropológusok a mindennapi történetmesélés mentén folytatják vizsgálódásaikat, az üzleti tudományok pedig a történeteknek a brand és marketing terv kialakításában játszott szerepét vizsgálják. Az interdiszciplináris megközelítések azonban nem minden esetben értelmezhetők narratológiának, vagy annak valamelyik válfajának, mivel a narratológia diszciplínája fikciós keretet tételez, tehát módosítás nélkül nem alkalmazható nem fikciós helyzetekre.⁸⁴



3. Ábra – Sommer, 2012⁸⁵

Sommer 2012-ben publikált modellje a korábbi, már említett modellek konszolidációjának céljával készült, integrálja azok elképzeléseit, és a viszonyrendszerek és az egymásra hatások hozzáadásával komplettebb leírást eredményez. Ahogy Nünning is felhívja a figyelmet a kontextuális narratológia kapcsán a jelenségre: néhány narratológiai irányzat jelenleg inkább ad hoc barkácsolás jellegű, mint teljes jogú elmélet. Több irányzat inkább csak narratológiai modelleket és kategóriákat alkalmaz specifikus

⁸⁴ Sommer, Roy – Heinen, Sandra: Introduction: Narratology and Interdisciplinarity, in uő (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, 2.

⁸⁵ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 153.

modellekre és műfajokra.⁸⁶ Az egyes irányzatok ismertetésénél igyekszem kitérni arra is, hogy az adott elképzelés mennyire küzdött már meg teoretikus kérdésekkel, ami Nünning, Sommer és Fludernik szövegeiből kiindulva a teljes jogú narratológiaiaként való elfogadás egyik kritériumának látszik. Sommer ábrája nem történetileg mutatja a narratológia változásait, hanem a jelenlegi állapot leírására törekszik annak érdekében, hogy jobban megérthessük az egyes elméletek és elméletkezdemények lehetőségeit, összefüggéseit és helyeit.

A jelenlegi helyzet implicálja, hogy a kiindulópont, a nagy egész a posztklasszikus narratológia legyen, és nem csak önmagában a "narratológia". A baloldali, kevesebb leágazással rendelkező nagy halmaz a formális narratológiák, vagy másképpen megfogalmazva a nem kontextuális narratológiák. Ez tulajdonképpen magában foglalja a strukturalista narratológiát, de annál többet jelent, nem azonos a klasszikus narratológiával. A strukturalista narratológia a posztklasszikus felfogás szerint nem elődje vagy ellentéte a posztklasszikus felfogásoknak, hanem szerves része, annak ellenére, hogy annak nem kizárólagos reprezentációja.⁸⁷ A formális narratológia képviselői (Kindt, Müller) szerint „úgy kellene hagyni a narratológiát, ahogy van”. Viszont ez az „ahogy van” állapot mindenkinek mást jelenthet, nem egyértelmű, hogy a visszatérés a status quo-hoz melyik pontot is jelöli. A feminista narratológia kialakulása előttit? Vagy Genette elképzeléseinek örök érvényűségét? Kindt – Müller szerint nincs szükség a kontextusra,⁸⁸ talán ebben fogható meg legérthetőbben a formális narratológia lényege, az, hogy csak a szöveg belső mechanizmusaira koncentrál, környezet, kontextus nélkül értelmezi, írja le azt. *Narrative Theory and/or/as Interpretation* című cikkükben amellet érvelnek, hogy szerintük nem az a narratológia célja, hogy elemezzen műveket.⁸⁹ Az, hogy a strukturalista narratológia alapelképzeléseinek a mai napig akadnak követői, mutatja a kontinuitást és a dinamikus kapcsolatot is, hiszen a kontextuális narratológia és az összes narratológia használja és alkalmazza a strukturalista, formalista elképzelés fogalmait, eszközeit, leírási módjait. Ahogy a nyíl is mutatja az ábrán a két elképzelés között, a kontextuális és formalista felfogás között folyamatos csere és interakció, vita valósul meg. A neoklasszikus narratológia szerint a kontextuális narratológiák „nem

⁸⁶ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 56.

⁸⁷ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 151.

⁸⁸ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 51.

⁸⁹ Kindt, Tom - Müller, Hans-Harald (eds.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, de Gruyter, 2013.

érdekes jövőbeli fejlődéseket mutatnak, hanem befejezetlen dolgokat”, mely kijelentés egyben a legerősebb érvük is a kontextuális narratológia ellen.⁹⁰ A kontextuális narratológia szerint nem csak a szövegekre, hanem a kontextusukra is figyelni kell, és az elemzésnek tekintettel kell lennie a szöveg (mű) környezetére is. A kontextuális narratológia bővelkedik programszerű leírásokban, de ritkán jelenthetjük ki, hogy ezeket a programokat végre is hajtja, a *toward*, *across*, *beyond* szavak gyakori használata a kontextuális narratológiai cikkek címében mind befejezetlenségre utal.⁹¹ A fő fókusz abban a kérdésben, hogy van-e szükségünk kontextuális narratológiára, ott lokalizálható, hogy a narratológia eszköztárának bizonyos irodalmi szövegekre való alkalmazása (vissza)hat-e a narrativitás elméletére vagy sem? Ha nem, akkor nem új narratológiáról van szó, pusztán a narratológia eszköztárának bizonyos korpuszra való alkalmazásáról. Ezért kell óvatosnak lenni az elnevezésekkel, mert ha minden új elképzelés narratológiának hívja magát, akkor a fogalom sikeres, ámde jelentés nélküli címkévé válik.⁹² A kontextuális narratológiának mint ernyőfogalomnak két célja van/lehet, az egyik, hogy premisszákat, koncepciókat és módokat vázoljon fel, és ezeket a narratológia eszköztárába illessze, a másik, felvázolni, hogy ezek a narratológiai kategóriák hogyan szolgálják a narratológia episztemológiai, etikai és narratív implikációit.⁹³ Alapkérdése: „Hogyan illik bele az irodalmi produkció a kulturális konstrukció folyamatába?”⁹⁴ A történeti és kulturális elemzés szélesebb leírást enged, mint a strukturalista-formalista narratológia, de a narratív eszközöket és terminológiát használják ezekben az elemzésekben is:⁹⁵ „nem öntik ki a konceptuális bébit a formalista fürdővízzel”.⁹⁶ A formalista és kontextuális felfogás nem zárja ki egymást, Gabrielle Helms szerint a formális technikák nem csak a szöveg strukturális tulajdonságai, hanem nagyon sematizált narratív módok, melyek összefüggenek a kulturális konstrukció folyamatával.⁹⁷ Legtöbb elképzelés kettő vagy több felfogás keveréke, például a filmnarratológia egy bizonyos korpuszra épít, de jobbra strukturalista alapú, a kognitív narratológia folyamatközpontú, de konkrét szövegek leíró elemzésével illusztrálják

⁹⁰ Kindt-Müller megállapítását idézi Sommer, Roy: Contextualism Revisited: A Survey and Defense of Postcolonial and Intercultural Narratologies, *Journal of Literary Theory*, 2007/1, 66.

⁹¹ Nünning: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...), 50.

⁹² Sommer: Contextualism Revisited (...), 67

⁹³ Nünning: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...), 50.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Nünning: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...), 63.

⁹⁶ Nünning: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...), 61. fordítás tőlem: BZs

⁹⁷ Nünning: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...), 62.

ezeket a folyamatokat.⁹⁸

A kontextuális narratológiai felfogások kétféle elképzelésre oszthatók, korpusz- és folyamat alapú megközelítésekre. A korpusz alapú valamely szemiotikai értelemben vett jelrendszerre épít; a folyamat alapú pedig a mesélők és befogadók közötti interakcióra fókuszál, azaz a történetmesélés kommunikációs tulajdonságaira. E két irány se zárja ki egymást, folyamatos interakció és csere valósul meg közöttük, a filmnarratológia az előbb említetteken kívül lehet kognitív alapú is, valamint a retorikai megközelítés is irányulhat kultúrák közötti dinamikákra.⁹⁹

Transzmediális, transzgenerikus narratológia

Dolgozatom elméleti kerete a drámanarratológia, ami a transzgenerikus és transzmediális narratológia típusába sorolható. Ez nem jelenti azt, hogy ne kölcsönözhetnénk elemzési szempontokat a többi narratológiatípustól, például a gender szemlélet felvetéseit a feminista narratológiától vagy a kommunikációs rendszerre helyezett fokozott hangsúlyt a retorikai narratológiától. Mivel azonban dolgozatomban csak szempontokat, ötleteket meríték ezekből, nem tartoznak szorosan az elemzéshez. Ennek ellenére fontos megjegyezni, hogy a narratológiák között sem húzódik éles határ, az egyes művek maguk alakíthatják ki e narratológiatípusokból az elméleti kereteiket.¹⁰⁰

A korpusz alapú megközelítések egyik válfaja Sommer szerint a média-specifikus, transzmediális és transzgenerikus narratológiai felfogások. Vitatható, hogy e kör egy hierarchikus szinten lenne a médiumfüggetlen tematikus narratológiákkal. Ahhoz, hogy ezt jobban megértsük, hasznos lehet Marie-Laure Ryan médiaelméleti bevezetője, amelyben arra keresi a választ, hogy milyen elvek mentén lehet összehangolni a médiaelméletet és a narratológiát. Ahogy a fejezet elején is olvashattuk Barthes szövegének részletében, a narratológia bizonyos elméletírói mindig is nyitottak voltak más diszciplínák felé. Chatman műveiben a narratológia alapjának azonosítása közben az egyik érv, hogy a narratívák adaptálhatók egyik műfajból vagy médiumból a másikba. Ezt azonban a narratológiatörténet a narratív irodalmi fikció javára sokáig ignorálta.

⁹⁸ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...), 152

⁹⁹ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies* (...), 153.

¹⁰⁰ A retorikai narratológia, posztkoloniális narratológia, feminista narratológia bemutatása az 1. mellékletben olvasható.

Mostanra ott tartunk, hogy nem hisszük, hogy bármely médium ugyanazokat a narratív potenciálokat rejti, és hogy minden történet reprezentálható minden médiumban (irodalom, balett, festmény, zene). Azt sem hisszük már, hogy az egyik médiumból a másikba vándorlásnak nincsenek meg a kognitív következményei. Chatmannek igaza volt abban, hogy egyes művek adaptálhatók, de csak a jelentés magja tud mozogni, az a mag, ami minden új médium elérésekor aktualizálódik. Ráadásul nem minden médium alkalmas ugyanannyira a történetmesélésre.¹⁰¹ Ryan sorra veszi, hogy milyen akadályai lehetnek annak, hogy transzmediális vagy transzgenerikus szempontból értelmezzük a narratológiát. Két dologra van hozzá szükségünk, eléggé megengedő narratológiafelfogásra és eléggé megengedő média elméletre. A beszédaktus elméleten alapuló narratológia – ahogy Ryan Genette, Prince és Chatman elméleteit összefoglaló néven hívja – a narratíva alatt az elmúlt események sorozata felelevenítésének történetmesélési aktusát érti, a narrátortól a narratee-ig.¹⁰² Ez kizár minden jelen idejű, azaz performatív médiumot, de még szöveg alapú drámai írásmódot is. Ennek a felfogásnak a finomabb változata a beszédaktus definíciót modellként értelmező elmélet, mely elfogadja a vizuális vagy dramatikus narratíva lehetőségét, de csak akkor, ha ezek a szövegek szóbeli formába önthetők. Például Chatman felfogása, aki a filmet és a drámát a narrátori figura megnyilatkozásaként értelmezi, akkor is, ha nincs explicit voice-over.¹⁰³ A radikális médiarelativizmus akadályozza még a transzmediális felfogást, mely szerint minden médium önálló jelrendszer, és ezek a jelrendszerek összemérhetetlenek egymással. Ebben az esetben a jelölő és a jel nem választható el egymástól. Mivel a narratológia fontos alapja, hogy elválassza a narratív jelentést az azt hordozó jeltől, ez a felfogás alapjaiban öli meg a transzmediális megközelítést.¹⁰⁴ A finomabb médiaértelmezés elfogadja, hogy vannak közös értelmek és jelentések, de állítja, hogy minden médium különleges, ezért a narratológiának minden médiumra ki kellene dolgoznia rendszerét.¹⁰⁵ Elfelejteti, hogy a szóbeli médium mint konceptuális eszköz több médiumtól kölcsönöz, zenétől témát, perspektívát a festészettől, kameryszerű narrációt a mozitól.¹⁰⁶ Ennek a médiarelativizmusnak az ellentéte, hogy elfogadjuk, hogy a

¹⁰¹ Ryan: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, 1.

¹⁰² Ryan: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, 2.

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Ryan: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, 3.

¹⁰⁵ Uo.

¹⁰⁶ Uo.

teoretikus koncepció nem lehet médiumspecifikus vagy csak pár médiumra alkalmazható. A story-discourse, a karakterek, az események, a fikciós világ például médiumfüggetlen narratológiai koncepciók. Másrészt a médiumok narratív technikái hatnak egymásra, például a film kapcsán kialakult montázstechnika mára már az irodalomban is fellelhető.¹⁰⁷ A transzmediális narratológiai felfogásnak olyan definícióra lenne szüksége, mely szélesebb teret enged, mint a szóbeli (vocal) narratíva, de szemantikailag valamennyire szűkített, nehogy minden médium minden műve narratívává váljon. Erre Ryan szerint H. Porter Abott definíciója például kiváló, mely szerint a narratíva „egy esemény vagy események sorozatának reprezentálása”. Ryan szerint ez a „re-” előtag legyen opcionális, hogy a retrospektív nézőpontú és jelen idejű történetek (számítógépes játékok, dráma, film) is beleférjenek.¹⁰⁸ Érdekes megfigyelni, hogy Ryan szövegében már csak illúzióként sem jelenik meg az, hogy a narratíva definíciója egységes és kőbe vésett, inkább lazán kezelhető, válogatható, tágítható egy korpusz alapján. Már nem mondható, hogy valami narratív vagy sem, inkább az, hogy ahhoz, hogy narratívaként értelmezhesük, ilyen és ilyen definíciót kell használnunk.

A médiumok tulajdonságai három kategóriába sorolhatók, szemiotikai, materiális-technológiai és kulturális jellemzőik lehetnek.¹⁰⁹ Ezeknek a distinkcióknak a szem előtt tartása fontos lesz a későbbiek során is, segít, hogy ne csússzanak össze különböző, hagyományosan egymás részeként kezelt műfajok, mint például a versmondás és a vers, vagy a színház és a dráma. A szemiotikai lehet verbális, vizuális és aurális, azaz hangzó. Ezen felül minden reprezentációhoz kell választani egy matériát, ami például a zenének a hang, a táncnak az emberi test, a regénynek az írott szöveg, a képnek a fotó. Valamint kapcsolódik még egy kulturális használat ezekhez, mely nem egyenesen következik az előző két tulajdonságból. Olyan kulturális kontextust ért Ryan ezalatt, hogy a televízió tömegmédium, vagy, hogy a filmekben ábrázolt erőszaknak milyen szociális hatásai vannak. A médiumok mindhárom tulajdonsága hatással van a narratív lehetőségeikre.¹¹⁰ A transzgenerikus megfogalmazás a műfajok közöttiségre utal, olyan narratológiára, amely nem műfajfüggő. Sommer ide sorolja a költészet- és a drámanarratológiát, ezek narrativitásának lehetőségeit. Ryan transzmediális felfogásából kiindulva azonban ezek más médiumokként is megjelenhetnek, nem csupán más műfajokként, kiváltképp a

¹⁰⁷ Uo.

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, 15.

¹¹⁰ Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, 15-16.

dráma, amelyhez szorosan kapcsolódik a színház, amit már más médiumként szükséges figyelembe venni. Tény, hogy a költészet és a dráma kevésbé kutatott narratív szempontból, ami már csak azért is meglepő, mert mindkettő az irodalom része, hagyományosan szövegalapú. Valószínűleg itt összecsúsznak az értelmezések, a klasszifikáció nem (lehet) tökéletes. De mivel dolgozatom további fejezetei erre a transzmediális és transzgenerikus felfogásra épülnek, a későbbiekben ennek keretei között gondolkodom.

A drámanarratológia lehetőségei, útjai

Klasszikus narratológiai keretben

A drámai szöveg mint az irodalom része, viszonylag későn vált a posztklasszikus narratológiával foglalkozó szakemberek vizsgálatának tárgyává. Bár a '80-as évektől kezdve felbukkannak a drámai szövegeket narratológiai szempontból értelmező műelemzések, az egységes – már amennyire a narratológiák korában egységes lehet egy teoretikus keret – elmélet leírása sokáig váratott magára. A kétezres évek elején kezdtek el megjelenni a konkrétan drámával kapcsolatos narratológiai elméleti kérdésekkel foglalkozó tanulmányok. Mi lehetett az oka ennek a “késlekedésnek”? Hiszen a dráma – akárcsak a költészet – látszólag közelebb áll a hagyományos narratológiai elemzés tárgyához, a regényhez, mint a film vagy a beszélgetés – hiszen nyomtatott formában is fellelhető. Véleményem szerint a klasszikus narratológiai iskolák merev követelményrendszere az egyik oka annak, hogy a drámát ilyen sokáig hanyagolták. Ezt támasztja alá az is, hogy számos drámanarratológiai szöveg (például Jahn 2001) e régi klasszikusok rendszerének a lebontásával kezdi gondolatmenetét.

Sem Genette, sem Stanzel rendszerébe nem fért bele a dráma mint műnem, ugyanis ezek az elméletek a közvetítettségre épülnek. Stanzel szerint – ahogy már korábban írtam – a közvetítettség, a Mittlerbarkeit a narrativitás mint tulajdonság alapja, és ezért csak olyan szövegek kerülnek be a vizsgálati körébe, melyek megfelelnek ennek az alapfeltételnek. Kategóriái közül esetleg a figuratív narratív szinthez lehetne hozzákapcsolni a drámát, mely azt az illúziót kelti, hogy mediatizálatlan, hogy nincs benne elbeszélő perszóna. A szint másik jellemző tulajdonsága szerint azonban az elbeszélőnek közvetlen hozzáférése

van a főszereplő gondolataihoz, érzéseihez – ez már természetesen nem vonatkoztatható a drámára.

Genette egyik axiómája, miszerint a narratív szövegben el kell, hogy különüljön a történet a narratívától, megfigyelhető a drámában is, hiszen még a leghagyományosabb drámában is különbözik az események sorozata és a történések egymásutánisága. Viszont az elbeszélés három problémája közül már egyik sem érvényesíthető erre a műnemre. Genette szerint leküzdhetetlen a távolság a drámai reprezentáció és a narratíva – vagy a „drámai fikció” és a „narratív fikció” – között, hiányzik a drámából a verbális transzmisszió. A dráma képes eltörölni a narrátor szintjét és a közvetlen élőbeszéd benyomását kelteni.¹¹¹ Ez alapján tartotta magát sokáig az elképzelés, miszerint a dráma nem narratív műnem /médium.¹¹²

Ezzel ért egyet Stefan Shenk-Haupt és Irina Rajewsky is, akik a kortárs narratológiai közegben tagadják a drámanarratológia relevanciáját, ők egyetértenek Genette állításával, miszerint a narráció egyenlő a narratív tartalom verbális átadásával, és Stanzel előfeltételével a mediatizáltság kapcsán. Ezek az elképzelések mind elfogadják alapvetésként, hogy a drámában nincs narratív diskurzus, mely a narratív műfaji elméleten alapul, és egy korai, nagyon szigorú keretet használ.¹¹³

Posztklasszikus keretben

A drámanarratológiát mégis előremutató és izgalmas kutatási területnek tartó narratológusok a klasszikusok közül Barthes „Számptalanok a világ története”¹¹⁴ kezdetű állítását tartják kiindulópontnak, ahol a *dráma* műneme konkrétan említésre kerül – sok más műfaj/médium mellett. De felmerül a dráma és a színház Uszpenszkij *A kompozíció poétikája* című művében is, ahol nem konkrétan a narrativitásuk szempontjából említi őket, de a nézőpontokat a drámában és a színházban is elemezhetőnek tartja, igaz azt megjegyzi, hogy a színházban korlátozottabbak a lehetőségek.¹¹⁵ Ha az „alap

¹¹¹ Hühn, Peter – Sommer, Roy: Narration in Poetry and Drama, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 23.

¹¹² Jahn, Manfred: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspect of a Narratology of Drama, *New Literary History*, 2001/32, 668.

¹¹³ Sommer-Hühn, i.m. 237.

¹¹⁴ Barthes: i.m. 527.

¹¹⁵ Uszpenszkij, i.m. 8., Meg kell jegyeznünk, hogy színházi példaként a *Hamletet* említi – annak egérfogó jelenetét –, így nem tisztázott, hogy inkább a szövegre/drámára gondol vagy a színházi előadásra.

narratívának” nevezhető E/3 elbeszélésű regényt és egy dialogikus drámát próbálunk összehasonlítani, akkor már első ránézésre több hasonlóságot is felfedezhetünk, ami kiindulópontjául szolgálhat a drámanarratológiai vizsgálatának, azaz találhatunk narratívákra jellemző elemeket a drámai szövegekben is. Ilyen elemek például a karakterek – szereplők jelenléte, az események egymásutánisága és kapcsolódása, okozatisága, a fikciós világalkotás, idő, tér, kezdet és befejezés.¹¹⁶ Az, hogy ez egy narratológusnak elég-e ahhoz, hogy a drámát vizsgálata tárgyává tegye, egyéni döntésen és meggyőződésen alapul. Sommer szerint a drámai narratíva jelenléte vagy nem jelenléte a kutatók által választott teoretikus kereten múlik, vagy azon, hogy a kutató milyen hangsúlyokkal kívánja megközelíteni a témát¹¹⁷ – a drámaelméleti, műfajelméleti, narratológiai hangsúlyú vizsgálatok mind-mind más eredményt hozhatnak.

A korábban már említett Ryan-féle transzmediális narratológia értelmezése például kifejezetten illeszkedik a drámanarratológia lehetőségeihez, bár véleményem szerint inkább a transzgenerikus, mint a transzmediális vonalon – hiszen a dráma médiuma ugyanúgy az írott szöveg, mint a regényé, de ez a későbbiekben még szóba fog kerülni. Illeszkedik a dráma mint a narratológiai vizsgálat tárgyához Fludernik „natural” narratológia elmélete is, amely a tapasztalás jelenségén alapszik, háttérbe szorítva ezzel a közvetítettséget.¹¹⁸ Hugo Bowles 2010-ben publikált *Storytelling and Drama* című könyvében a drámai diskurzus elemzésének alapjául a beszélgetés elemzést (conversational narratology) választja, szociolingvisztikai fókusszal. Szerinte a drámai diskurzus azonosítható a spontán, mindennapi beszélgetéssel/párbeszéddel, melynek narratív nyelvi elemzésére többféle modell létezik. Okfejtésében a drámai diskurzus jellemzője, hogy szóbeli és írott is egyszerre, az írott drámaszöveg egy való életbeli beszélgetés lejegyzett reprezentációja.¹¹⁹ A természetes beszélgetést és az előadott dialógust egymás metaforájaként kezeli, mondván, hogy a természetes beszéd is előadott,¹²⁰ így megteremti a lehetőséget, hogy a beszélgetéselemzések modelljei alapján elemezze a drámai és színpadi dialógusokat. E módszer színháztudományi szempontból igencsak kétséges, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk.

A drámanarratológia értelmezhető lenne továbbá például Zunshine és Herman kognitív

¹¹⁶ Sommer – Hühn: i.m. 231.

¹¹⁷ Sommer – Hühn: i.m. 238.

¹¹⁸ Sommer – Hühn: i. m 237.

¹¹⁹ Bowles, Hugo: *Storytelling and Drama – Exploring Narrative Episodes in Plays*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 2010, 8-9.

¹²⁰ Uo.

narratológiai felfogása szerint is, hiszen a fikciós világ és a befogadó mentális modelljeinek leképeződései ugyanúgy vonatkoztathatók a drámai szöveg befogadásának folyamatára, mint egy regény vagy más irodalmi fikció befogadására.

A felsorolt néhány példából is látszik, hogy a dráma mint vizsgálati korpusz nem határozza meg szorosan a narratológiai értelmezési keretét, bármilyen, Sommer korábban említett ábrája szerint folyamat alapúnak nevezett elméleti keret vonatkoztatható rá. Dolgozatom mégsem próbál folyamat alapú elemzési keretet adni a monodramatikusként nevezett művek drámanarratológiai elemzéséhez. Ahogy a filmnarratológia, úgy dolgozatom is inkább egy bizonyos korpuszra épít, de megmarad alapvetően, de nem kizárólagosan, a strukturalista elemzés eszközeinél. Mégsem mondható erről a megközelítésről, hogy formalista lenne; mert azzal a megközelítéssel ellentétben figyelembe veszem a kontextust, valamint kifejezetten elemzésre használom a narratológia eszköztárát, nem csak leírásra.

Érdekes és érdemes megfigyelni, hogy a narratológiai szempontú tudományos szövegek – az eddig tárgyaltak és az ez után felmerülők sem – a dráma/előadás/darab fogalmakat nem kezelik következetesen, sokszor nem azonosítható, nem egyértelmű *dráma* fogalom áll az elméleti keret megalkotásának középpontjában. Nincsenek tekintettel sem a dráma mint műnem történeti változóságára, sem a színház művészeti ága és a dráma mint irodalmi műnem közötti lényegi és megkerülhetetlen különbségekre. Gyakran összemossák az előadást a nyomtatott drámával, a felolvasott drámával. A színházstudomány felől érkező kutatóként dolgozatom egyik fő célkitűzésének tartom, hogy a szakirodalom kritikája és a műelemzések során is reflektálva, de párhuzamosan és a kapcsolódási pontokat megtalálva tudjak beszélni a narratív szempontú elemzések során is a drámai szöveg és az előadás kettősségéről.

Igazságtalanság lenne azt állítani, hogy a dráma és a színházi előadás viszonyának bonyolultságát figyelmen kívül hagyják a drámanarratológiával foglalkozók. Több szövegben is előkerül ez problémaként, de a szétválasztott gondolatmenetek mégis folyton összezsúsznak. A szétválasztás és reflektált diskurzus egyik legelterjedtebb példája – és talán az összevisszaság okozója is egyben – a Manfred Jahn 2001-es *Voice and Agency in Drama...* című tanulmánya elején és *A Guide to Theory of Drama* című online elérhető drámaelméleti és -narratológiai írásában exponált három drámaelemzési lehetőség, módszer. Ezek a módszerek az elemzésben használt drámai szöveg és a színház hangsúlyok szerint artikulálódnak. Az egyik lehetőség az elemzésre a *Poetic Drama* metódus, ahol a drámai szöveg az elsődleges fontosságú, az kapja a legnagyobb

hangsúlyt. A drámát mint az irodalom részét értelmezi, interpretációs stratégiája pedig a szoros olvasás (close reading). Ebben az esetben a színház csak legfeljebb mint belső tudati színház jelenhet meg.¹²¹ A skála másik végén a *Theatre Studies* módszer áll, amely megtévesztő módon azonos alakú kifejezés a színháztudomány angolra fordításával. Jahn rendszerében itt az előadás az első a drámaelemzésben, a szöveg eljátszandóként jelenik meg, „a dráma életre kel az előadásban”. Noha Jahn megjegyzi, hogy ez már önálló művészeti ág is,¹²² addig nem merészkedik, hogy a színháztudomány mint önálló tudományos diszciplína módszereit és elemzési szempontját vegye át. Ne feledjük, itt a drámaelemzés egyik módszereként jelenik meg a *Theatre Studies*, így nem egészen világos, hogy mondjuk mi lehetne a viszonya egy szöveg nélküli, improvizáció alapú vagy nem drámai szöveget használó színházi előadáshoz. A harmadik, arany középutként is értelmezhető elemzési hozzáállásnak Jahn a *Reading Drama* nevet adja, mely az előző két eset ötvözete. Olyan előadasközpontú szövegelemzést sugall, amely egyszerre veszi figyelembe a másodlagos szövegek (pl. instrukciók) létét és a „virtuális előadást”. Jahn szerint ahhoz, hogy a dráma értelmét megtalálhassuk, kifejezett vizuális aktivitással kell olvasnunk a szöveget. Véleménye szerint ez segíti leginkább, hogy a narratológia hatással legyen a drámaelméletre és elemzésre.¹²³ Megjegyzi, hogy nagyon nagy és heterogén a drámanarratológia vizsgálati korpusza – sokféle drámaszöveg, virtuális és valós előadások stb. –, de e sokszínűség elismerése inkább előre, mintsem hátrafelé segíti a kutatást.¹²⁴ Érdekes, hogy a valós színházi előadásokat is a dráma-narratológia alanyaként aposztrofálja, noha meggyőződésem szerint a „színház narratológia” teljesen más elméleti háttérrel, kiindulópontot és módszereket igényel, mint a drámai szövegek narratológiai vizsgálata – virtuális előadástól függetlenül. Ennek a három elemzési módnak a szétválasztása és a színháztudomány mint saját tárggyal rendelkező önálló tudományág figyelmen kívül hagyása lehet egyrészt az oka annak a folyamatos összemosódásnak, ami a drámanarratológiai szövegekben megjelenik. Másrészt a dráma és a színház rendkívül összetett, történeti koronként változó alá/fölé/mellérendeltségi viszonya és a színház mint *önálló* művészeti ág „fiatalsága” is okozhatja ezt az összecsúsztást. A színháztudományban jártas kutatónak az lehet az érzése, hogy a *Reading Drama* módszer felvállalt kettős fókusz megengedi a reflektálatlanul hagyott

¹²¹ Jahn: *Narrative Voice* (...), 661.

¹²² Uo.

¹²³ Jahn: *Narrative Voice* (...), 662.

¹²⁴ Jahn: *Narrative Voice* (...) 663.

különbségeket. Nem szándékom tagadni a *Reading Drama* lehetőségét – dolgozatom is e módszert alkalmazza, ha mindenképp meg kell neveznem valamelyiket –, de hiányolom a folyamatos számon tartását annak, hogy az adott elképzelés, modell vagy gondolatmenet a színházra érvényes-e, a drámára vagy mindkettőre.

Elengedhetetlen tényező a színház és a dráma különbségtételéhez a színész testének és a színház fizikai terének a figyelembe vétele is. Általánosságban elmondható, hogy a drámanarrációval foglalkozó szövegek a dráma előadásának testi és fizikai vonatkozásaival nem tudnak mit kezdeni, nem illeszthető bele modelljeikbe, valóságosságuk, fizikai létük kihívást jelent a narratológia számára. A színház fikciós világában a valós, fizikai testtel rendelkező színész, és a fizikailag is megjelenő színpad egyszerre lesz fikciós és nem fikciós, azaz a valóságrétegek összemosódnak a színész teste és a színházi tér kapcsán.

Ezt láthatjuk Jahn drámaelmélete esetében is, mely Manfred Pfister 1977-ben publikált már-már zavaróan strukturalista drámaelméletén alapul.¹²⁵ A drámai kommunikációt a következő ábra alapján magyarázza. (4. ábra)

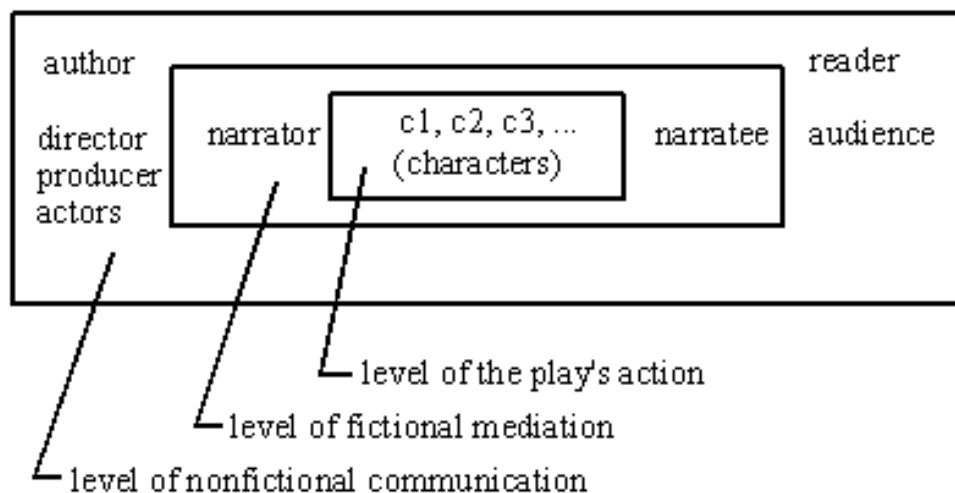
Jahn igyekszik belesűríteni a színházi és az irodalmi kommunikációs szituációt egy ábrába, ami kuszaságokhoz vezet. A „nem fikciós kommunikáció” szintje könnyen érthető, az egész műalkotás egy kommunikációs aktus a rendező, drámaíró, színészek és a közönség, befogadó között. Elnevezésének apropója pedig az, hogy az itt felbukkanó funkciók hús-vér emberek.¹²⁶ A következő, eggyel beljebbi réteg a fikciós mediáció rétege, mely Jahn leírása szerint csak az „epikus drámákban”¹²⁷ releváns, ahol explicit narrátor és narratee – a narráció szövegen belüli címzettje – jelenik meg. A legbelső, a darab cselekményének szintje pedig a karakterek szintje, ahol a fikciós események zajlanak. A dráma szempontjából nagyon plasztikus és használható kommunikációs modell ez, viszont színházi szempontból – márpedig Jahn annak (is) szánja – több kérdést is felvet. Egyrészt egy-egy rövid rész erejéig a karakterek is lehetnek narrátorok, például a hírnökbeszéd esetében, így nem szükségszerű a külön beágyazott szint számukra.

¹²⁵ Pfister, Manfred: *The Theory of Drama*, ford. John Halliday, Cambridge, Cambridge University, 1988. Eredeti megjelenés: *Das Drama*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

¹²⁶ Jahn, Manfred: *A Guide to the Theory of Drama – Part II of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department, University of Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppd.htm>, utolsó letöltés időpontja: 2014.03.23.

¹²⁷ Jahn megjegyzés nélkül hagyja az „epic drama” kifejezés kapcsán a színháztudományban Bertolt Brecht munkássága kapcsán használt epikus színház és dráma kifejezéseket, azaz a Jahn-féle epikus dráma és a brechti epika közötti különbségeket. Jahn itt olyan drámára utal, amiben van epikus narrátor.

Másrészt a színészek testével kapcsolatos probléma is feltűnik: a színészt a nem fikciós szintre helyezi Jahn, a karaktere viszont a legfelső fikciós szinten foglal helyet. Ez nem képezi le a színházi szituációt, hiszen ott a karakter és a színész elválaszthatatlanok, közös testen „osztoznak”. Ha a színész magas, akkor a karakter is magas lesz, ha a karakter beszél, akkor a színész is beszél éppen.¹²⁸ Így tehát e modell csak különböző, fizikaiságra vonatkozó kitételekkel és megjegyzésekkel lenne alkalmas színházi kommunikáció leírására.



4. Ábra – Drámai kommunikáció (Jahn, 2003)

Vannak azonban olyan tanulmányok, melyek jobban figyelembe tudják venni a színház fizikaiságát, de jellemzően ezek elemző és nem teoretikus fókuszú írások. Richardson például a *Drama and Narrative* című tanulmányában, melyben Samuel Beckett *A játszma vége* című drámáját elemezi narratológiai szempontból, különös figyelmet fordít a dráma színházi vetületére. Figyelembe veszi, hogy az előadások negyedik dimenziója a test, valamint azt is, hogy a színész játéka és teste képes alakítani a karakteren.¹²⁹

A drámanarratológiával foglalkozó szövegek nagy részénél az lehet az érzésünk, hogy egy nagyon limitált színházfogalommal dolgoznak, a színházi előadást „eljátszott drámává” redukálják, vagy éppen fordítva, a drámai szöveget nem tekintik önmagában érvényes

¹²⁸ A színész jelenlétének rétegeiről fenomenológiai szempontú elemzéseket olvashatunk Bert O. States szövegeiben.

¹²⁹ Richardson, Brian: *Drama and Narrative*, in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrativ*, Cambridge, Cambridge University, 2007, 144.

alkotásnak. William B. Worthen a dráma, performativitás és performansz viszonyát vizsgáló írásában például arra hívja fel a figyelmet, hogy sokszor a dráma az előadás visszamaradt termékének tűnik csak.¹³⁰ Mindkét diszciplína (drámaelmélet és színháztudomány) lehet bizonyos értelmezések alapján alárendelt, de akár uralkodó státuszú is. Ezt elkerülve dolgozatomban szeretném megőrizni mindkét műfaj típus szuverenitását, és saját médiumuknak megfelelően vizsgálni őket, és igyekszem nem közös rendszerbe erőltetni őket az univerzalitás illúziójáért.

A performativitás fogalma mint a különbözőség példája

A dráma és a színház összemosásán túl további fogalmi tisztázatlanságokkal is számolni kell a narratológia és a színháztudomány találkozására kapcsán. Eklatáns példája ennek a performativitás fogalma.

Fludernik írja a drámanarratológiával kapcsolatban, hogy nem az a fontos, hogy a dráma narratív műfaj-e vagy sem, hanem az, hogy a dráma mint történetmesélési mód hogyan illeszkedik bele a különböző művészeti ágak narrativitásának rendszerébe és a narratológia struktúrájába.¹³¹ Ez itt is a kiindulópont: nem a definícióját vizsgálom a performativitás fogalmának, hanem hogy a különböző diszciplínák performativitása hogyan kapcsolódik egymáshoz.

Nem az a cél, hogy teljes mértékben leírjam a különböző performativitás fogalmakat és elkülönítsem, vagy éppen megfeleltessem őket egymásnak, esetleg saját definíciót adjak a szónak. A két diszciplína eltérőnek látszó fogalommagyarázatát és használatát párhuzamosan vizsgálom, rávilágítva az összecsengésekre és eltérésekre, felmutatva ezzel a további, színháztudományban és narratológiában azonos fogalmak különböző értelmezésének távlatát, a különbözőségek mögött rejlő teoretikus hátterek mélységét. Az összevetéstől azt is remélem, hogy világossá válik általa a színháztudomány mint testtel és jelenléttel rendelkező műalkotások elemzésének tudományos diszciplínája és a dráma mint szövegek vizsgálatnak feltétlen és mindenkorai különbözősége, melyet dolgozatomban további részében is külön és reflektáltan igyekszem kezelni.

Számtalanszor találkozhatunk akadémiai szövegekben a performatív fogalommal akár jelzőként, akár referenciapontként, majdnem teljesen függetlenül attól, hogy milyen

¹³⁰ Worthen, W. B.: *Drama, Performativity, and Performance*, PMLA, 1998/113.5, 1094.

¹³¹ Fludernik, Monika: Narrative and Drama, in John Pier, John – Garcia Landa, Jose Ángel (eds): *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 2008, 355-383.

diszciplína területén járunk éppen. Rendkívüli népszerűségének oka talán univerzalitásában rejlik, valamint abban, hogy számos teoretikus az austini kiindulópontot újraírva, újraértelmezve, kibontva és a hangsúlyait áthelyezve megnyitotta e fogalom értelmezési tartományát. Így a kutató könnyen elveszítheti tájékozódását, miközben a performativitás, performatívum, performatív, performativity szavak továbbra is „karneváli ismétlődéssel visszahangzanak” körülötte.¹³² A kérdés az lehet, hogy milyen viszony lehet e két, különböző szempontú, intuitíve nem egyező fogalomhasználat között, és hogy ezt a viszonyt hogyan tudjuk reflektáltan kezelni.

Számtalan félreértésre adna az is okot, ha a narratológiában használt performativitás fogalmát és a színháztudomány vagy a performance studies performativitás kategóriáját összemossnánk, mert a narratológia állításai a színháztudomány felől értelmezhetetlenné válnának és ugyanúgy vice versa.

Talán el kell fogadnunk, hogy a performativáshoz mint jelölőhöz tartozó jelöltek diszciplínánként eltérnek? Ahogy Parker és Sedwick írják a hasonló szempontú, filozófiai és színházi értelmezést összevető bevezetőjükben: „filozófia és színház osztoznak a »performatívumon« mint közös szótári elemen, de nem ugyanazt jelenti mindkettőjük számára”.¹³³ Talán. De mindenekelőtt alaposan meg kell vizsgálnunk, hogy hol, miben és merre tér el a színháztudomány és a narratológia fogalomhasználata, hiszen nemcsak az igen-nem válasz, hanem a hogyan és a miért kérdés lehet érdekes.

Történeti előzmények

A performativitás fogalma J. L. Austin *Tetten ért szavak* című könyvéből indult el hódító útjára. Itt Austin olyan beszédaktusokra alkalmazza ezt az elnevezést, melyek pusztán a kimondásukkal teremtenek valóságot.¹³⁴ Népszerűvé vált példája a házasságkötéskor elhangzó „Igen!” vagy a hajókeresztelés szóbeli aktusa. Ezek a tevékenységek szavakkal történnek, bár – később erre részletesebben is kitérek – egyéb feltételei is vannak a performatív beszédaktusok teljesülésének. A viszonylag kevés alkalommal alkalmazható

¹³² Parker, Andrew – Sedgwick, Eve Kosofsky: Performativitas és performancia, ford. Müllner András, *Apertura*, 2010/ösz, <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>, utolsó letöltés időpontja: 2014. 03.23. 21:14.

¹³³ Uo.

¹³⁴ Austin, J. L.: *Tetten ért szavak*. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások, ford. Pléh Csaba, Budapest, Akadémiai, 1990, 33.

esetre használt „performatív” jelzőt később Judith Butler és Jaques Derrida értelmezései újították meg.¹³⁵ Míg Austinnál a színházi (fikciós) performatív beszédaktusok parazitaként tételeződnek, sajátos módként, melyek gyengítik (etioláció) a nyelv erejét és érvelése logikáját, Derrida szerint viszont éppen ezek a fikciós beszédaktusok adják meg a performatívum lehetőség-feltételeit. Judith Butler kiindulópontja szintén Austin gondolata, saját értelmezése azonban a testi aspektusra helyezi a hangsúlyt. A testek és a testek társadalomba ágyazottsága kapcsán a gender (társadalmi nem) performatív tulajdonságait elemzi. Noha Austin figyelembe veszi, hogy egyéb körülmények is szükségesek a performatív beszédaktusok létrejöttéhez, azt figyelmen kívül hagyja, hogy „nincs beszédaktus test nélkül”, és hogy „a test nem beszédaktuson »kívül« helyezkedik el.”¹³⁶

Dolgozatom nem tudja magára vállalni a performativitás mint fogalom alakulástörténetének bemutatását, egyrészt, mivel ez túlmutat keretein és célkitűzésein, másrészt, mivel a részletes történeti áttekintés eltolná a jelen kérdésfelvetés hangsúlyait. Nem vagyok meggyőződve arról sem, hogy e történet részletes (újra)kidolgozása közelebb vinne a különböző diszciplínák performativitás fogalmának megértéséhez. Számos kitűnő könyv született a témáról, többek közt James Loxley *Performativity* (2007) című kötete, melyben megtalálhatjuk (majdnem) történeti sorrendben Austinon kívül Searle, Derrida, De Man, Butler és Victor Turner gondolatait a performativitásról. E könyv azonban vizsgálaton kívül hagyja a színháztudomány szempontrendszerét és a narratológia performativitásfogalmát sem említi. A sokszínűség érzékeltetésének érdekében érdemes felsorolni néhány kutatási területet, amelyek felől tekintve a performativitás fogalmának használata produktívnak látszik. De Man retorikai szempontból közelít hozzá, Butler performativitással kapcsolatos kutatásait a gender studies tűzte zászlajára, Victor Turner antropológiai alapokat ad a fogalomnak, a Parker és Sedwick páros annak ellenére, hogy a színházi értelmezést is szóba hozzák párszor, a fogalomhoz a queer kutatás szemszögéből közelítenek. Ide sorolható még a Richard Schechner és Peggy Phelan nevével fémjelzett performance studies is, mely közel áll a színházi értelmezéshez, mégis teljesen más célok felé halad. E területnek és a színházi értelmezésnek a viszonyaira később térek majd ki.

Noha a fent olvasható területek kétségkívül túlmutatnak a performativitás pusztán színházi

¹³⁵ Parker – Sedgwick, i.m.

¹³⁶ Butlert idézi P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 60.

értelmezésén, felmerül, hogy e fogalom a teatralitással azonos lehet.¹³⁷ Erre az éles és véleményem szerint értelemszükítő felvetésre P. Müller Péter szövegét állítanám válaszul, aki árnyalva a képet a következőket írja: „A performativitás – akár színházi, akár színházon kívüli – ismétlődésre épülő és közösséget feltételező sajátossága miatt mindenkor magában hordozza a teatralitás – latens vagy manifeszt – jelenlétét illetve lehetőségét.”¹³⁸ Sokkal inkább feltételezhetünk tehát viszonyt a teatralitás – a performativitáshoz hasonlóan sokszínű és széleskörű – értelmezése és a performativitás között, mint egyenlőséget. E viszony feltérképezése szintén egy másik vizsgálat tárgya lehetne, azt azonban kijelenthetjük, hogy azonosításuk ahelyett, hogy kinyitna, inkább lezár számos vizsgálati lehetőséget.

Performativitás a színháztudományban

Könnyen belátható módon a performansz¹³⁹ mint előadás közel áll a performativitás szóhoz, és míg Erika Fischer-Lichte – akinek elméletére a későbbiekben részletesebben is kitérek – ezt az etimológiai közös gyökeret veszi alapul gondolatmenetéhez, vizsgálatom nem szándékozik részletesen elemezni a performance art/art performance műfaját. A performance műfaja történeti gyökerekkel rendelkezik, melyek az avantgárdhoz nyúlnak vissza, és a '60-as években kapott új erőre, a színházi előadással szemben határozva meg magát. Mára azonban egészen más helyzet bontakozott ki, melynek következtében a színházi előadás – performansz szembeállítás irrelevánssá vált, így szövegemben nem okoz érvelési buktatót, ha e két művészeti eseményt közös halmazként kezelem. Hans-Thies Lehmann írja a *Posztdramatikus színház* (2009) című könyvében, hogy a színházi jelhasználat (posztdramatikus) változásának következtében elmosódnak a határok a performance művészet és a színházi előadás között, határterületet képezve ezzel. Mint már említettem, a performance a klasszikus polgári színház előadásával szemben határozza meg magát kialakulásakor, viszont a '80-as években egy

¹³⁷ Parker – Sedgwick, i.m.

¹³⁸ P. Müller: *Test és teatralitás*, 60.

¹³⁹ “A magyar szakirodalomban nincs egységes írásmódja e szónak. A továbbiakban a „performance” írásképpel a tág értelemben vett műfajra hivatkozom, míg a „performansz” forma használatával az egyes performatív eseményekre utalok.” Rosner Krisztina: Marina, Marina, Marina, *Színház*, 2012/4, <http://szinhaz.net/2012/04/01/rosner-krisztina-marina-marina-marina/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-21, 08:52.

ellenkező irányú folyamat is megfigyelhető; a performance teatralizálása is elkezdődik.¹⁴⁰ Rosner Krisztina írja a Marina Abramović munkásságáról és életéből készült, Rober Wilson által rendezett előadás kapcsán – mely már önmagában a performance teatralizálása –, hogy „a re-performance a színház keretébe tereli vissza az adott eseményt. E formák (*színház és performansz* – beszúrás tőlem, BZs) versenyeztetése, esetleg győztes hirdetése értelmetlen és terméketlen. A határok markáns kijelölése és azok „megsértése” helyett inkább a mezsgye képével érdemes leírni.”¹⁴¹

Napjainkban a performativitás színházi értelmezésekor Erika-Fischer Lichte: *A performativitás esztétikája* (2009) című műve kerül a középpontba. Mint már említettem, Fischer-Lichte a performativitás – performansz, azaz előadás közös etimológiai gyökeréből indul ki: „A performatív aktus (...) rituális és nyilvános előadásként megy végbe, és egyik elmélet esetében sem igényel bővebb magyarázatot a performativitás [performative] és az előadás [performance] közötti nyilvánvaló és szoros kapcsolat”.¹⁴² Felhívja a figyelmet a 60-as évek Európájában megfigyelhető „performatív fordulatra”, mely majd minden művészeti ágban előtérbe helyezi a performativitást, valamint az akció és performance művészet létrejöttéhez is hozzájárult. A performatív fordulat említése után visszakapcsol az előadás fogalmához: „művek helyett olyan események jönnek létre, amelyek feltűnően gyakran valósulnak meg előadások formájában.”¹⁴³ Ezzel a gesztussal az előadás fogalmát kiterjeszti a nem feltétlenül színházi, de művészeti előadásokra, és erős egymásra mutatót implikál az előadás és az eseményszerűség között. Fischer-Lichte ezeknek a megváltozott, ha úgy tetszik performatív műalkotásoknak az esztétikáját dolgozza ki könyvében. Saját performativitás fogalmának használatát Austin és Butler fogalmához képest határozza meg. Az austini fogalomból kiemeli és elfogadja a performatív aktusok önreferenciális voltát, azt, hogy valóságalkotók, valamint a transzformációt mint alapvető jellemzőt.¹⁴⁴ Elképzelésébe azonban nem illeszthető be az austini performatív aktus sikeres/sikertelen distinkciója, hiszen esztétikai szempontból a sikeresség nem értelmezhető. A Butler által kidolgozott, testet középpontba helyező performativitás fizikai és társadalmi vonatkozásaiban erős alapot nyújt további

¹⁴⁰ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 157.

¹⁴¹ Rosner: i.m.

¹⁴² Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 35.

¹⁴³ Fischer-Lichte: i.m. 19.

¹⁴⁴ Fisher-Lichte: i.m. 15.

gondolatmenetéhez, Butlerinek azonban mégsem tekinthetjük fogalomhasználatát. Butler társadalmi, mindennapi közegben beszél a gender performatív aspektusáról. Noha a *Problémás nem* 1999-es új kiadásának előszavában azt írja, hogy elmélete ingadozik aközött, hogy a performativitás nyelvi vagy színpadi-e a műveiben. Szerinte a kettő mindig összekapcsolódik. Későbbi munkáiban azonban a performativitást a színházinál tágabb jelenségnek tekinti.¹⁴⁵ Fischer-Lichte azonban kizárólag az esztétikai performatív aktusokkal foglalkozik.¹⁴⁶ A performatív fordulat utáni művészeti alkotásokról beszél, nem a színházművészet általános tulajdonságaként tárgyalja a performativitással rendelkező esztétikai aktusokat. Talán valahol itt lehetne határt húzni a már említett performance studies és a színháztudományhoz kapcsolható performativitás esztétika között. A performance studies ugyanis antropológiai gyökerekkel is rendelkezik, a performatív aktusokat az emberi kultúra folyamatos teatralitásaként értelmezi és vég nélkül képes a különböző diszciplínák ötleteit és módszereit abszolválni, amely tulajdonsága miatt önmagából fakadóan instabillá és megfoghatatlanná válik.¹⁴⁷ Fischer-Lichte nem a szociológia, nem az antropológia vagy a cultural studies felől közelít az előadás fogalmához, hanem hangsúlyosan a színháztudomány alapvető fogalmaként, Max Hermanra támaszkodva használja az előadás fogalmát, mely esztétikájának alapegységévé válik.¹⁴⁸ Ezzel a gesztussal, hogy a színházi előadást jelöli ki kiindulópontnak, egyszerre választja le elméletét a performance studies társadalmi és kulturális környezetben értelmezett performatív aktusairól, és a polgári színjátszás drámaalapú és az irodalmi elemzés szövegközpontú előadásfogalmáról. Itt az előadás mint esemény jelenik meg, melyben a nézők és a játékosok együttes testi jelenléte [Ko-Präsens] valósul meg. A néző nem pusztán befogadó, hanem az esemény résztvevője is.¹⁴⁹ Esztétikai megtapasztalással maga is transzformálódik, küszöbélményt, liminális helyzetet él át, amely Victor Turner antropológiai kutatásaihoz kapcsolódva az átmeneti rítusok felé mutat.¹⁵⁰ Az esemény valóságot teremt, tehát önreferenciális, ami már Austinnál is megjelenik a performatívumokkal kapcsolatban. Ez nem okozza a művészet és a mindennapi szituációk egybeolvadását vagy határainak megszűnését, azt azonban

¹⁴⁵ P. Müller: i.m. 62.

¹⁴⁶ Fischer-Lichte: i.m. 35.

¹⁴⁷ Phelan, Peggy: *Introduction*, in Phelan, Peggy – Lane, Jill (eds.): *Ends of Performance*, New York – London, New York University, 1998, 360.

¹⁴⁸ Fischer-Lichte: i.m. 44.

¹⁴⁹ Fischer-Lichte: i.m. 39.

¹⁵⁰ Fischer-Lichte: i.m. 38.

mégsem mondhatjuk, hogy viszonyuk ellentétes lenne.¹⁵¹ Fischer-Lichte tehát a játékosok és a nézők testi jelenléte, az anyagiség performatív létrejötte és az előadás mint esemény témakörök alapján értelmezi újra a performativitás esztétikai szempontrendszerét, amely napjainkban a színháztudomány egyik alapvetésévé vált.

Teljesen más szempontból hozza játékba Jean Alter *Referencia és performansz* című szövege a performativitás és színház kapcsolatát. Szembe állítja egy előadás referenciális és performatív funkcióját. A színházi előadással mint általános fenoménal foglalkozik, annak egyik alapvető működési és jelölési mechanizmusára mutat rá. Ebben az esetben nem történetileg indexált a performatív jelző, mint Fischer-Lichténél. „A *kurzívált* performansz megfelel annak a jelentésnek, amellyel a szó a franciában, illetve az angol kifejezésben bír: This production was marked by the performance by the leading actor.”¹⁵² Amikor a színház a képzeletbeli (fiktív) történetre utal, akkor a referenciális funkció kerül előtérbe, Alter szerint ezt a funkciót a színház-szemiotikán keresztül érhetjük tetten. Másrészt viszont a színház minden alkalommal látványos show, esemény, amelyet egy különleges teljesítmény, performansz hív életre. Ez az előadás performatív rétege.¹⁵³ Nézőként a befogadás során nem tudjuk elkülönítve észlelni a két funkciót, noha pillanatokra lebontva szétsztható lenne, hogy mikor melyik erősebb; mikor figyelünk a fikciós és mikor a színpadi, fizikai térre.¹⁵⁴ A színész esetében ez a kettős funkció még érdekesebb, hiszen ott előfordul, hogy explicit módon látjuk e funkciók határait. Például mikor a színész eljártssza, hogy meghal a színpadon, akkor csak a referencialitás terében hal meg, performatív rétegben csak a földre rogy. Ez arra mutat rá, hogy a színész teste képez egyfajta határt, bármennyire is a referencialitás része látszólag, mindig a performatív rétegben gyökerezik. A performatív réteg a színház fizikalitására irányítja a figyelmet, legyen szó akár színésről, akár térről. Deborah R. Geis idézi fel Susan Sontagot, mikor arról beszél, hogy az a különbség a film és a színház között, hogy a színház fizikailag korlátozott, folyamatos térhasználatra kötelezett, míg a film nem.¹⁵⁵

¹⁵¹ Fischer-Lichte: i.m. 28.

¹⁵² Érdekes megfigyelni, hogy a magyar nyelv esetében mindig a fordítóra hárul a feladat, hogy a szöveg angol vagy német performance és egyéb alakváltozatait megfelelően elválassa a már nyelvbe épült performansz értelmezésektől. Lásd még Müllner András Parker-Sedwick tanulmányának fordítását a bibliográfiában. Alter, Jean: *Referencia és performansz*, ford. Imre V. Szilvia – Imre Zoltán, *Theatron*, 2000/1, 40.

¹⁵³ Uo.

¹⁵⁴ Alter: i.m. 41.

¹⁵⁵ Geis, Deborah R.: *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama Michigan*,

Mikor a színház ezekbe a fizikai korlátokba ütközik, előkerül a referenciális funkció a színházi szerződés által. A nézők elfogadják, hogy a láthatóan kötélen felemelkedő Pán Péter a referenciális funkció szerint repül. Alter tovább megy, még pontosabban jellemzi a színházi előadást, mikor a performansz réteget kettébontja kulturális és színházi performanszra.¹⁵⁶ A kulturális performansz minden esetben a társadalmi beágyazottságot, a társadalmi funkciókat jelenti, melyekből a színházi esemény nem tudja kivonni magát. Erre rímel Claudia Breger *An Aesthetics of Narrative Performance* című könyvének kiindulópontja, ami az előadást szokatlan módon narratívaként értelmezi. Ez a narrativitás azonban nem a klasszikus történetmeséléshez kapcsolódik, hanem a kultúra mint narratíva értelmezéséhez. Azt állítja, hogy a Fischer-Lichte által önreferenciálisként értelmezett performatív cselekvések nem csak önmagukra mutatnak, hiszen nem tudnak szabadulni a szociális skriptek és kulturális narratívák közegeiből.¹⁵⁷ Ezzel, mintha Alter kulturális performansz funkcióját igazolná a narratológia segítségével.

Performativitás a narratológiában

A narratológia mára számtalan irányba szerteágazó terepein használt fogalmak pontosítására sorra születnek olyan kötetek, melyekben az összefoglaló igényű fejezeteket a narratológia jeles szakemberei írják, kiindulópontot biztosítva ezzel a következő kutatóknak. Ilyen tanulmány Ute Berns *Performativity* című munkája is, melyben igyekszik – akárcsak a jelen szöveg – tisztázni a performativitás fogalma körüli értelmezési sokszínűséget. Kutatásaim során ebben a tanulmányban találok először annak az explicit kijelentésével, hogy a narratológia és a színház performativitásfogalma mögött tételesen különböző értelem áll fenn. Noha nem vitatkozom Berns e kijelentésével, véleményem szerint más szempontú vizsgálati hangsúlyra van szükség e probléma teljes körüljárásához, a pusztán narratológiai szempont – amely e szövegben tetten érhető – nem támasztja minden kétséget kizáróan alá ezt a hipotézist. Berns Performativitás I.-ként jelzi a színházinak (is) tekinthető performativitást – noha ezt így sosem mondja ki – , amely egy előadás: időben és térben meghatározott, és amelyben a prezentálás élő testekkel történik. Itt a közönség direkt módon érzékeli az eseményeket, elsősorban

University of Michigan, 1993, 12.

¹⁵⁶ Alter: i.m. 41.

¹⁵⁷ Breger, Claudia: *An Aesthetics of Narrative Performance*, Ohio, Ohio University, 2012, 33.

auditíven és vizuálisan. Bern azt írja, hogy ez az előadásfajta a való világban is létezik, a bírósági tárgyalást és az esküvőt hozza példaként.¹⁵⁸ Ezzel a kijelentésével összemossa a mindennapi és a művészi performatív eseményeket, melyből az olvasható ki, hogy a narratológia számára nem bír nagy jelentőséggel e kettő elkülönítése – ezzel Bowles drámai diskurzus-elemzése esetében is találkozhattunk, ahol a mindennapi párbeszédet használta a színpadi dialógus analógiájaként. Előfordulhat az is, hogy az események testi prezentálása olyan terület a narratológia számára, amely csak a teljesség (látszatának) kedvéért kerül diskurzusba. Berns kettébontja a performativitás I.-et – ezzel párhuzamosan a II.-t is, de erről majd később szólok – a történet szintjére (performativitás I/1) és a narráció szintjére (performativitás I/2). Az első a prezentált történet szintje, ahol az olvasó (néző) a cselekményre koncentrálnak, akárcsak Alter referenciális funkciójánál. A második változat Bern szerint az, amikor a cselekmények a narráció szintjén azonosíthatóak, a befogadó figyelme a narrációra – az elbeszélés módjára – irányul. Példaként a rapszodoszok előadását hozza, melyben a narráció aktusát is érzékeli a közönség, ő meséli el az eseményeket, ő közvetíti azokat.¹⁵⁹ Véleményem szerint a színházi performativitásnak ez a kettéválasztása nem feltétlenül indokolt. A I/2 eset nem választható el az I/1 performativitástól, önmagában nem tud létezni csak a narráció szintje, feltétlenül szükség van hozzá testi megjelenésre is. A Fisher-Lichte által hangsúlyozott együttes testi jelenlét mindkét performativitás I. verzióának a sajátja, ha egy rapszodosz meséli el a történeteket, testileg ugyanannyira jelen van, mint egy színházi előadás szereplője, aki dialógusokban beszél. Inkább a rész-egész viszony lehetne helytálló, a performativitás I/1 tartalmazza a performativitás I/2-t mint rész-halmazt. Nem képzelhető el olyan eset, amikor csak a narráció szintje azonosítható, történeti/referenciális réteg nélkül – még ha a referenciális réteg egyetlen történése az elbeszélés, akkor is azonosíthatóan jelen van.

Berns szövegében az igazi hangsúly a narratológia által értelmezett performativitáson van. Ezt performativitás II.-nek nevezi. Minél magasabb szintű performativitással rendelkezik egy szöveg, annál nagyobb mértékben hívja elő az olvasó fejében egy előadás illúzióját. Minden esetben test nélküli prezentációról beszélünk, a szöveg nemverbális

¹⁵⁸ Berns, Ute: Performativity, in Hühn, Peter – Pier, John – Schmidt, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 370.

¹⁵⁹ Berns: i.m. 371.

vonatkozásait a befogadó a fejében rekonstruálja. A performativitás itt a megidézés módjára is utal.¹⁶⁰ A performativitás II./1 esetet a nem narrátor által közvetített szövegek alkotják, azok, melyekben csak direkt beszédet alkalmaznak; Berns szerint ilyenek a verbatim, valamint a drámaszövegek – pontosabban a drámai dialógusok. Seymour Chatman korai műveiben felveti a narrátor mint hiányfunkció lehetőségét az epikus szövegekben is. Ez olyan esetekben valósulhat meg, ahol egy karakter beszédének közvetlen reprezentálása történik, vagy a karakter belső fokalizációjának semleges „szállítása”. Ilyen Hemingway *The Killers* című műve vagy Dorothy Parker dialógusregényei.¹⁶¹ A performativitás II./2 eset más néven metafikcióként vagy metanarrációként ismert, akkor beszélhetünk róla, amikor a narráció aktusa egyértelműen érzékelhető, önreflexív módon tematizálódik, az elmesélés aktusát is történetként reprezentálja. Ilyen esetekben a narratív szituáció változásai, a narrátor hozzáállása és viselkedése is a diskurzus részévé válik. A szcenikus prezentáció és a valós idejű szóbeliség verbális vagy szövegbeli illúziója felfogható tehát a szöveg performativitásának a narratológia szerint. A szövegekben az előadás számos tulajdonsága kódolva lehet, melyek az itt és most dramatikus szituációra utalnak¹⁶² – a drámai dialógusok és a színpadi, fizikai utalások összefüggéseiről később bővebben is szó esik. Ez a performativitás a drámai szöveg performativitása. Ahol az instrukciók leírása megidézi a fényeket, hangokat, gesztusokat, azaz minden nem verbális elemet. A Berns által itt leírt szöveg performativitásnak a figyelembe vétele rímelt Jahn *Reading Drama* módszerére. Más oldalról közelíti meg a performativitás-narrativitás koncepcióját Rudrum Petrey, aki szerint nem a narrativitás koncepcióját kellene a középpontba helyezni és újragondolni. Szerinte ugyanis a narrativitás koncepciója nem más, mint konvenció és kommunikáció alapú performativitás.¹⁶³ Felesleges lenne véleményem szerint a fogalmakat egymással magyarázni, de arra mindenképpen érdemes felhívni a figyelmet, hogy a performativitás és narráció kapcsolata nem egyirányú kapcsolat, hanem mindkét oldalról megközelíthető viszony. Hasonló az érdeme Monika Fludernik *Narrative and Drama* című szövegének,¹⁶⁴ ahol nem csak a hagyományos „epikus elemek is felfedezhetők a drámában” bizonyítást folytatja újra le, hanem másik irányból

¹⁶⁰ Berns: i.m. 370.

¹⁶¹ Chatman ezt a “non-narration” elképzelését felülírta azzal, hogy minden történetben van egy narrátor, akinek nem kell feltétlenül emberinek lennie, de hatóerőként minden esetben működik. Berns: i.m. 377.

¹⁶² Berns: i.m. 378-379.

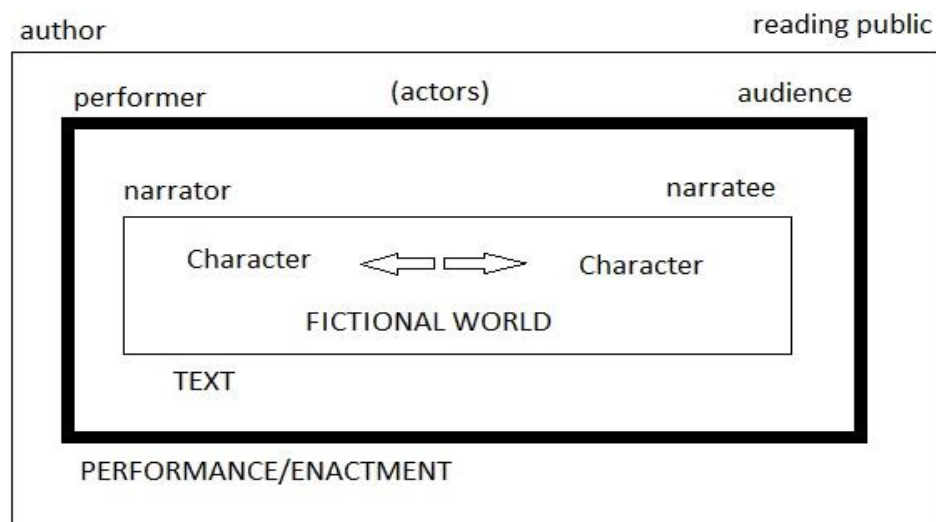
¹⁶³ Berns: i.m. 379.

¹⁶⁴ Fludernik: i.m. 373-377.

is megközelíti a jelenséget: az epikus művekben keresi a drámai – ha úgy tetszik performatív – elemeket.

Noha Berns munkájának vitathatatlan érdeme a terminológia megújítására való törekvés, a követhető gondolatmenet és a performativitás értelmezési módjainak szigorú elkülönítése, a színházi performativitásról szóló részben mégiscsak hiány tapasztalható: nem sikerül a két szempontot egymás mellett kezelnie, a narratológia performativitás fogalma esetében működő tipológiát vetíti rá a „testtel rendelkező” performativitásra is. Emiatt nem tekinthető teljes körű érvelésnek a színháztudomány és a narratológia performativitás fogalmának azonossága és különbsége tekintetében. A narratológiai szempont hangsúlyozása inkább e diszciplína felé nyitja ki a fogalmat tanulmányában. Számtalan narratológiai szempontú tanulmányban megfigyelhető, hogy összemossák a kétféle – testi és nem testi reprezentációs – performativitást. Ilyen a már említett Fludernik szöveg is, amely igyekszik a fikciós szövegek narrációs modelljébe szervesen beépíteni a performativitás szintjét is.

Alapvetően a tanulmány a dráma narrativitásának kérdéseit járja körül, számunkra a dráma performatív és narratív szintjeiről mondottak lehetnek érdekesek. Ő is a rapszodosz figurájából indul ki, ahol a narrátor szerepét egy színész veszi át, ő a mesélő: narrátor és előadó egyszerre.



5. Ábra¹⁶⁵

¹⁶⁵ Fludernik: *Narrative and Drama*, 365. [Vastag vonal a fizikai határán tölem: BZs.]

Erre építi ábrája alapvetését, miszerint a narratíva előadásában a színész (performer) és a néző átveszi a narrátor és a narratee (akinek a narráció szól) szerepét.¹⁶⁶ Ez azért tűnik logikai ugrásnak – akárcsak Jahn modellje esetében –, mert míg a színész és a néző hús-vér emberek, testek, addig a narrátor és a narratee tisztán szövegbeli alakok, funkciók. Tehát az ábra „audience” és „reading public” jelöltjei összemosódnának a narratee-val, ami azonban lehetetlen, ugyanis köztük van a testtel rendelkező és testtel nem rendelkező funkciók közti határ.

Fludernik szerint az előadás (performance/enactment) szintje szövege szerint állandó a drámában és opcionális az epikus szövegekben. A narráció szintje pedig fordítva működik: állandó az epikus művekben és lehetséges szintként merül fel a drámákban. Fludernik ezután drámai szövegekről beszél, ahol az epikus technikákat mutatja ki, és fordítva.¹⁶⁷ Nem előadásokkal foglalkozik tehát, mint azt a performance szint sugallta, hanem drámai szövegekkel. Olyan, mintha összemosná a Berns-féle két performativitást. A performance szint valójában csak implikált előadás szint, nem fizikai előadásra utal, annak ellenére, hogy a színész (actor) felirat szerepel az ábrán, ami a valós előadáshoz köthető elem. Alter fogalomhasználatában a performance/enactment szint a performatív funkcióhoz köthető a színházban, a fictional world (fikciós világ) réteg pedig a referenciális funkcióhoz. Ha a színházi előadás felől nézzük a modellt, akkor is találunk benne kivetnivalót, a színész helyével kapcsolatban – ugyanazon a ponton nem tud továbblépni, mint Jahn drámai kommunikációs modelljében. Egyik, drámát vagy előadást magyarázó narratív kommunikációs modell sem veszi figyelembe, hogy a fikciós világ karaktere, a színész és a külső való világ a színházi előadásban összemosódnak. Ha a karakter mozog, a színésznek is szükségszerűen mozognia kell; sem a karakter nem tud önállóan, a színész testén kívül létezni, sem fordítva.¹⁶⁸

Hasonlóan nem sikerül feloldania Dobos István *Performativitás a XX. századi magyar regényben* című tanulmányának a színházi előadás testi jellegéből és fizikai közvetítetlenségéből narratív környezetben adódó problémákat.¹⁶⁹ A szöveg célja a

¹⁶⁶ Uo.

¹⁶⁷ Fludernik: *Narrative and Drama*, 365-377.

¹⁶⁸ Ez a viszony összetettebb és további vizsgálatra szorulna a bábszínházi technikákat vagy tárgyanimációt használó előadások esetében, hiszen ott máshogyan van összekötve a tárgy/báb és a mozgatója. Érvelésünk szempontjából azonban ez messzire vezetne.

¹⁶⁹ Dobos István: *Performativitás a XX. századi magyar regényben* (A narratív előadás. Jelentő testek), in Gönczy Mónika – Imre László (szerk.): *Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből* Debrecen, Studia Litteraria: a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének XLVII., 2009, 7-19.

narratív előadás fogalmának bevezetése. Véleményem szerint Dobos a jelen idejű, látszólag narrátor által közvetítetlen elemeket, részeket értelmezi előadásként a szövegben. Szerinte a narratív előadás fogalma a „színházi hatásait befogadó regény,”¹⁷⁰ mely meghaladja a nyelvi kifejezések határát. Szerinte a megtestesülés által létrejött szövegbéli test lesz a narratív előadás médiuma.¹⁷¹ Tanulmányából nem derül ki egyértelműen, hogy a megtestesülés (verkörperung/enbodiment) fogalmat metaforikusan értelmezi-e, de ez utóbbi segíti inkább gondolatmenetének értelmezését. Tanulmányában narratológiai és színházi előzményeket mellőzve ír le egy jelenséget: az epikus szövegek performatív (performativitas II.) dimenzióját. Mikor arról beszél, hogy a narrátor közvetlen jelenléte, értelmező tevékenysége háttérbe szorul a narratív előadásokban,¹⁷² akkor véleményem szerint a Chatman által elemzett „non-narration” regények technikáját érti ezen. A narratív előadás jelentő teste Dobos szerint akkor válik hozzáférhetővé, ha az olvasó figyelme a nem szövegszerű jellemzőkre, színházi elemekre is irányul, többek között a képek, hangok, szavak intermediális megjelenésére. Ez ismerős lehet az epikus szövegek performativitása kapcsán felmerült szövegek által implikált előadások képében. Dobos szövege több helyen nem elemző szemléletű színházi felfogást tükröz: szerinte – akárcsak a narratív előadáshoz – a színészi testhez is csak nyelvi közvetítettség által férhetünk hozzá, a közvetlen jelenlét megvalósíthatatlan.¹⁷³ Pedig a színész teste a színházi előadásban nem közvetített; közvetlenül, fizikailag érzékeljük azt, akárcsak a színész a nézők testét. Véleményem szerint Dobos a regényszövegekben fellelhető dramatikus technikákat próbálja értelmezni a színház felől. Elmosza a színházi előadás fizikai jelenléte és a regény textualitása közötti határt, viszont erre meggyőző érvelést nem épít fel, ezért kidolgozatlan lépésnek tűnik a felvázolt párhuzam a színházi előadás és a regényben fellelhető szövegtechnika között.

¹⁷⁰ Dobos: i.m. 7.

¹⁷¹ Dobos: i.m. 8.

¹⁷² Dobos: i.m. 8-9.

¹⁷³ Dobos: i.m.10.

A találkozás

Noha, mint már említettem, Judith Butler szerint a performativitás nyelvi és színpadi értelmezése mindig összekapcsolódva és egymást keresztezve jelenik meg,¹⁷⁴ az elmúlt évek ide vonatkozó színházi és narratológiai tanulmányai nem ezt igazolják. Feleslegesnek tűnik azon vitázni vagy elmélkedni, hogy a nyelvi vagy a testi performativitás az „igazi” vagy az „eredeti”, inkább azt fontos látnunk, hogy a kettő, közös gyökerük és tulajdonságaik ellenére, nem tűnik azonosnak, főleg mediális különbözőségük miatt.¹⁷⁵ Határ húzódik a pusztán nyelvi (szöveg) performativitás és a testi (fizikai) jelenlétet is értelmezési körébe engedő performativitás között. E határral azonban egyből szomszédokká is válnak, így viszonyuk nem lehet statikus, sem igen-nem ellentét párral leírható. Mint láthattuk, a narratológia szempontjából jól körülhatárolható, hogy a drámai szövegek és az általuk implikált előadás problémája és kezelhetősége körül alakul ki a gócpont a performativitással kapcsolatban, míg a színháztudomány performativitás esztétikája számára a performance studies és annak szociológiai, antropológiai aspektusa jelent kihívást. A továbbiakban érdekes lehetne e tanulmányban tárgyalt két diszciplína egymás felé fordításával közös, mindkettő számára értelmezhető elemzési tárgy megtalálása. Vitatkozhatnánk, hogy érdemes-e a két különböző tudományág pusztán azonos alakú fogalmát kettős fényben láttatni. A drámaszöveg és a színházi előadás saját performativitásának párhuzamos elemzése esetében nem kizárt, hogy egy harmadik performativitásértelmezési irányzat, a „performative writing” jelentené az összekötő kapcsot. Mindkét diszciplína – sőt, az összes többi itt nem tárgyalt is – annak univerzalitását kihasználva indokoltan használja a fogalmat, annak ellenére, hogy jelentéseik összeegyeztethetetlenek. A (dráma)narratológia témájú tanulmányokból egyelőre az látszik tehát, hogy a drámaszöveg látszólag közvetítetlen reprezentációs módját a performativitás narratológiai értelmezése útján be tudták emelni diszciplínájuk témái közé, de a színházi előadás fizikaiságával – a színházi performativitással – egyelőre nem tud mit kezdeni ez a kutatási módszertan. Noha minden tanulmánynak, szövegnek ki kell jelölnie a saját performativitásfogalmát, értelmezését, kötnie kell valamelyik tudományág felfogásához – hogy az olvasó ne vesszen el a rengetegben és a tanulmány érvelése ne csússzon szét e fogalom diffúz jellege miatt –, érdemes lehet teoretikusan és

¹⁷⁴ P. Müller: *Test és teatralitás*, 59.

¹⁷⁵ Vö. Marie-Laure Ryan médiaelméletekkel és narrativitás elméletekkel kapcsolatos véleményét

az elemzési praxisban is újra és újra kísérletet tenni a különböző performativitásfogalmak párhuzamos, de reflektált használatára.

Két út: Szétválaszt – összeköt

Ahogy a performativitás esetében is láhattuk, univerzális, azonos értelmű fogalmak megalkotása gigászi feladat, és nem biztos, hogy célravezető; óriási kompromisszumok árán sikerülhet csak. Ezért ahelyett, hogy egy univerzális nagybetűs drámanarratológia, és kristálytisza fogalmak mentén elemezném dolgozatom tárgyát, kiválasztok két egymástól eltérő és éppen ezért párhuzamosan jól alkalmazható elméletet. Az egyik a Nünning – Sommer szerzőpáros mimetikus és diegetikus narratológia distinkciója, mely megkülönbözteti a különféle narrativitásokat, és a másik pedig Jahn narratív hatóerő elmélete, mely egy nagyobb keretet ad műfajtól függetlenül a narrativitás, narratív hang, narrátor értelmezéséhez.

Szétválaszt

Nünning és Sommer *Diegetic and Mimetic Narratology* című tanulmányukban a drámanarratológiai elemzésének több – jelen dolgozatban korábban említett – lehetőségét mutatják be, formai és terminológiai újítást is bevezetnek.¹⁷⁶ Kiindulópontjuk szerint a dráma nem csak azért lehet narratív, mert eseménysorokat reprezentál és a történeteinek eseménydúsak, hanem azért is, mert megtalálhatók bennük hagyományosan narratív elemek. Ezt a két típusú narratológiai vizsgálatot kapcsolja össze a szöveg, két narrativitást körvonalazva. Már Platón is leírja az elbeszélő költészet felosztása kapcsán, hogy egyszerű elbeszélés és utánpótlás létezik.¹⁷⁷ Ezt a két módot, a *showing* and *telling* különbségét vetíti rá a szerzőpáros narrativitástípusokra. Létezik egy narratíva, ami imitálja a beszédet és a cselekvéseket (mimézis),¹⁷⁸ és egy másik, ami elmeséli a

¹⁷⁶ Terminológiájuk alapjául szolgáló fogalmak kifejtését lásd: Halliwell, Stephen: Diegesis – Mimesis, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, utolsó letöltés ideje: 2017-08-10, 15:43.

¹⁷⁷ Platón: *Az állam*, ford. Jánosy István, <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm>, utolsó letöltés időpontja: 2016.08.19. 11:34.

¹⁷⁸ A mimézis mint utánpótlás értelmezés problematikusává válhat, ha a mimetikus narrativitás elnevezést összevetjük a mimézis fogalmának tágabb értelmezésével. Lehmann szerint a színház- és drámatörténetben az utánpótlást és a cselekvést Arisztotelész poétikája teszi elválaszthatatlanná, mely szerint „a tragédia emberi cselekvések utánpótlása, »mimészisz praxeón«.” (Lehmann: i.m. 34-35.) Lehmann ettől kezdve a cselekvést

történeket, eseményeket (diegézis).¹⁷⁹ Genette és Stanzel csak ez utóbbi narrativitás alapján nevezték a drámát extranarratívikusnak, azaz nem narratívának, a másik típusú narrativitás nem is szerepelt a vizsgálatukban.

A diegetikus narrativitás szóbeli, nem vizuális vagy performatív, reprezentálja a történetmesélés beszélő aktusát a cselekvő által, akit narrátornak nevezünk. Feltételezi egy beszélő jelenlétét, egy kommunikációs szituációt, és egy címzettet. Kognitív szempontból a narrátor illúzióját kelti, észrevehető lesz az elmesélés szerkezete. Ezzel szemben a mimetikus narrativitás mértéke az eseménydússágon múlik.¹⁸⁰ Az események projekciójára fókuszál, a cselekvés illúzióját, és a karakter illúzióját kelti, így a történet szerkezete válik hangsúlyossá a befogadó számára. Bár ez a felosztás a különböző műalkotások narratológiai vizsgálatának a széttartásához vezethetne, Sommer és Nünning szerint a dráma esetében nem ez történik, hiszen a darabok nem csak reprezentálnak egy eseménysort, hanem a narráció aktusát is reprezentálják, a szereplők válnak az intradiegetikus mesélőkké.¹⁸¹ A szövegben itt nem egyértelmű, hogy színházi előadásról vagy drámai szövegről van-e szó. A narráció aktusának reprezentálása teljesen igaz a színházi előadásra, hiszen ott látjuk, hogy a színész fizikailag elmondja a szöveget – ami lehet egy történet is –, de a drámaszöveg esetében már kérdéses ez a reprezentálás. Ott inkább csak a reprezentálás aktusát idézi a sor eleji név, de a narráció aktusa sokkal inkább rejtve marad, mint a színház esetében – ezért is tartják oly sokan közvetítetlennek a drámai megszólalásokat. Mancil is rámutat, hogy az irodalomban a diegézis és a mimézis számos kombinációban előfordulhat, de a színház minden esetben mimetikus.¹⁸²

az utánzás szinonímjaként használja annak érdekében, hogy rámutasson arra, hogy amíg az utánzás követelményétől nem szabadul meg a színházesztétika, addig a színházi alkotás nem tud absztrakt valóságként működni és saját jogon legitimitást szerezni. Értelmezésem szerint a Nünning-Sommer páros a mimetikus narráció alatt nem utánzáson alapuló narrációt, sem pedig az Adornohoz kapcsolható mimikriből kiinduló „valaki mássá válást” érti, (Lehmann, i.m. 37.) hanem sokkal inkább cselekvés megidézésén alapuló narrációt, bár ezt szövegükben nem kerül tisztázásra. Nünning-Sommer fogalomhasználata továbbá kapcsolatban állhat a korábban ismertetett performativitás II/1 és II/2 típusával, de megfeleltetésük további fogalomvizsgálatot igényelne. Érdemes lenne további kutatás tárgyává tenni továbbá a mimetikus narráció és valóság viszonyát. Vö. Brian Richardson „unnatural narratology” fogalmával. (1. melléklet)

¹⁷⁹ Nünning, Ansgar – Sommer, Roy: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama, in Pier, John- Schmidt, Wolf – Schönert, Jörg – Landa, Jose Ángel Garcia (eds): *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 2006, 338-339., valamint lásd.: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-10, 15:43., vö. Berns perofrmativitás II/1. és performativitás II/2.

¹⁸⁰ Sommer és Nünning „mimetikus” elnevezése nem egyenlő a Richardson antimimetikus fogalmában szereplő mimetikussal (lásd: 1. mellékletben), míg az előbbi a cselekvés fogalmával rokon, addig az utóbbi a természetességgel.

¹⁸¹ Nünning-Sommer i.m. 337.

¹⁸² Vö. Lehmann, i.m. 34-37.

Még akkor is, ha egy hírnök elmesél valamilyen színpadon kívüli eseményt, látjuk a gesztusait, halljuk a hangját. A hírnök ebben az esetben narrál, de mindenekelőtt reprezentálja, hogy narrál. Ugyanígy a szöveg is, ha van is benne mimetikusság, alapvetően diegetikus marad, nem reprezentálhat semmit direktben – csak metaforikusan értelmezhetjük úgy.¹⁸³

A különböző narrativitás típusok más-más műfajokhoz tartoznak hagyományosan, a regény például inkább diegetikus narrációval bír, míg a dráma hagyományosan mimetikussal. Sommer és Nünning a két típusú narratológia elválasztását annak érdekében használja, hogy rámutasson, egyik típus sem színtisztán egy műfajhoz tartozik: számtalan diegetikusan narratív rész található a drámákban – kortól, típustól függően –, és később Fludernik vizsgálja a másik oldalt,¹⁸⁴ a regényekben és prózai művekben fellelhető mimetikus narrációt. A korábban elemezett Fludernik szöveg erre a szétválasztásra építi performatív fogalmát, mintegy helyettesítve Sommer és Nünning mimetikus narrációelnevezését.

A diegetikus és mimetikus narráció szétválasztásának és keveredésének elemzési gyakorlata nem foglalkozik komplex módon a drámai szöveggel, és nehezen értelmezhető a színházi előadásokra is. Viszont nagyon praktikus eszköz különböző drámai szövegek vizsgálatához, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk vizsgálati korpuszunk, a monodramák, monológdrámák kapcsán. A drámában fellelhető diegetikus részeket elemző szövegek épp e dolgozat egyik tárgyát elemzik leggyakrabban, az explicit narrátorral rendelkező drámákat. De ezen a figurán kívül még számtalan eset lehet, ahol a diegetikus narratíva hagyományosan megjelenik a drámaszövegekben. Például amikor a kórus háttértörténetet vagy előzményeket mesél el, vagy amikor bármelyik szereplő kronológiai hézagokat tölt ki utólag, vagy amikor olyan történik, ami nem megmutatható – mint például az ókori színpadon az erőszak.¹⁸⁵ A drámában is fellelhetők a diegetikusan narratív részeken túl olyan eszközök is, melyeket a regények is előszeretettel használnak. Ilyenek a metadramatikus elemek, a metalepszis esete, vagy akár a *mise en abyme* – színpad a színpadon – előfordulása.¹⁸⁶ Noha ezen elemek megnevezése modernnek hathat, Jonathan Hart reneszánsz kutató szerint úgy tűnhet, mintha a diegetikusság a

¹⁸³ Mancing, Howard: *See the Play, Read the Book*, in McConachie B. – Hart F.E. (eds.), *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*, London – New-York, Routledge, 2006, 194.

¹⁸⁴ Fludernik: *Narrative and Drama*.

¹⁸⁵ Nünning –Sommer: i.m 340.

¹⁸⁶ Uo.

drámákban modern találmány lenne. Ám, ahogy az ókori görög drámákban, úgy a reneszánsz során is számtalanszor alkalmaztak diegetikus narrációt.¹⁸⁷ A drámanarratológusok kedvelt vizsgálati tárgyai Shakespeare és kortársainak elemzése narratológiai szempontból. A műfajokra jellemző narrativitástípusok keveredése nem teljesen magától értetődő. Jahn – valójában Pfister – drámaelméletének felosztása szerint például léteznek abszolút drámák és epikus drámák. Az abszolút drámák lennének a diegetikus eszközökkel nem rendelkező, tisztán mimetikus darabok, az epikus drámák pedig a diegetikus eszközökkel – legtöbbször narrátorral – rendelkező drámák. Noha a klasszifikációs vágy magyarázza e felosztást, véleményem szerint az abszolút dráma pusztán illúzió, el nem érhető és meg nem található „ideális” eset. Pfister Shakespeare *Hamletjét* hozza példának, mint abszolút drámát, ami több szempontból is cáfolható. Egyrészt a híres Egérfogó jelenet például, fikciós rétegek beágyazása, színpad a színpadon, azaz mise en abyme-ként is értelmezhető. Másrészt rögtön az első felvonás első színjében Horatio meséli el nekünk (és a többi szereplőnek), Hamlet és Fortinbras viszonyát egy pár soros rövid monológban, azaz színpadon kívüli eseményeket mesél el narrátorként. A két típusú narráció nem vegytisztán jelenik meg a művekben, inkább sorról sorra, jelenetről jelenetre, szövegrészeiről szövegrészre érdemes vizsgálni az egyes szövegek – akár regény, akár dráma – narrációját.

Összeköt

A fenti narrativitástípusok – gennetti gyökerű – szétválasztása helyett Seymour Chatman a közös értelmezési lehetőségüket keresi, azt a formát, erőt, valamit, ami átadja a történeteket, függetlenül attól, hogy milyen módon teszi azt. Olyan univerzális funkciót keres, mely az elbeszélés vagy a megmutatás praktikumától függetlenül képes prezentálni egy eseménysort. Chatman a narratológiai fogalmi összevisszaságot áthidalandó egy új ernaőfogalmat javasol, a prezentálót, hogy kijelölje a narrátor tágabb koncepcióját. Ez a funkció magába sőríti az antropomorfikus narrátor hagyományos képét, valamint egy olyan narrátorét, mely nem felismerhetően emberi.¹⁸⁸ Chatman szerint a narrátor egy diszkurzív hatóerő, ami a szavakat, a képeket és más jeleket prezentálja. Ő (élő vagy

¹⁸⁷ Hart, Jonathan: Narrative, Narrative Theory, Drama: the Renaissance, *Canadian Review of Comparative Literature*, 1991/2-3, 118.

¹⁸⁸ Sommer – Hühn: i.m. 235.

életlen) prezentál – tágabb értelemben véve narrál –, jelentsen az elbeszélést, megmutatást vagy a kettő kombinációját.¹⁸⁹ Ez a nem antropomorf hatóerő inkább jelenlétként értelmezhető, mint egy hangként vagy annak hiányaként. Ez lehetővé teszi a film-narrátor filmszerkezeti elemként való azonosítását, és ennek mintájára minden (narratológiai értelemben vett) performatív műfajra történő megalkotását. A „narratív hatóerő” fogalma inkább funkció és szervezőelv, mint tiszta nyelvészetten vagy szövegkritikán alapuló modell, e narrátornak nem kell beszélnie, nem kell, hogy hangja legyen.¹⁹⁰

A drámai szövegben a narratív hatóerő bizonyítékát az instrukciók jelenléte, azok minősége és funkciója adják. Ha elfogadnánk Stanzel és Genette állítását, miszerint a drámai szövegből hiányzik a narratív hang, akkor nem igazán tudnánk magyarázni az instrukciók szövegbéli szerepét. Genette szerint az instrukciók nem a hagyományos olvasónak, hanem a színházi embereknek szólnak, mely „többszínű hipotézisként” elegánsan kikerüli a kérdést.¹⁹¹ A valódi kérdés azonban – sarkítva a helyzetet – az, hogy része-e az irodalmi szövegnek (a mű fikciós világának) az instrukció vagy nem? Ha nem, akkor csak a színpadra állítás receptje, a színészeknek szóló segítség – mit érez a karakter -, vagy egyszerű leírás kerekedik belőle.

Történetileg indexálva a kérdést, az instrukciók a 18. század utáni drámai irodalom részei, melynek okára több lehetséges – egymást ki nem záró – válasz is létezik. A befogadó kilétét érintő magyarázat szerint azért lesz egyre több instrukció, mert ebben az időben jelenik meg a polgári olvasóközönség, aki igényli a nyomtatott drámákat, a drámai szöveg irodalomává válik, megjelenik a magányos olvasás.¹⁹² A drámák ebben az időben színpad nélküli életet (is) kezdenek élni.

Színháztörténetibb az a felfogás, hogy mivel a 19. század végén megjelenik a rendező, aki a drámaírótól független, ezért egyfajta időben eltolódott kommunikáció válik szükségessé közöttük. Erre a kommunikációra nem a színrevitel miatt van szükség, hanem egyes lehetséges félreértések elkerülésében segíthet, például mikor a szöveg és az instrukció ellentétes jelentésűek egymással. Társadalmi változásokra mutat rá az a magyarázat, hogy a cselekvés nem tükrözi többé hitelesen a lelkiállapotot, és ezért egyre

¹⁸⁹ Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1990, 119.

¹⁹⁰ Jahn: *Narrative Voice* (...), 670.

¹⁹¹ Jahn: *Narrative Voice* (...), 667.

¹⁹² Szemes Péter: A viszonyteremtés lehetőségei a drámában, www.c3.hu/~prophil/profi063/szemes.htm, utolsó letöltés időpontja: 2008.11.18, 17:32.

jobban szükség lesz az instrukció pontosító szerepére, hogy olvasás közben minél jobban megérthessük a karaktert.¹⁹³ Erősen a replikára támaszkodik az az elképzelés, miszerint azért van egyre jobban szükség instrukciókra, mert a drámai nyelv egyre hétköznapiabbá válik, és így nem tud viszonyokat és lelkiállapotokat közvetíteni.¹⁹⁴

Az instrukciók drámai szövegbéli alárendeltsége talán Roman Ingarden fogalma alapján kövült meg, fő- és mellékszövegre (Haupttext / Nebentext; primary / secondary text) bontja a dráma szövegét – mellékszöveggé értelmezve a nem dialogikus mondatokat, megnyilatkozásokat. Főszöveggé értelmezi azon drámarészeket, amelyeket „az ábrázolt személyek valóban kimondanak”. A mellékszövegnek nincs pontos leírása itt, annyit tudhatunk róla, hogy a főszövegtől különbözik, és „adatokat közöl”.¹⁹⁵ Így mellékszövegnek számít a cím, alcím stb. is. A két típusú szöveg a drámai szöveg tipológiájában is elkülönül, a mellékszövegek hagyományosan vékonyabb, dőlt betűkkel szedettek. Általánosan elfogadott nézet, mely sok szakirodalomban is visszaköszön,¹⁹⁶ hogy az instrukciók a dráma színpadra állítása során fizikai cselekvésbe vagy jelenlétebe transzformálódnak. Éppen ezért Genette szerint peritextuális elemek, azaz nem tartoznak a szöveghez, az nélkülük is értelmezhető.¹⁹⁷ Természetesen a „*mosolyogva*” és az „*el*” típusú¹⁹⁸ instrukciók tényleg egyértelműen cselekvésként jelennek meg a színpadon, de sok esetben a helyzet ennél összetettebb. A szerzői utasítás „egy verbális és vizuális konvenciók által szabályozott sajátos kód,”¹⁹⁹ mégis az instrukciók és az epika gyakran összekeverhetők, például G. B. Shaw instrukciói, vagy Ionesco *Kopasz énekesnő* című drámájának első instrukciója. A modern instrukciók reflektáltak és önreflektálók is lehetnek.²⁰⁰ Marvin Carlson az általa didasztkáliának nevezett szerzői utasításokat a következő fajokra osztja: létezik egyszerűbb, a szereplők ki- és bejövetelére vonatkozó instrukció, valamint strukturális, ami felvonásokra, jelenetekre osztja a dráma szövegét. Ezekre nem jellemző sem az önreflexió, sem a leíró jelleg. A lokalizációs instrukció, ami

¹⁹³ Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája, a dráma műneme és műfajai*, Budapest, Kossuth, 1988, 50.

¹⁹⁴ Bécsy: *A dráma esztétikája*, i.m. 51.

¹⁹⁵ Ingarden, Roman: *Az irodalmi műalkotás*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1977, 215-216.

¹⁹⁶ Pfister: *Theory of Drama*, 14.

¹⁹⁷ Jahn: *A Guide* (...).

¹⁹⁸ Az instrukciók tipologizálásához lásd. Pfister: *Theory of Drama* vagy Issacross tipologizálását (Suchy, Patricia A.: *When Words Collide: The Stage Direction as Utterance*, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1991/6, 74.

¹⁹⁹ Carlson, Marvin: *A szerzői utasítás státusza*, ford. Csikai Zsuzsa, in *A színpadtól a színpadig – Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, Kurdi Mária – Csikai Zsuzsa (szerk.), Szeged, American Ebooks, 2014, 31.

²⁰⁰ Jahn: *Narrative Voice* (...), 673.

a helyszínleírás, a szereplőket jellemző didaszkália, ami a karaktereket írja le, és a színpadon történő eseményekre utaló instrukciótípus már összetettebb. Ez utóbbi a színpadi viselkedést írja le, ezért performancia didaszkália névvel is illelhetjük.²⁰¹

Az utóbbi típusok érdekes elemzési lehetőséget nyújtanak. Ahogy Jahn rámutat, Genette szerint az „Hernani leveszi a kabátját” instrukció leíró – a Carlson-féle klasszifikáció szerint színpadi eseményekre utaló – jellegű, „megáll” közben a cselekmény, narratív szünetként is értelmezhető. Jahn szerint azonban ez inkább a „be” és „el” típusú instrukciók sajátja, a „Hernani leveszi a kabátját” inkább narratív/diegetikus megállapítás, aminek a tulajdonosa a narrátor (és nem a szerző, ahogy Genette sugallja). Linda Micheli szerint az instrukciók nagyon hasonlítanak a Wayne Booth által leírt narratív hangokra.²⁰² Patricia A. Suchy tanulmányában azt járja körbe, hogy milyen értelmezések szerint része a fikciós világnak az instrukció, és milyen érvek mentén értelmeződik kihagyható elemként. Szerinte az instrukció a *mise-en-scene* és az irodalmi szöveg határán helyezkedik el, egyes esetekben eljátszandó tartalmakat közvetít, más esetekben fix része a szövegnek (pl. Beckett: *A játszma vége*). Ha elfogadjuk, hogy nincs az instrukciós szövegrészeknek különleges státusza, akkor azt is legitimáljuk, hogy nem független a dialógusoktól, és csak együtt értelmezhetők – ahogy például a dialógus nélküli drámák (Kroetz: *Kívánsághangverseny* – csak színpadon történő eseményekre utaló instrukciókból áll, hasonlóképpen Nádas Péter *Ünnepi színhátek* című műve, vagy Heiner Müller több szcenikus szövege). Tovább folytatva a gondolatmenetet, akár azt is mondhatnánk, hogy a dráma szövege csak instrukciókból áll, csak van pár, amit hangosan kell kimondani.²⁰³ A legerősebb bizonyíték Jahn és Suchy gondolatmenetére, valamint a narratív hatóerő drámai szövegben való jelenlétére az értelmező instrukciók – egyre gyakoribb – előfordulása. Suchy-nak a Marsha Norman *'night Mother* című drámájából kölcsönzött példájával élve:

(a pisztolylövés) „Úgy hangozz, mint egy válasz, mint egy *nem*.”²⁰⁴

Kinek a számára hangzik *nem*-nek a lövés? Ki értelmezi így a drámai szituációban? A szereplők nem lehetnek, mert ők nem „hallják” az instrukciókat, a dráma nem szerepeltet explicit narrátort – egy átfogó, minden szövegelemet uraló és koordináló narratív hatóerő lehet tehát a tulajdonosa ennek az értelmezésnek, ennek az instrukciónak.

²⁰¹ Carlson: i.m. 27.

²⁰² Carlson: i.m. 31.

²⁰³ Suchy: i.m. 72.

²⁰⁴ Marsha Norman: *'night Mother*, fordítás tőlem: BZs, idézi: Suchy: i.m. 76

Nem mindenki ért egyet ezzel a gondolatmenttel – vagy akár a drámai narrativitás lehetőségével – Shenk-Haupt és Rajewsky neoklasszikus elméletek mentén cáfolják e bizonyítást. Shenk-Haupt szerint a drámai írásban nincs direkt extradiegetikus kommunikáció, szerzői karakterek, beágyazott történetek, epikus eszközök és az instrukciók csűrés-csavarása csupán az extradiegetikus hatóerőnek esztétikai illúzióját adják.²⁰⁵ Rajewsky szerint pedig nem kellene a különböző médiumok különbségeire koncentrálni, ezért elutasítja Jahn elméletét és a fenti bizonyítást, miszerint az el nem játszott és meg nem valósuló instrukciók a heterodiegetikus narrátori funkció bizonyítékai a drámai szövegben. Szerinte, mivel ezek nem eljátszhatók, kiemelik a műfaji különbségeket a narratív fikció és a narratív dráma között. Shenk-Haupt is utal a műfaji kérdésre, „Ha elfogadjuk, hogy a másodlagos szövegek vették át a narratív medializáltság funkcióit, az a műfaji határok összezavarásához vezethet.”²⁰⁶ Arra már egyik elméletíró sem tér ki, hogy miért is lenne baj a műfaji határok összezavarása, ahogy arra sem, hogy a már meglévő kevert műfajú alkotásokkal mit tud kezdeni narratológiájuk.

Sommer szerint e diszkusszió azt mutatja, hogy az elsődleges és másodlagos szövegek kapcsolatának problémája mennyire összeolvad a szöveg és az előadás viszonyát tárgyaló állandó vitával, valamint a műfaji problémákkal. Összefoglalásként megjegyzi azt is, hogy a drámai narratíva megléte, vagy meg nem léte a teoretikus által választott elméleti kereten és a kutatói hangsúlyokon múlik, mindegyik oldal, elképzelés megmagyarázható.²⁰⁷

Dolgozatom tehát e fenti két elmélet/teoretikus keret alapján vizsgálja korpuszát, párhuzamosan használva őket, valamint a korábban említett narratológiákhoz tartozó jelenségeket, fogalmakat, elemeket.

²⁰⁵ Sommer-Hühn: i.m. 237.

²⁰⁶ Sommer – Hühn: i.m. 238.

²⁰⁷ Uo.

III. Fejezet – MonodrÁma

Definíciós bukás

A mono/lóg drámák részét képező, és kutatásom egyik kiindulási pontját adó monodrÁma mint koherens műfaj létezése megkérdőjelezhető, nem tudunk egyértelmű definíciót, sem leírást találni a keletkezésükkor vagy utólag monodrÁmának nevezett alkotásokra. E fejezet a monodrÁma műfajának elnevezése mögé tekint, és e fogalmat teszi meg a fejezet szervezőelvévé.

Minden szakirodalom, foglalkozzon 18., 19. vagy 20. századi monodrÁmÁkkal, kénytelen azzal indítani fejtegetéseit, hogy ő milyen monodrÁma fogalmat használ. Egyes szövegek egyértelműnek tételezik a fogalom egyfajta értelmezését, jelentősen bonyolítva az olvasó dolgát, mivel az előzetes elvárásokkal nem egyező témájú szövegekre is akadhat. Nagyon szerteágazó korpuszokkal, művekkel, műfajokkal, korokkal kapcsolatos kutatások/vizsgálódások férnek bele a monodrÁma-kutatásokba, megnehezítve ezzel a témába bekapcsolódni akaró kutató dolgát. A szinonimaként használt és tematikusan kapcsolódó műfajok is széleskörűek: monológ, soliloquium, melodrÁma, stand-up, szóló est, storytelling, rádiójáték, comedy, felolvasás. A monodrÁma és a kapcsolódó műfajai nemzetközi szinten sem széleskörűen, hazánkban pedig majdnem egyáltalán nem kutatottak, noha az irodalomban és a színházban is folyamatosan jelen vannak, újabb és újabb művek születnek, melyek különböző felfogások alapján monodrÁmÁknak nevezhetők.

Először a drÁmai és színhÁzi terület kutatóinak és hallgatóinak kiváló kiindulási pontot adó szótárakat és lexikonokat hívhatjuk segítségül. Ezek a művek általában alkalmasak arra, hogy irányt mutassanak, de terjedelmi korlátaik miatt mindig csak egy-egy aspektust tudnak megfogni. A szótárforma miatt a pártatlanság és objektív nézőpont hatását keltik, de természetesen ebben az esetben is a fogalmak egyetlen felfogását/megjelenését/változatát tükrözik. A szócikkek nézőpontjának rekonstruálása a monodrÁma esetén különösen fontos lehet.

Patris Pavis *SzínhÁzi szótára* a következőket írja monodrÁma címszó alatt. „Köznapi értelemben véve egy szereplős, de legalábbis egy színész által játszott darab”. Továbbá a

személyességet mint műfaji jellemzőt hangsúlyozza. Történelmi kiindulópontként pedig Nyikolaj Jevreinov *Bevezetés a monodrámába* című művét jelöli meg.²⁰⁸ Reflektálatlanul marad azonban ebben a szövegrészben az, hogy Jevreinov monodrámája nem egyezik meg, sőt meglehetősen távol áll a köznapi értelemtől, ahogy azt majd a későbbiekben láthatjuk. Az *Oxford Enciklopédia* monodrámá szócikke tipológiát állít fel a „dramatikus előadás egyetlen színészre” alapvető jelentéshez a karakterek és cselekvések száma szerint. A monológot szinonimaként tételezi,²⁰⁹ mely kijelentés végtelenül leegyszerűsíti az „egyedüli beszéd” komplex témakörét. A szintén kiindulópontként kezelt Jevreinov műhöz azonban magyarázatot is fűz – „A darabot egy karakter érzékelése formálja” – ezzel kicsit differenciálva a képet. A két leírás elcsúszását azonban reflektálatlanul hagyja, nem egyértelmű, hogy a két monodrámajellemzés miért nem fedí egymást.²¹⁰ A *Lexikon Theater International* monodrámá szócikke szintén a görög egyedül (mono) szóhoz kapcsolódó értelmezést tárgyalja elsőként, majd megjegyzi, hogy a dráma lehet zenei kísérettel, technikai médiumokkal is átszőtt. Kis monodrámá-történetet is olvashatunk ez esetben: Aiszkhülosz antik színházát, a középkori dalnokokat, a francia és német 18. századi monodrámát (Rousseau-t, Goethét), az expresszionizmust, majd Beckettet említi történeti sarokkövekként.²¹¹ E felsorolás szintén azt az illúziót kelti, hogy a történetileg különböző korokban megjelenő monodrámának nevezett művek koherensen kapcsolódnak egymáshoz. Clare Wallace *Monologue Theatre, Solo Performance and the Self as a Spectacle* című tanulmányában a monológ műfajából indul ki, az általa vizsgált műveket nem monodrámának, hanem monologikus drámának nevezi. Itt a monologikus szerkezet fontosabb kitétel, mint az egyetlen beszélő. A monologikus dráma megjelenését Beckett munkásságától datálja, tehát az 1950-es évektől. Ezzel párhuzamosan megállapítja, hogy a monológról való beszéd közös részének a személyesség, a személy, a persona problematikáját tekinthetjük. A máshol közvetlen előzményként jegyzett dramatikus monológot itt nem szerkezeti, hanem tematikus szempontból tartja fontosnak. Ez a műfaj „problematizálja a beszélő én

²⁰⁸ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2005, 284.

²⁰⁹ Egy karakter – egy cselekvés, egy karakter – több cselekvés, több karakter – egy cselekvés, több karakter – több cselekvés fajtákra osztja a monodrámákat a szereplők és az akciók száma szerint.

²¹⁰ Kennedy, Dennis (ed.): *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Volume 2. M-Z*, Oxford, Oxford University, 2003, 875.

²¹¹ Trilse- Finkelstein, Joachan Ch. – Hammer Klaus: *Lexikon Theatre International*, Berlin, Herschel, 1995, 619.

konstrukcióját”.²¹²

Kurt Taroff disszertációjában a monodráma történeti „fejlődését” próbálja rekonstruálni, és egy egységesnek tűnő ívet rajzolni. Véleményem szerint ez csak látszólag sikerül. Közös szálnak ő is a személyességet tartja, de ellentétben Wallace személyiségproblémájával, Taroff a pszichologizáló emberi, személyes tapasztalatot tartja a monodráma vezérszálának, mely szerinte végigköveti a műfaj fejlődését Rousseau *Pygmalion*jától kezdve Arthur Miller *Bűnbeesés utánjáig*. Véleményem szerint ez a műfajból interpretációs technikává alakított monodrámakénti elemzési módszer veszélyes, mert nincsenek határai, egy bizonyos ponton túl minden alkotásra mondhatjuk azt, hogy ez a szerző/alkotó személyének a kivetülése. Taroff több koron átíelve keres olyan műveket, ahol személyes tapasztalatok, közvetítetlen formában kerülnek reprezentálásra. Némelyikük azonban meglehetősen erőltetettnek tűnik, mintha néhol a történeti folytonosság illúziójáért feláldozná a kutatói kérdését.

Érdekes megfigyelni, hogy a fent említett definíciók más és más kiindulási pontot és szempontokat választanak, mégis mindegyik megtalálja a fogalom vagy a monodrámának nevezett művek történetében a saját legitimitását. Ezért is alkalmazom dolgozatomban a mono/lóg dráma ernyőfogalmat e megközelítések összességére. Az egyik kérdés azonban továbbra is az marad a fejezet során, hogy hogyan kapcsolható össze, illetve összekapcsolható-e egyáltalán a Pavis szerint „közértelműnek” nevezett hétköznapi monodráma fogalom, mely az egyszemélyességet hangsúlyozza, és a történetileg nagyobb múltra visszatekintő, a belső világ külső reprezentálását elsődlegesnek tartó felfogás.

Drámák explicit narrátorral

A drámanarratológiai elemzések egyik leggyakoribb tárgyai a könnyen azonosítható epikus narrátorral rendelkező szövegek. Alkalmas a drámában kimutatható epikus közvetítettség és elbeszélésmód, a *telling* bemutatására és – ahogy azt a korábbiakban láthattuk – könnyen érthető bizonyítást nyújt a „Lehet-e a dráma a narratológiai elemzés tárgya?” kérdésre. E fejezetben azonban nem a mindennapi narrátor-/kikiáltó-/hoppmesterszerű figurát szerepeltető szövegekkel foglalkozom. Jóllehet a

²¹² Wallace, Clare: *Monologue Theatre, Solo Performance and the Self as a Spectacle*, in uő (ed.): *Monologues – Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 9.

drámatörténetből több neves példát is említhetnénk, mint például Shakespeare *Periklész* című drámája – melyben egy Gower nevű alak meséli el Periklész történetét –, vagy Peter Weiss *Marat/Sade* című műve – ahol pedig egy Kikiáltó figura vezeti fel, kommentálja és értelmezi az eseményeket. Ehelyütt olyan drámákat elemzek, melyekben a narrátor saját emlékeit, múltbeli élményeit, tapasztalatait mutatja be, meséli el és/vagy reprezentálja. Ebben a drámatípusban – ha lehet így nevezni – nem csupán maga a narrátorfigura izgalmas, hanem azok a kérdések is figyelmet érdemelnek, melyeket speciális jelenléte vet fel. A narrátor személyes történeteinek keresztül tematizálódik az elbeszélő helye a dráma fikciós világának rétegzettségében, ugyanebben a világban játszott szerepe, megjelenési formái, és talán a legfontosabb kérdésként az explicit, konkrét személyként való szerepeltetésével szorosan együttjáró belső nézőpont problémái. Jelen fejezetben a fenti folyamatok dialogikus – „hagyományos” – drámai formában való megjelenítésének példáit elemzem a teljesség igénye nélkül. Az „összes” ilyen típusú dráma elemzése nem csak mechanikussá tenné a módszert, de lehetetlen is lenne a nyilvánvaló terjedelmi korlátok miatt.

Monodráma?

A fent körülírt, a narrátor saját emlékeit reprezentáló drámatípus a korábbiakban már említett Jevreinov-féle monodráma értelmezéstől válhat a monodramák halmazának részévé. Több lexikon megemlíti Jevreinov *Bevezetés a monodramába* című művét mint a monodramáról való gondolkodás kiindulópontját. A fejezetben elemzett drámák azonban csak bizonyos tág – és a köznapi értelemről eltérő – monodráma felfogás alapján sorolhatók ide. Áttekintésem kulcskifejezése így a „belsőnek külső reprezentálása” lehetne. Történetileg Jevreinov műve mellett Rousseau *Pygmalion*-ját említik gyakran a monodráma definíciók és történeti áttekintések – elsőre talán nem egészen érthető módon. A monodráma a korban hibrid műfaj volt, zene, deklamáció és pantomin keveréke, 1770-től a század végéig virágzik.²¹³ A *Pygmalion* (1762) az első, amit monodramának neveztek, noha szerkezetéhez szervesen hozzátartozott az 1770-ben hozzákomponált zene is.²¹⁴ Első bemutatója egyes források szerint 1772-ben volt a párizsi Opèraban,

²¹³ Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1967, 40.

²¹⁴ Nem Rousseau az első, aki Pygmalion történetéhez fordul, korábban is születtek már művek a témában:

mások szerint azonban 1775-ben a Comedie-Francaise-be,²¹⁵ de Holmström kutatásaiban felmerül az 1770-es Lyon-i bemutató is.²¹⁶ Noha viharos sikert nem aratott az előadás, Dwight Culler kutatásai szerint több évig volt színpadon.²¹⁷ A műben a zene és a szöveg együtt fejezi ki az érzelmeket, de Culler szerint nem egyszerre hatnak, hanem egymás utáni szakaszokban, külön jelennek meg, minden zenei részt egy szöveges kommentál, hűz alá vagy egészít ki.²¹⁸ Mikor az érzelmekek olyan magasra hágnek, hogy a szöveg nem képes ezt kifejezni, akkor csak a zene és a pantomimszerű mozdulatok, gesztusok maradnak.²¹⁹ Mestyán Ádám szerint azonban – aki doktori disszertációjában a monodrámával korban rokon attitűd műfajával foglalkozik – Rousseau művét pontosan összeilleszthető, egyszerre ható elemek alkotják. Kísérlete egyedülálló, a partitúrában – vagy forgatókönyvben – a lapokat három oszlopra osztja. Egyik részben a zene leírása található, a másodikban az ehhez kapcsolt időtartam, a harmadik oszlopban pedig a színpadi szöveg és a színpadi utastás. Minden mozzanat számozott, egymáshoz illeszthető (6. ábra). Ezzel egyszerre rendel a lelkiállapotot kifejező mozdulatsorhoz leíró zenét, „vagyis egy pszichológiai történés narratíváját testtel és zenével oldja meg.”²²⁰ Bizonyos értelmezések szerint a *Pygmalion* azért keletkezett, hogy Rousseau bizonyítsa elméletét a francia nyelv énekelhetőségével kapcsolatban, ezért is fontos, hogy a műben az úgynevezett énekbeszédet, a recitativot alkalmazta a színész,²²¹ mely mára tisztán zenei, az opera műfajával összefüggő fogalom lett. A mű *Pygmalion* és *Galatea* történetét meséli el, *Pygmalion* szenvedélyeinek, érzéseinek reprezentálásán keresztül. Különböző érzelmek (szerelem, düh, vágyakozás) követik egymást, a zene, a beszéd és a gesztusok által kifejezve.

Mlle. Sallé balett előadása 1734-ben a Covent Gardenben, valamint Rameau balett előadása 1748-ben. Bővebben lásd. Holmström: i.m. 41.

²¹⁵ Taroff, Kurt: *The Mind's Stage: Monodrama as a Historical Trend and Interpretative Strategy*, dissertation, The City University of New York, 2005, 9.

²¹⁶ Holmström: i.m. 40.

²¹⁷ Culler, Dwight: *Monodrama and the Dramatic Monologue*, *PMLA*, 1975/3, 370.

²¹⁸ Uo.

²¹⁹ Uo.

²²⁰ Mestyán Ádám: *Az attitűd (1734-1885) - Tanulmány a mimoplasztikáról. Adalékok a performativitás 19. századi történetéhez*, disszertáció, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2011, 60., További érdekes narratológiai kutatás kiindulópontja lehetne Rousseau *Pygmalion*-ja, kiváló alkalmat nyújtana a zenei narratológia napjainkban felívelő és egyben vitatott elméleti keretének alkalmazására. Lásd: Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*, Jelenkor, Pécs, 2004. és Bene Andrián: *Művészet és narratológia - „A művészet mint szöveg” Narratológiai, szemiotikai, transzmediális megközelítések, Kétnapos nemzetközi tudományos találkozó Párizsban (2012. december 7-8.)*, https://www.academia.edu/3171355/M%C5%B1v%C3%A9szet_%C3%A9s_narrat%C3%B3gia, utolsó letöltés ideje: 2017-08-22, 12:11.

²²¹ Taroff: i.m. 9.

MUSIQUE.	SCÈNE.	MUSIQUE.	SCÈNE.
17 C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur.	Du reste. Après un instant de combat avec lui-même, il se dit avec une triste douceur: Eh!... regarde, malheureux... deviens insensible... ôte l'air une flûte...	27 La musique respire à l'infini.	ÉTÉMALION transporté. Moi!... (22). GALATHÉE se touchant le nez. C'est moi. ÉTÉMALION. Ravissant illu- sion qui passe jusqu'à mes oreilles... ah! y n'abandonnez jamais mes sens.
18 C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur.	(17) Il se voit s'annuler, il se dit & se dit avec effroi. Qu'importe vu!... Dieux! (18) qu'il se cru voir!... (19) le co- loris des chairs... (20) un feu dans les yeux... (21) des mou- vements, mille... (22) mon déli- re est à son terme... (23) c'est c'est fait, ma raison m'abandonne ainsi que mon génie... (24) ne la regrette point, Pygmalion, la perte souvrira ton opprobre.	28 La musique continue dans le même mode & accompagne le pas de Galathée.	(23) Galathée fait quelques pas & touche au marbre. GALATHÉE. Ce n'est plus moi.
19 C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur.	(21) D'instant à l'autre, il passe à une vive indignation, & se dit: Infortuné! d'une pierre de devenir un hom- me à vilain. Il se retourne, il voit Galathée dehors les gradins, il s'élance à genoux, les bras tendus & les yeux au ciel. Dieux immortels!... Venus ... Galathée... ô prétexte d'un amour forcé.	29 La musique prend un tempo plus vite, et se termine sur le ton de Galathée. Elle se termine sur le ton de Galathée. Elle se termine sur le ton de Galathée.	(24) Elle s'éloigne de cet objet, Pygmalion dans des agitations, dans des transports qu'il a peine à contenir, fait tout les mouvements, l'air, l'effort avec une attention qui lui permet à peine de respirer. Elle le voit s'élever vers lui, s'ar- rête, le contemple. Il se voit philo- sophiquement, lui seul. Elle se la- reprend avec extase. Elle approche, elle s'élève, elle pose une main sur lui... il frémit, prend cette main & la presse sur son cœur. GALATHÉE, avec un soupir. Ah! encore moi. PYGMALION. Oui, cher & charmant objet... oui, dignes d'ê- tre de mes mains, de mon cœur... & des Dieux... oui, c'est toi... c'est toi seul... je t'ai donné tout mon être, je ne vivrai plus que par toi.
20 C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur. C'est d'un coup d'oeil que l'on voit le plaisir succéder à la douleur.	Quelques Secondes. GALATHÉE. Moi...	30 La musique prend un tempo plus vite, et se termine sur le ton de Galathée. Elle se termine sur le ton de Galathée.	FIN.

Fig. 6. A page from Kurzböck's edition of Rousseau's *Pygmalion*, 1772. From a reproduction in *Revue musicale de Lyon*, 1906, no. 13.

A korban e dramaturgia újdonsága abban rejlett, hogy nem a karakter áll a mű középpontjában, hanem érzelmeinek egymásutánja, egy személy belső érzéseinek kifejezése a cél.²²³ A történetben Galatea is megszólal, tehát nem mondhatjuk, hogy egyszereplős a mű, noha egyértelműen egyetlen figura érzelmi hullámvásására koncentrál. A darab eredetileg feltüntetett műfaja „scène-lyrique”, azaz zenés dráma, de nevezték a korban monodrámának és melodrámának is.²²⁴ Innen eredeztethető a 20. században Európában és Amerikában már önállóvá vált forma, ami után ma minden olyan darabot, ami kifejezetten az érzelmek megmutatására, hullámvásására helyezi a hangsúlyt, melodrámának hívják.²²⁵ A *Pygmalion* mintájára érzelmek széles skáláját kifejező darabok születtek a korban Németországban és Franciaországban is. A műfaji megnevezéseket sokszor csak a szerzői önkény diktálta, nem ritka az, hogy az író melodrámaként aposztrofálja művét, de kritikusai már monodrámaként emlegetik, de további, egyszeri elnevezések is előfordulnak. Emiatt a monodráma elnevezés nem csak a különböző korokban, hanem a különböző szövegekben – szépirodalom, kritika – is más-mást jelentenek. Georg Benda *Ariadne auf Naxos* című művét például duo-drámának nevezik, mivel Theseus és Ariadné figurájának két egymást követő monológjából áll.²²⁶ Itt a zenei kíséret már nincs elválasztva a szövegtől, de az előadásmód még mindig inkább beszéd, mint ének.²²⁷ A zenei kíséret igaz, sokszor a tájat festi le, de ez csak kivetülése Ariadné lelki konfliktusának (vihar, vadállatok, villámlás), így ez is az érzelmek szimbolikus reprezentációjához köthető.²²⁸ Ezekben a művekben minden a főhős lelki tusájának, érzelmeinek, szenvedélyeinek érzékletesebbé tételét szolgálja. Az *Ariadne* és a *Pygmalion* sikere után számtalan zenés monodráma keletkezik a korban, általában antik tragikus hősnőkkel a főszerepben (Médea, Dido).²²⁹ Rousseau eredeti művét lefordítják németre és Weimarban be is mutatják, melynek hatására Goethe is ír egy saját

²²² Holmström: i.m. 42.

²²³ Culler: i.m. 370. Erre utal Hans-Thies Lehmann is, mikor az utánzás és a művészet kapcsolatáról beszél. Megemlíti a 18. századot, ahol a zenét az érzelmek utánzásának fogták fel. Lehmann szerint azonban ez a viszony bonyolultabb, „az érzelmek és lelkiállapotok nem képszerűek és hangzásuk sincsen, az esztétikai képződmények hozzájuk fűződő viszonya összetettebb: egyfajta „célzás”. (Lehmann: i.m. 33.) Nem felejthetjük el azonban, hogy Lehmann elemzési szempontja késő 20. századi, így csak utólagos elemzéssel válik nem legitimmé Rousseau kiindulópontja az érzelmek ábrázolásáról, a kor kontextusában e nézet is törekvés teljesen elfogadott volt.

²²⁴ Culler: i.m. 371.

²²⁵ Dowell, Joe Herbert: *Monodrama, as represented by Dominick Argento's „The Water Bird Talk”*, dissertation, The University of Texas at Austin, 1999, 5.

²²⁶ Culler: i.m. 370.

²²⁷ Taroff: i.m. 13.

²²⁸ Taroff: i. m.15.

²²⁹ Culler: i.m. 371.

monodrámát 1814-ben *Proserpina* címmel. Ez a francia változatokkal szemben csak mérsékelt, moderált érzelmeket jelenít meg.²³⁰ Kirsten Gram Holmström szerint ezzel a művel megszakad egy hagyomány. Tehát a 19. század kezdetekor a monodrámának nevezett művek már nem ugyanazokkal a jellemzőkkel bírnak, mint Rousseau és Goethe művei. Holmström kutatásai szerint a 18. századi monodrámák nem kerülnek újra elő a színházi fejlődésben.²³¹ Culler szerint azonban jellemzőiket átmentik a következő századokra, és bár a 18. századi monodráma önálló műfajként megszűnik létezni, stíluselemként és technikaként tovább él más művekben,²³² például az opera műfajában. Ilyen művek Schubert *Abschied von der Erde* és *Winterreise* című zenés darabja a romantika korából, illetve Schönberg *Erwartung* című műve a 20. század elejéről.²³³ Taroff tanulmányában ezeket továbbra is a dramaturgia eszközeivel, a zenei részeket alig tudomásul véve elemézi. Ez véleményem szerint nem adekvát értelmezési módszer, hiszen egy olyan kimondatlan hierarchiát feltételez, mely szerint a szöveg előbbre való a zenénél. A *Pygmalion*ban azonban láthatjuk, hogy ez egyáltalán nem fogadható el alapvetésként, az érzelmek megjelenítését illetően a zene képes oda eljutni, ahol a szöveg már nem hatásos. A romantikus zenés monodrámák már nem elemezhetők pusztán drámai eszközökkel – noha ugyanúgy monodrámának hívják őket –, itt elválík a monodrámáról az az ág, mely a zeneelméleti és -történeti kutatások alapanyaga kell, hogy legyen.

A 19. század során Culler szerint a monodráma kifejezés inkább a stílusra vonatkozik, mint a formára.²³⁴ Taroff a 18. századi monodrámahagyomány egészen a 20. századig tartó továbbélését a személyességben látja, a belső külsővé tételében, abban, hogy a személy belső érzéseit, konfliktusait hogyan lehet kifejezni. Ennek bizonyítékát látja az első angol monodrámában is, melyet Dr. Frank Sayers írt 1790-ben *Pandora* címmel. Sayer a szöveget tartotta fontosnak, a zenei kíséretet pedig nem másnak, mint a reprezentáció egy eltérő formájának, melyre a szöveg mellett nincs szükség.²³⁵ Ez a monodráma történetében is fordulatot hoz, Taroff szerint a zenei kíséret elhagyásával lesz a monodráma az írás egy módja.²³⁶ Véleményem szerint azonban ez nyitja meg az utat a

²³⁰ Uo.

²³¹ Holmström, idézi Taroff: i.m. 19-20.

²³² Culler: i.m. 372.

²³³ Dowell: i.m. 6.

²³⁴ Culler: i.m. 372.

²³⁵ Taroff: i.m. 22.

²³⁶ Uo.

monodrámára elnevezés tisztán drámai művekre való alkalmazása felé.

A 19. században a monodramatikus stílus megjelenését Taroff az angol romantikus költők műveiben látja. Byron és Wordsworth műveiben keres olyan részleteket, melyek megfelelnek annak az elképzelésnek, hogy a monodrámára „egyetlen elme (*single mind*) érzéseit tartalmazza”, legyen az az elbeszélő vagy akár a főszereplő.²³⁷ És ez összecseng Wallace megállapításával, miszerint a dramatikus monológok kialakulása az egységes romantikus énről adott reakcióként is értelmezhető, központi kérdésük pedig a „ki beszél?” problémája.²³⁸ Culler szerint azonban a 19. századi angol költészet dramatikus monológjai nem a romantikus „tapasztalat-lírából”, hanem a monodrámából és a prosopopeiából nőttek ki.²³⁹ A prosopopeia vagy más néven megszemélyesítés antik retorikai forma, melyben egy személy – történeti vagy képzeletbeli – jelen idejű beszélőként jelenik meg. Az angol retorikaoktatás részeként a forma megmaradt a 19. századig. Tennyson sok költeménye, amit ma dramatikus monológoknak mondanánk, valójában prosopopeia.²⁴⁰ Ezen kívül a dramatikus monológok kialakulásának egyik oka lehet az is, hogy megjelent az az igény, hogy ne mosódjon össze a lírai én és a szerző.²⁴¹ Culler felhívja a figyelmet arra, hogy a 19. századi fikciós írásban is vannak ilyen törekvések, Flaubert után kritikai dogmává válik, hogy jobb, ha a regényíró megmutatja (*showing*), mint hogy elmeséli (*telling*) a történetet. Eszerint az igazi művésznak el kell rejtenie a hangját, és hagynia kell a karaktereket beszélni.²⁴² Ez mind drámai, mind epikai szempontból nagyon érdekes, és dolgozatomban elemzési nézőpontjából tekintve mindkettő a prózai narrátor kialakulása felé mutat. A költő és az író is kilép a műből, és látszólagos közvetítetlenséggel mutatja meg az eseményeket vagy a karaktereket. A közvetítettség más szempontból tekintve azonban megmarad, hiszen a dramatikus monológ beszélő éne is egy nézőpontot mutat, ahogy az epikus karakterek megnyilatkozásai is.

Közvetítetlenségről beszélhetünk azonban a dramatikus monológ esetében az olvasó részéről is, aki részt vesz a jelentés kialakításában, a szövegekben megjelenő hiányos dialógus másik oldalát képviseli, ebben rejlik a műfaj dramatikussága.²⁴³ Más

²³⁷ Robert Langbaum, idézi Taroff: i.m. 28.

²³⁸ Wallace: Monologue Theatre (...), 9.

²³⁹ Culler: i.m. 368.

²⁴⁰ Uo.

²⁴¹ Culler: i.m. 366.

²⁴² Culler: i.m. 367.

²⁴³ Más felfogás szerint azért szerepel a műfaj megnevezésében a dramatikus jelző, mert a történetet egy színész mondja és nem a költő. Culler: i.m. 368.

magyarázatok szerint azonban azért dramatikusak e művek, mert valaki mindig megjelenik a szöveg világában mint hallgató.²⁴⁴ A dramatikusan monológ és a monodrámára kifejezés között ebben a korban nem húzhatunk határokat, szinonimaként használták őket. Például Tennyson *Maudj*-át 1876-os megjelenésekor monodrámának nevezik, ma Culler rendszere szerint azonban inkább a dramatikusan monológokhoz sorolnánk. Mindkettő közös jellemzője – Taroff és Culler szerint is –, hogy „a beszélő bepillantást enged a lényébe, végigvezet minket a személyes komplexusain és történetén”.²⁴⁵

Ez a „bepillantás a belső énbé” öröklődik tovább Jevreinov *Bevezetés a monodrámába* (*Vvdenie v monodramu*²⁴⁶) című esszéjében is, melyet először nyílt levélként juttatott el a Moszkvai Művészeti és Irodalmi Társasághoz 1908-ban,²⁴⁷ majd később a *Predstavlenie liubvi* (angolul *Representation of Love* címen hozzáférhető) című dráma bevezetőjeként is publikálta.²⁴⁸ Ez a szöveg részletesen leírja és összefoglalja a monodrámára feladatát, ezért is datálja sok lexikon innen a monodrámára létezését. A 20. század első fele az orosz kultúra egyik legtermékenyebb időszaka, az Ezüst kor, mely a kor színházi elméleti és gyakorlati szakemberei szerint egybe esik a színház válságával.²⁴⁹ Jevreinov újító szándékú színházi elképzelése tehát nem önmagában áll, hanem számos más színházi törekvéssel együtt lát napvilágot. A színház válságát a polgári illúziószínházban, a színészet és a dráma válságban, a színház eljelentéktelenedésében, kiüresedésében, olcsó szórakozássá válásában látják. A kor többféle válasza közül Jevreinov monodrámaelképzelése az egyik, mely a későbbi teatralitáselmélete előfutáraként is olvasható. Az élet és teatralitás viszonylatában Jevreinov az emberben lévő teatralitásösztönt teszi felelőssé a színház létezéséért.²⁵⁰ A monodrámára személyessége és lelket reprezentáló törekvése tehát a színház személyes-szubjektív felfogásának előzménye is lehet. Kevés szakirodalom kezeli reflektíven, hogy Jevreinov monodrámaelképzelése főleg a színpadra állításra vonatkozva tesz kijelentéseket, a

²⁴⁴ Culler: i.m. 366.

²⁴⁵ Uo.

²⁴⁶ Jevreinov munkássága orosz nyelven keletkezett, de számomra, csak angol nyelven férhető hozzá, így a jelen szöveg kénytelen figyelmen kívül hagyni az orosz eredeti és az angol fordítás közötti esetleges eltéréseket, árnyalatbeli különbségeket.

²⁴⁷ Golub, Spencer: *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, UMI Research – Ann Arbor, 1984, 35.

²⁴⁸ Taroff: i.m. 89.

²⁴⁹ Tompa Andrea: A színház dicsérete és tagadása. Orosz színházelméletek a 20. század elején, in Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a 20. század elején*, Budapest, OSZMI, 2006, 10.

²⁵⁰ Tompa: i.m. 5.

szcenikát, a *mise en scène*-t tartja a monodramatikus ábrázolásmód legfőbb eszközének. Ebből következően azt javasolja, hogy vetítsenek zöld köröket a színre, ha a főhős részeg, és mozogjon a díszlet, ha szédül.²⁵¹ Míg a néző bevonása, a közvetlenül a befogadóhoz történő szólás az eddigi monodrámá definíciókban a témához kapcsolódóan, a főszereplő érzelmi világának megmutatásában jelent meg, Jevreinov elképzelésében sokkal inkább a reprezentáció módjában. Ezt egyértelműen színházi fogalomként használja már, mely elrugaskodik az irodalomtól, sőt a színházi kifejezésmódok kimerülésének egyik okaként is „az egészségtelen irodalomtól függést” nevezi meg.²⁵² E törekvés tágabb kontextusban értelmezve összefügg a színház mint önálló művészeti ág kialakításának igényével, mely legnagyobb ellenségének az „irodalom uralta színpadot” nevezték meg.²⁵³ Jevreinov elképzelése szerint a színpadon egy elme érzelmeinek kell megmutatkoznia, mivel a néző nem tud több elme nézőpontjával azonosulni, egyet viszont maradéktalanul el tud fogadni, és így az egész drámában közösen tapasztalja meg (co-experience) a főhőssel a történéseket.²⁵⁴ Itt megjelenik az egy szereplő szükségessége a monodrámával kapcsolatban, de Jevreinovnál ez nem egyedüli színpadi szereplőt jelent, hanem egy központi szereplőt. A színpadon lehetnek más figurák is, de ők is a központi alakot erősítik (*Predstavlenie liubvi –Representation of Love*) vagy a központi alak elméjének kivetülései (*V kulisakh dushi – angolul Wings of the Soul* címen jelent meg).²⁵⁵ A monodrámáról írt elképzeléseit sok kritika érte, legtöbbször a belső nézőpont konfliktustalanságára, a történések nehéz színpadra állítására vagy az esztétikai ítélethez szükséges távolság elvesztésének veszélyességére hívta fel a figyelmet. Véleményem szerint azonban az elmélet ellentmondásossága abban rejlik, amit a néző együttérzésével kapcsolatban megfogalmaz. Hasonló a dramatikus monológok esetében a közvetítetlenség - közvetítettség problémája. Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk Jevreinov törekvéseiről, meg kell említenünk a kor nagyhatású színházi alkotójának és teoretikusának, Konstantin Sztanyiszlavszkijnek a munkásságát. Sztanyiszlavszkij a Moszkvai Művész Színház vezetőjeként és rendezőjeként uralta a kor hivatalos színházesztétikáját is. Sztanyiszlavszkij rendszere pszichológiai alapra helyezte az addigi történeti és társadalmi irányultságú előadásmódokat,²⁵⁶ lélektani szempontból minél

²⁵¹ Golub: i.m. 36.

²⁵² Uo.

²⁵³ Tompa: i.m. 5.

²⁵⁴ Taroff: i.m. 92.

²⁵⁵ Golub: i.m. 36.

²⁵⁶ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 52.

hitelesebb figurákat alkotva ezzel. E színház esztétikai elveit, naturalizmusát, pszichologizmusát, „másodlagos elképzelt valóságát”, a negyedik fal konvencióját és a pszichológiai realizmust kérdőjelezi meg Jevreinov,²⁵⁷ helyébe állítva a főszereplő érzékelését középpontba helyező szcenikát és rendezést. Jevreinov kifejti, hogy le kell rombolni a negyedik falat, valamint meg kell akadályozni azt, hogy a néző teljesen belépjen a színpadi világba.²⁵⁸ Másrészt viszont a központi karakter számára teljes empátiát, sőt mi több, közös tapasztalatot vár a nézőtől, mely végső soron ugyanannyira a dráma világába való beolvadást jelenti. Értelmezésében azonban a szubjektív, belső nézőpont hangsúlyozása nem teljes empátiát vált ki a nézőből, hanem éberséget, folyamatosan figyelmezteti arra, hogy itt egyetlen elme értékítéletét vagy értelmezését látjuk. Akárcsak a tudatfolyam ábrázolási technika a regényekben, itt sem adja a belső gondolatok reprezentálása egy objektív valóság illúzióját – mint Sztanyiszlavszkij színháza –, hanem folyamatosan reflektáltan kezeli, és ezzel bevallja saját szubjektivitását, lehetőséget adva a nézőnek egy másik nézőpont elfogadására, elképzelésére. Jevreinov drámáin kívül nem sok előadást ismerünk, mely e monodrámaelképzelés szerint került volna színpadra, egy jól dokumentált kivétel azonban mindenképpen fellelhető. Lawrence Senelick Edward Gordon Craig Moszkvai Művész Színházbeli legendás, 1912-es *Hamlet* rendezésének rekonstruálására szánt könyvében jevreinovi értelemben vett monodrámának nevezi az előadást, melyet a későbbi szakirodalmak is átvesznek – legtöbbször reflektálatlanul.²⁵⁹ Senelick a jevreinovi értelemben vett monodrámaértelmezést keresi és mutatja be Craig rendezésében. Könyvében alapos rekonstrukciót végez, melyet a Moszkvai Művész Színház archiválási gyakorlata és Craig dokumentációs kényszerének anyagai tesznek lehetővé. Szinte verbatim formában adja közre a próbanaplót és a Moszkvai Művész Színház vezetőjének, Sztanyiszlavszkijnak és a meghívott rendezőnek, Craignak a megbeszéléseit. Az előadás rekonstruálásán túl, szövegében talán túlságosan is nagy szerepet kap e két ikonikus színháztörténeti alak személyes és szakmai ellentéte, mely egyes kritikák szerint az előadás kétarcúságát is okozza. Azt is mondhatnánk, hogy Senelick inkább azt mutatja be, hogy milyen *Hamletet* akart rendezni Sztanyiszlavszkij és milyen Craig. A létrejött előadásra koncentrálok, objektívnek tűnő leírást inkább Kaoru Osanai japán rendező korabeli beszámoló szerű szövegéből kaphatunk. Ő jelenetről

²⁵⁷ Tompa: i.m. 5.

²⁵⁸ Uo.

²⁵⁹ Lásd.: Darida Veronika: *Színház-utópiák*, Budapest, Kijárat, 2010, 139.

jelenetre haladva írja le az előadásnak főleg a vizuális tényezőit. E beszámolót Craig skicceivel kiegészítve már viszonylag teljes képet kaphatunk az eseményről. Craig színpadképeinek festészeti és építészeti mivolta egy absztrakt királyságot prezentál, a vonalakét és formákét, melyeknek nincs kapcsolata külső vagy materiális létezőkkel. A tragédia a Vaszilij Kacsalov által játszott Hamlet lelkében van, a többi karakter és a külvilág csak kiáradása az ő szerelmének és gyűlöletének.²⁶⁰ A karaktereket tehát Hamlet szemén keresztül látjuk, nincs önálló személyiségük, Hamlet érzékelését testesítik meg. Osanai szerint a legtöbb értelmezéshez szükséges jelentés a színpadkép által reprezentált. A magas oszlopoknak egyik fele sárga, másik felük aranszínűre van festve. Váltakozásuk szigorúan szerkesztett, a külső jelenetek a sápadt sárga díszletben történnek, a palota jeleneteihez az arany tartozik. Osanai megjegyzi, hogy a színpadkép sosem szikrázik az aranytól, a kosztümök arany díszei is homályosak.²⁶¹ Ez „egy értéktelen királyság groteszk karikatúráját adja”,²⁶² melynek Hamlet érzékeli az udvart. Minden jelenet homályos és ködös, mintha csak Hamlet kétes érzékelésén keresztül látnánk mi is. A másik jelenet, ahol belátható, hogy a rendezés a közönség nézőpontját Hamlet nézőpontjára komponálta, az az egérfogó jelenet. Ez az egyik azon kevesek közül, amelyeket Craig később is sajátjának vallott – a Sztanyiszlavszkij által kikényszerített változtatások után. Itt a vándorszínészek a nézőknek háttal játszanak, szemben a királyi párt és az udvaroncokat látjuk a koronát idéző háromszög alakú lépcsőn.²⁶³ Ugyanazt figyelhetjük, mint Hamlet: Claudius és Gertrudis reakcióját. Craig szerint Ophéliának is egy elbűvölő szépség auráját kellene sugároznia, ami folyamatosan izgatja a herceg fantáziáját.²⁶⁴ Tehát az Olga Knipper által játszott Ophelia is Hamlet képzelete felől értelmeződik. Ebben az előadásban a központi karakteren kívül a szereplők nem élesen körvonalazható alakok, inkább projekciók, halványított figurák, mintha egy fátyolon keresztül látnánk őket; csak Hamleten keresztül léteznek. A szakirodalom vitatkozik arról, hogy Craig ismerhette-e Jevreinov monodrámá elképzelését: Senelick szerint Craig *Hamlet*jének monodramatikussága direkt kapcsolat nélküli egybeesés, amely a századelő – korábban már említett – *Zeitgeist*jével magyarázható. Taroff szerint azonban Craig hallhatott ezekről az elméletekről a Moszkvában töltött hónapok alatt, bár direkt

²⁶⁰ Senelick, Lawrence: *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood, 1982, 45.

²⁶¹ Osanai, Kaoru – Tsubaki, Andrew T.: Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre, *Educational Theatre Journal*, 1968/4, 587.

²⁶² Osanai – Tsubaki: i.m. 590.

²⁶³ Osanai – Tsubaki: i.m. 592.

²⁶⁴ Senelick: i.m. 112.

bizonyítékot ő sem talál. Akárhogyan is, Craig *Hamlet* rendezése összecseng azzal, amit Jevreinov monodrámának nevez, Hamlet figurája és érzékelése kerül az előadás középpontjába, elhalványítva ezzel a többi szereplőt, és arra kényszerítve a nézőket, hogy Hamlet nézőpontját ismerjék meg.

Memory-play?

A jevreinovi értelmezéshez köthető monodrámának klasszikus esetei az explicit főszereplő emlékeit elmesélő memory-play-ek. A kifejezés Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámájának bevezetésében szerepel. A „Jegyzetek az előadáshoz” (*Production Notes*) első sorában ugyanis az olvasható, hogy „az *Üvegfigurák* az emlékezés drámája”,²⁶⁵ („Being a ‘memory play’, *Glass Menagerie*...”²⁶⁶) mely az angol *memory-play* kifejezés fordítása. Egyetértek Seress Ákos megjegyzésével, miszerint nem eléggé erősen műfajmegjelölő a fordítás,²⁶⁷ noha nem vagyok biztos benne, hogy a dráma keletkezésekor ez a kifejezés ugyanolyan műfajmegjelölés volt-e, mint napjainkban vagy a fordítás elkészítésekor, azaz, hogy szükséges-e mindenképpen, hogy a kifejezés műfajra vonatkozzon. Valószínűbb, hogy Williams a kifejezéssel pusztán művét jellemezte, és a későbbi korokban vált műfajmegjelöléssé a *memory-play*.²⁶⁸ Seress Ákos az „emlékjáték” kifejezést javasolja,²⁶⁹ míg másutt a „visszaemlékezés-dráma” szerepel. Tanulmányomban a magyar fordítás tisztázatlansága miatt az eredeti angol kifejezést használom, de véleményem szerint az „emlékezetdráma” variáció tükrözné legjobban a műfaj legfőbb jellemzőjét, az emlékezés lehetőségeit és annak reprezentálását.

Az emberi emlékezet mechanizmusai, működése, azaz a mnemotechnika a retorika művészetével egyidős.²⁷⁰ Az emlékezés aktusában rejlő lehetőségek a 20. században is műalkotásokat ihletettek, de a drámák esetében sajátos dramaturgiát és narratológiai jelenségeket is hoznak magukkal. Történetileg tekintve a modern korban született

²⁶⁵ Williams, Tennessee: *Üvegfigurák*, ford. Szántó Judit, in uő: *Drámák*. Budapest, Európa, 2001, 7.

²⁶⁶ Williams, Tennessee: *Glass Menagerie: introduction by Robert Bray*, New York, New Direction Publishing, 1999, xix.

²⁶⁷ Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban*, Budapest, Theatron Társulás, 2011, 129.

²⁶⁸ Ezt sugallja Sabine Kozdon is, aki a Beckett által írt memory-play-ek kapcsán tekinti át a definíciókat. (Kozdon, Sabine: *Memory in Samuel Beckett's Plays – A Psychological approach*, Münster, LIT, 2005, 182.)

²⁶⁹ Seress: i.m. 129.

²⁷⁰ Lásd: Weinrich, Harald: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*, Budapest, Atlantisz, 2002.

memory-playek azt az állapotot dramatizálják, mikor az emlékezés a megélt élet folyamatos narratívájaként működhetett.²⁷¹ Ez az emlékezéstechnika koherens szubjektumot feltételez és teremt egyszerre. Samuel Beckett Marcel Prousttal kapcsolatban így fogalmaz erről: „Az alany permanens valósága csak retrospektív feltevésként értelmezhető”.²⁷² Jeanette R. Malkin hívja fel arra a figyelmet, hogy a posztmodernitásban az emlékezés reprezentálásának jellege megváltozik, az egységesnek tűnő életút átadja a helyét a széttört és repetitív reprodukciós kísérleteknek.²⁷³ E fejezetben mindkét típusú emlékezés alapján szerveződő elbeszélő szubjektumokkal találkozhatunk.

Az elmesélt emlékezés kétségkívül egy utólagos konstrukció, mely az emlékezés aktusának jelenében épül. Az emlékező ágens egy olyan múltat tár elénk, mely „múlt nem visszafelé látható, hanem előre felé, a megképződés módja a folyamatosan bővülő és ritkuló emlékekkel együtt változik.”²⁷⁴ A memory-playben a megképződés aktusa, az emlékezés aktusa is reprezentálódik, a narráció aktusa mellett (esetleg azzal együtt). Ebben különbözik igazán a prózai emlékeztelírásoktól; az emlékezés látszólagos múltbelisége ellenére a jelen idejű konstruáltságot hangsúlyozza, megmutatja, hogy az emlékezés aktusának jelene tulajdonképpen az emlékezés ideje, mivel onnan konstruálódik az elmesélésre kerülő emlékezés története. Az azonosítható konstruáltság és az emlékezés aktusa lesz az, ami szükségképpen diegetikusságot és egynézőpontúságot feltételez a drámában, és a drámák között elfoglalt különleges helyzete ellenére magában hordozza a dráma mint műfaj egyik leghangsúlyosabb ismertetőjelét, a jelenidejűséget. A memory-play több tekintetben is felmerül példaként a drámanarratológiai szempontú elemző szakirodalomban, hiszen a megszemélyesített emlékező narrátora és az azonosítható érzékelő ágense által létrehozott különleges dramaturgia kifejezetten alkalmassá teszi a dráma epikus, diegetikus lehetőségeinek vizsgálatára.

Az emlékező figura azonosíthatósága, és az, hogy a befogadó az emlékező által megszürt történethez fér hozzá, felveti a narratológiában Genette által meghonosított fogalomhoz, a fokalizációhoz tartozó kérdéskört.

Mieke Bal szerint minden kognitív aktivitás – esetünkben a művek befogadása – speciálisan pozícionált tárgyak projekciójában és konstrukciójában helyezkedik el. A

²⁷¹ Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan – Ann Arbor, University of Michigan, 1999, 4.

²⁷² Beckett, Samuel: *Proust*, ford. Osztvics Levente, Budapest, Európa, 1988, 10.

²⁷³ Malkin: i.m 4.

²⁷⁴ Kékesi Kun Árpád: Histo(ri)ográfia, A színházi emlékezet problémája, *Theatron*, 1999/3, 31.

narratívának megvan az a különleges képessége, hogy feltérképezi a különbözőképpen pozicionált tárgyakat a róluk való tudáshoz, és az egymáshoz való viszonyuk alapján. Ez magával hozza azt, hogy ha a tudásra pozíció-alapként tekintünk, akkor az felerősíti képességünket arra, hogy olyan pozíciót képzeljünk el, ami különbözik a sajátunktól. Ez segít, hogy különböző véleményeink lehessenek ugyanarról az adatról, és hogy elfogadjuk mások álláspontját a sajátunk alternatívájaként.²⁷⁵ Nünning szerint az irodalom az egyetlen hely, ahol a világmodellek konstrukciója hozzáférhető és látható, mivel a narratíva tematizálja ezeket a konstrukciókat és strukturáltan reflektál a világmodellek konstruáltságából adódó problémákra. Továbbá az is egyedülálló a narratológiában, hogy a történet szintjén, a karakterek perspektívájaként reprezentálódik az a folyamat, amin keresztül a befogadó megalkotja saját szubjektív világmodelljét.²⁷⁶ Ez a tematizálódó pozíció és detektálható strukturáltság lesz az, ami alapján a memory-play elbeszélőjének érzékelését reflektáltan fogadhatjuk be. A fokalizáció jelensége leírható mint az a nézőpont, ahogy a karakter vagy a narrátor szubjektív nézőpontjából mutatja magát. Pontosabban, a fikciós világ egy létezőjének szövegszerű reprezentációját valamilyen – a szöveg világabeli – elme vagy rögzítő készülék (fényképezőgép, magnetofon) által érzékelve mutatja a fokalizáció.²⁷⁷ Minden állítás vagy esemény a műben valaki/valami által érzékelt, azaz értelmezhető a fokalizáció aktusának eredményeként, ennél fogva egy bizonyos személyhez és/vagy időhöz/térhez tartozó.²⁷⁸ Örök kérdés a narrátor és a fokalizátor kapcsolata, esetei, valamint a különböző műfajokban megfigyelhető fokalizációs esetek tipologizálása. Genette – a strukturalistákra oly jellemző módon – három fokalizációs esetet azonosít. A zéró fokalizációt, ahol a narrátor többet tud, mint a karakterek; a belső fokalizációt, ahol a narrátor csak azt tudja, amit a karakter; és a külső fokalizációt, ahol a narrátor kevesebbet mond, mint amennyit a karakter tud.²⁷⁹ Ezek a típusok könnyen beláthatók az epikus művek esetében, de mit tudunk kezdeni velük a drámában? Kolthals szerint a dráma alapesete a külső fokalizáció, ahol a karaktereket és az eseményeket narrátori funkció

²⁷⁵ Margolin, Uri: Focalization: Where Do We Go from Here?, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin – New York, de Gruyter, 2009, 41.

²⁷⁶ Margolin: i.m. 41-42.

²⁷⁷ Margolin: i.m. 42.

²⁷⁸ Uo.

²⁷⁹ Weidle, Roland: Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin – New York, de Gruyter, 2009, 236.

nélkül érzékeljük befogadóként, ²⁸⁰ ez összecseng a drámai közvetítetlenség elképzelésével. A zéró fokalizáció értelmezhető a másodlagos szövegekre is, például az instrukciókra. Ez visszautal arra, hogy szükség van egy narrátorra/hatóerőre, aki/ami a drámában olvasható másodlagos szövegeket jegyzi. Különleges esetben jelenhet meg a drámában a belső fokalizáció. Kolthas a soliloquium, a „félre” és a narratív mediáció eseteiben azonosítja. A belső fokalizáció egy speciális fajtája a „mentális események színpadra állítása”,²⁸¹ vagyis az álmok és az emlékek. Ezeket nevezhetnénk Tennessee Williams nyomán memory-play-eknek.

Vajon egybeeshet-e a memory-play-ek esetében az eddig narrátornak nevezett figura és a most felmerült belső fokalizáció cselekvője? Uri Margolin szerint könnyen belátható, hogy csak individualizált, perszonalizált narrátor, egy tiszta Én-Itt-Most definícióval, öntudattal, funkcióval rendelkező funkció lehet potenciális fokalizátor.²⁸² Ez igaz lehet a memory-play-ek narrátoraira, hiszen mindannyian azonosítható emlékező ágensek. Az egyik eset, amikor a narrátor fokalizátor is, azaz amikor az azonosított narrátor jelenidőben meséli el a korábbi eseményeket vagy szituációkat. Ezeknek az eseményeknek eredetileg szereplője vagy megfigyelője volt, így fokalizátornak is nevezhetjük akkor, ha újraéli vagy újra tapasztalja az eseményeket; az eredeti fokalizációs aktust. Margolin Proust híres madeleine sütemény tapasztalási leírását említi példaként,²⁸³ mely kapcsolódik a mi vizsgálati tárgyunkhoz, az emlékezéshez. Az „X vagyok és Z-t láttam, amit most elmesélek” típusú elbeszélés nem fokalizációs aktus, mert hiányzik belőle a tapasztalás közvetlensége, mely nélkül csak retrospektív információátadás lesz. A memory-play-ek esetében, ahogy már korábban is megvizsgáltuk – az emlékezés aktusa jelen időben megy végbe, és ilyen aktív folyamatként eleget tesz az újratapasztalás követelményének.

A narrátor fokalizátorként való azonosítása – Bal-hoz és Nünninghez visszakapcsolódva – alkalmassá teszi a befogadót arra, hogy a kapott álláspontokon és információkon kívül másik álláspontot is elfogadjon a sajátja alternatívájaként, és hogy ne abszolútként, hanem egy lehetségesként nézhessük a reprezentált eseményeket, szituációkat, karaktereket.

²⁸⁰ Uo.

²⁸¹ Weidle: i.m. 238.

²⁸² Margolin: i.m. 52.

²⁸³ Uo.

A memory-play-ek műfajuknál fogva nagyobb fokú epikusságot hordoznak, mint a hagyományos, dialogikus drámák. Ez az epikusság nem pusztán az azonosított elbeszélő narrátor szerepeltetésében rejlik. Számos más jelen is hozzájárul e különleges, műfajok közötti pozíció megteremtéséhez.

Richardson meghatározása szerint a memory-play olyan homodiegetikus narratíva, ahol a narrátor egyszerre elbeszél és előad.²⁸⁴ Richardson e műfajleírása definícióként nem elég pontos. Ha úgy értelmezzük állítását, hogy az elbeszélő szubjektum elbeszélésének aktusa is reprezentált, akkor az nem pusztán a *memory-play* sajátossága; hiszen minden drámai szereplő elbeszél és előad egyszerre; még a párbeszédés szövegekben is erős a karakterek performativitása, az előadás illúziója. Hiszen Sommer és Nünning a dráma műneme kapcsán mutat rá arra, hogy e szövegek nem csak reprezentálnak egy narratívát, hanem egyben a narráció aktusát, a kimondást is megjelenítik, így a karakterek intradiegetikus mesélőkként is értelmezhetők,²⁸⁵ mely értelmezés szerint az emlékező narrátor csak egy különleges pozíciójú intradiegetikus mesélő a sok közül. Noha a drámára többnyire jellemző, hogy a reprezentált idő és a reprezentáció ideje azonos,²⁸⁶ tehát a megtörténéssel azonos időt érkezel a befogadó is, a diegetikus történetmesélést használó drámák – tehát a memory-play-ek – esetében az időkezelés inkább az epikáéra hasonlít, vagyis az elmondott események elmesélésének ideje nem azonos az esemény idejével; hiszen a múltat egy elbeszélés által sűrítve, válogatva tárja elénk a narrátor. Ennek az időkezelésnek a következménye, hogy a hagyományos drámákkal ellentétben a memory-play-ek esetében elválik a mély és a felszíni struktúra, a történet és a diskurzus, a fabula és a szüzsé.

A memory-play-ek hagyományos drámáktól eltérő szubjektivizált narrátor-fokalizátor figurája, az emlékezés időkezelése, és az ebből fakadó mély és felszíni struktúra azonosíthatósága határhelyzetet képez az epikus és drámai műnem jellemző tulajdonságai között. Az elemzett drámákban vizsgálni fogom ennek megfelelően a narrátor fikciós világban elfoglalt helyét, hatókörét, szerepét a replikák és instrukciók alapján, az emlékezés milyenségét és annak színpadi megjelenítéseit, és a belső külsővé tételének módjait.

²⁸⁴ Richardson, Brian: Voice and Narration in Postmodern Drama, *New Literary History*, 2001/3, 682.

²⁸⁵ Sommer – Nünning: i.m. 337.

²⁸⁶ Richardson, Brian: Drama and Narrative, in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrativ*, Cambridge, Cambridge University, 2007, 147.

Az explicit narrátorral rendelkező drámák és a memory-play-ek sora is tetszőlegesen bővíthető lenne a fent vázolt módszerek és szempontok alapján. A három elemzett drámára azért esett a választásom, mert egymás mellett olvasva ívet rajzolnak fel a lineáris történetSORRÁ összerakható emlékezéstől indulva, a főleg képekből álló, fragmentált emlékezésen keresztül, egészen az emlékezés lehetőségének és hitelességének megkérdőjelezéséig.

Tennessee Williams: Üvegfigurák

„Az üveg könnyen törik, akárhogy próbál vigyázni az ember.”²⁸⁷

Az egyik legismertebb, majdnem minden dráma-narratológiai szakirodalomban előkerülő szépirodalmi példa Tennessee Williams *Üvegfigurák* című szövege. Az explicit, megszemélyesített narrátort szerepeltető drámák, valamint a memory-play-ek iskolapéldája. Érdekes megfigyelni, hogy noha a narrátor jelenléte kikerülhetetlen, Tom narrátorszerepére mégsem fektetnek hangsúlyt az elemzések, legtöbbször egy dramaturgiai konvenció alkalmazásaként tekintenek rá. Ha Richardson korábban említett memory-play-ekre vonatkozó állítását definícióként tekintjük, akkor Tom egyszerre narrátor és karakter is. Ennek alátámasztását majd a későbbi narratív elemzés során kell keresnünk. Természetesen a többszereplős, párbeszédes szövegrészek is tartalmazhatnak beágyazott elbeszélést, de az a karakter–karakter közti kommunikációt szolgálja, nem lép ki a fikciós világ keretéből. Tom az egyetlen, aki „kibeszél” a történet világából, aki elbeszélésének címzettjét nem ott találja meg, így őt nevezhetjük a történet mint egész narrátorának, a fikciós világ és benne az események és karakterek megteremtőjének. Úgy is megfogalmazhatnánk a monodrámákhoz kapcsolódóan, hogy az ő belső érzékelését, világát teszi a dráma külsővé, a befogadó által is érzékelhetővé.

²⁸⁷ Williams, Tennessee: *Üvegfigurák*, ford. Szántó Judit, in uő: *Drámák* Budapest, Európa, 2001, 86. A továbbiakban a főszövegen belüli oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

Williams drámájában Amanda Wingfield csonka családjának hétköznapjait ismerhetjük meg Tom szemén keresztül. Amanda, a szebb napokat is látott déli nő a saját álmait próbálja lányára, a nagyon érzékeny és visszahúzódó, kicsit sánta Laurára erőltetni. Amanda ugyanakkor Tomtól, az álmait kergető, de a cipőgyári mókuserékből csak komoly lelkiismeret-furdalás árán kiszakadni tudó fiútól várja a család jövőjének biztosítását, problémáinak megoldását. Williams drámája az 1945-ös színházi bemutatón nagy sikert aratott, a korabeli kritikusok a nyomtatott kiadás előszavában is olvasható poétikus színpadi nyelvet és a korrajzot dicsérik.

A mű könnyen „megfejthető” szimbólumrendszerrel dolgozik, egy központi allegória köré épül.²⁸⁸ Ahogy azt a cím is mutatja; Laura üvegfigurái a lány törekenységét, az üvegunikornis pedig a különlegességét jelképezi. Amikor Jim véletlenül letöri az egyszarvú szarvát, a lány nem búsul, hiszen így már könnyen be tudja illeszteni a figurát az üvegállatok közé, így szimbolizálva a lány beilleszkedés iránti vágyát. Az apa szimbóluma egy fénykép formájában folyamatos hiányként jelenik meg, mely hiányt sem az anya, sem Tom nem képesek betölteni. A család hierarchikus rendszere felborul az apa irányítása nélkül, így fordulhat elő, hogy Laura kimarad az iskolából, és Tom az éjszakáit moziban és csavargással tölti.

A 60-as évektől kezdve egészen a 80-as évekig a recepció a dráma esetleges életrajzi vonatkozásait keresi, Laurát Williams húgával, Rose-zal azonosítják, akin idegbántalmi miatt lobotómiát végeztek.²⁸⁹ Ezek az értelmezések az író vezeklését és bocsánatkérését olvassák a szövegben, melyet a családja elhagyása miatt érezhetett, azonosítva Tomot Williamsszel.

Richardson szerint azonban Tom sokkal inkább saját életének „szereplője” és egyben retrospektív kommentátor is,²⁹⁰ legalábbis így magyarázza az elemzett jelenteket. Jóllehet ez csupán illúzió: hiszen megmarad az időbeli távolság a narrátor Tom retrospektív visszatekintése és a megjelenített események között, így egyszerre semmiképpen nem létezhet Tom két funkcióban. Mivel azonban narrátorként szövegében azonosságot vállal a karakter Tommal, a hatást a karakter és a narrátor közti metalepszisként értelmezhetjük.

²⁸⁸ Seress: i.m. 130.

²⁸⁹ Seress: i.m. 132.

²⁹⁰ Richardson: *Voice and Narration* (...), 682.

Már a szöveg elején elhelyezi magát a dráma szerkezetében, terében: „Én vagyok a színdarab narrátora, de a történetben is szerepelni fogok.” (15) Az emlékezés és a narrátori funkció többszörösen is felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy a történet, amit hallunk, a narrátor története, rajta múlik, hogy mennyire torzítja el.²⁹¹ „TOM: Nem is tagadom, trükköket tartogatok, a céloom szemfényvesztés.” (14) Ezt a szemfényvesztést az emlékezés bizonytalanságára és a néző befolyásolására, valamint a Williams által a drámában alkalmazott poétikus hangulat és beszédmód szcenikus eszközeire is vonatkoztathatjuk. De felmerülhet az is, hogy e sorok mögött a homodiegetikus narrátori funkció által hordozott szubjektivitás, az elbeszélő jelenlétéből adódó megbízhatatlanság rejlik, amely a belső fokalizációs „elbeszélési” móddal is rokonítható. A színpadkép és a hangulat kialakításakor a szerzői jegyzet szerint a világítás és a zene is azt segíti, hogy az ne legyen realiztikus, valamint „különösen nagy szerephez jutnak az atmoszférikus hatások”. (7-10) Presley szerint a Williams előszavában leírt poétikus, emocionális színpadi elemek mind Tom mágikusságának részei.²⁹² Véleményem szerint azonban ezek a *memory-play* műfajához köthetők inkább. Az előszó nem a dráma része, Tom szerepe narrátorként az első monológjával kezdődik, a színpadi világítás és zene leírása ahhoz a Chatman-féle narratív hatóerőhöz kapcsolható, aminek a másodlagos szövegeket tulajdonítjuk. A már-már álomszerűnek ható színpadi környezet funkciója, hogy nem engedje elfelejteni a befogadónak, hogy a történetnek személyes, szubjektív változatát látja. Ahogy Parker megjegyzi, a *memory-play* esetében a narrátor nem csak azt szabja meg, hogy mit, hanem azt is, hogy hogyan láthatunk,²⁹³ ez a karakterekre maradéktalanul jellemző; Tom szemszögéből látunk, ő a narrátora és fokalizátora is egyben a szövegnek. Ahogy a fejezet elején érintettük, az emlékeket reprezentáló dráma mindig nagyfokú narrativitást hordoz az emlékező szubjektum által. A narrativitás és az emlékezés összekapcsolódik a drámákban, és nem csupán azokban, amelyek egyértelműen azonosítható, kommentáló narrátort szerepeltetnek. Az emlékezés maga nem artikulálható: az emlékek elbeszélése, amikor a múltbéli események konstruálódnak, szükségképpen narratív lesz. Az emlékezés és a narratíva szorosan összefügg, az emlékek elmondhatóságának kérdése a narratíva létének lehetőségét is feszegeti.²⁹⁴ A *memory-*

²⁹¹ Fludernik: *Narrative and Drama*, 371.

²⁹² Presley, Delma E.: *The Glass Menagerie – An American Memory*, Boston, Twayne Publishers, 1990, 33.

²⁹³ Seress: i.m. 130.

²⁹⁴ A traumatikus események emlékeztetének témájához lásd például: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: történelem és emlékezet*, Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2005., King, Nicola: *Memory, Narrativ, Identity: Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University, 2000.

play azt az illúziót kelti, hogy az emlékezés a dráma jelenében történik, az emlékezés aktusa is reprezentált. Az *Üvegfigurák* Tom emlékeinek elmesélésekor/megmutatásakor lineáris, zárt, zökkenőmentes, tehát erősen konstruált szerkezetet alkalmaz, amely szintén az emlékek elbeszélésének szükségszerű szerkezetű formálását jelzi, valamint a modern kor emlékezés- és szubjektumfelfogását tükrözi.

Az *Üvegfigurák* karakterei közül azonban nem csak Tom emlékezik: a szereplők állandó elfoglaltsága a múlt felé fordulás, az elmúlt események felidézése – nem képesek megélni saját jelenüket.²⁹⁵ Amanda folyton a délen töltött fiatakorát emlegeti, amelyetől képtelen elszakadni, újra és újra a múltba kapaszkodik, így eltávolodik a merőben más jelen helyzettől. Ezt legjobban a fiatalemberre való várakozás előtti jelenet tükrözi: „Sikerült végre elővarázsolnom valamit abból a régi kofferből. Utóvégre is a divat nem változott olyan alapvetően... (...) És most nézd meg anyádat! (*Megsárgult, lányos fátolszövet ruhát visel, széles, kék selyemövel, kezében nárciszcsokor...*)” (58). Jim – a várva várt férfi vendég, akit azért hív meg Amanda, hogy lányának legyen lehetősége „férjet fogni” – gimnazista éveire emlékszik vissza szívesen, mikor még szépreményű fiatalember volt, míg ma egy cipőgyár raktárában dolgozik. Laurával közösen emlékeznek osztálytársként eltöltött éveikre, ahol kapcsolatuk még megvalósulhatott volna.

Minden emlékezés a szöveg szerkezetében egy-egy beágyazott narratívát képez, Tom előtörténeteket elmesélő monológjaitól kezdve Amanda múltidézéséig. Ezek a beágyazott narratívák a múltba helyeződnek a mimetikus cselekvéshez képest, ahogy a mimetikus cselekvések a színpadi jelenidejűségük ellenére is műtszerűen hatnak Tom narrációjához képest. Williams e drámájában erős és következetes az epizodikus szerkesztésmód. Jahn „playscript mode”²⁹⁶ elnevezését alkalmazva a hagyományos drámai szöveg reprezentációs jellegére: párbeszédesség, közvetítetlenség illúziójára²⁹⁷ az epizodikusságot úgy is leírhatjuk, hogy az *Üvegfigurák*ban az epikusnak tűnő monologikus szövegek és a „playscript mode”-ban írt jelenetek váltakoznak egyenlő arányban, nem rajzolódik ki semmilyen hierarchia a két írásmód között. Noha hagyományosan az elbeszéléshez kapcsoljuk a múlt időt, ilyen típusú jelenetezéskor a „playscript” részek erősebben múlt idejűnek hatnak, mint Tom elbeszélései. Ezt az okozza, hogy a drámai jelenetek az emlékezés által idéződnek meg, tehát a múlt részét

²⁹⁵ Bluefarb, Sam: *The Glass Menagerie: Three Visions of Time*, *College English*, 1997/7, 513.

²⁹⁶ Vö. mimetikus narrativitás

²⁹⁷ Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspect of a Narratology of Drama*, *New Literary History*, 2001/32, 673-674.

képezik, míg a narrátor szereplése a színházi itt és most helyzetbe ágyazódik. A szövegrészek fokalizációja felől is megfogalmazhatjuk a módbeli váltakozást. Margolin²⁹⁸ leírásához kapcsolódva kijelenthetjük, hogy Tom narrátor és fokalizátor is egyben, újraéli az emlékek visszaidézése alatt a történeteket, és az ő tapasztalatait érzékelik a befogadók is. A „playscript-mode”-ban írt részek elvileg külső fokalizációjuk lennének, ha nem rakódna rájuk az egész dráma keretének belső fokalizációs jellege. Olyan, mintha a playscript szövegrészek által a narratív hatóerő, vagy narrátor Tom igyekezne azt a hatást kelteni, hogy a befogadók, a nézők narrátori közvetítettség nélkül tapasztalhatják meg az eseményeket, szituációkat. Ez a manipuláció azonban tetten érhető, sőt, tematizálódik is a fizikailag is megjelenő negyedik falban, mely mintha figyelmeztetné a befogadót, hogy ne felejtse el, hogy ez valamilyen figura korábbi tapasztalásának újraélése.

A két idősíkot a dráma instrukciójában olvasható térelválasztás is leképezi, a kezdő és záró monológ alatt a mimetikus cselekmények helyszínei az épület egy átlátszó negyedik fala, valamint egy tüllfüggöny mögött láthatóak. Tomnak a narrátori és szereplői funkciók közötti váltásait a színpadi térben elfoglalt helye is mutatja. Narrátorként a színpad elején, a tűzlépcsőn beszél a közönséghez, míg az épületbe, és mintegy az emlékeibe is belépve már saját életének szereplőjeként szólal meg. A színpadi térnek ez a kint–narrátor és bent–szereplők megfeleltetése nem teljesen zárt, Amanda egyértelműen az emlékek részeként is használja a tűzlépcsőt abban a jelenetben, amikor jön haza a nőegyletből. (21)

A narrátor a dráma többi szereplőjéhez képest artikulálódó, itt és most jellegén kívül szabadon ugrál elbeszélésével az időben, azonosítható az elmesélt történet utáni nézőpontja. „Először is visszaforgatom az időt.” (15) Így a narrátor és a narráció ideje függetlenedik az elbeszélt cselekmény idejétől. Thornton Wilder *A mi kis városunk* című drámájában például a narrátori funkciót betöltő Stage Manager (magyar fordításban Rendező) nemcsak szabadon változtatja az elbeszélt cselekmény idejét – megtörve ezzel a linearitást –, hanem olyan információkat is mesél a szereplőkről, amelyek a „playscript” részek idejéhez képest csak a jövőben történnek meg. Így azt a hatást kelti, mintha a többi szereplő világa fölött állna, mindentudó narrátorként ismeri jelenüket, jövőjüket, múltjukat.²⁹⁹

²⁹⁸ Margolin: i.m. 52.

²⁹⁹ Wilder, Thornton: *A mi kis városunk*, ford. Bányai Géza, in uő: *Drámák*, Budapest, Európa, 1981, 70.

Tom narrátori funkciói

„Nem is tagadom, trükköket tartogatok, a célom szemfényvesztés.” (14)

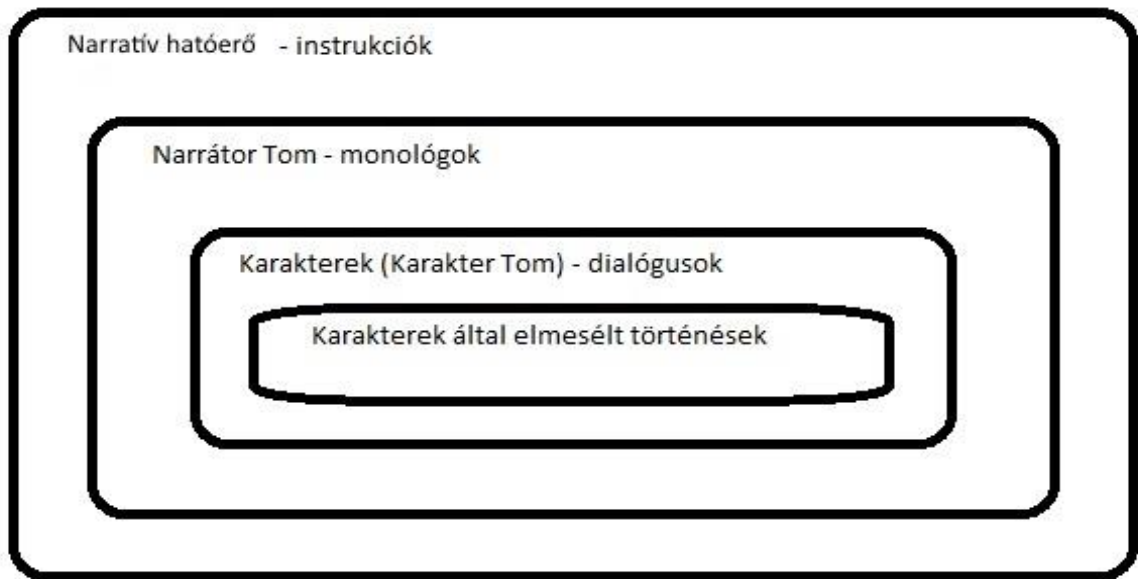
A színházi szituációban – ahogyan az *Üvegfigurák* esetében is – a narrátor látja el a nézőt azokkal az információkkal, amelyeket a nyomtatott dráma olvasója hagyományosan a szereplők felsorolásánál (*dramatis personae*) megtud. Természetesen a színházi előadás folyamán ez a felsorolás nem reprezentálódik, így szükség van további tájékoztatásra a szereplők viszonyait, a helyszínt, a kort illetően; talán ez lehet az oka annak, hogy az elemzők nem különítik el a szerzőt és a narrátort. Az *Üvegfigurák* első felvonása előtt olvashatjuk a karakterek névsorát, valamint a következőket: „Színhely: szűk utca St. Louis-ban (...) Idő: most és a múltban.” (12). Tom később a következőképpen közli ezeket: „Különös kort idézek meg: a harmincas éveket. (...) Itt csak lázadoztak a munkások (...) az olyan, békésnek hitt városokban, mint Chicago, Cleveland, Saint Louis...” (15)

A drámákban a szereplők jelen időben léteznek, így az *Üvegfigurák* kapcsán egyetérthetünk Crandell állításával, miszerint a dráma egyetlen valódi szereplője a narrátor, mivel minden történés csak az ő fejében zajlik.³⁰⁰ Ez tulajdonképpen a fokalizátor funkciójának az egész drámára kivetített értelmezése. Azonban ennyire leegyszerűsíteni a narrátori és érzékelő funkciókat szerintem már túlzás. Az egyetlen valódi szereplő cselekedhet csak a színpadon, legfőbb cselekvése a beágyazott, elbeszél világ létrehozása. Ezt a típusú, alkotó narrátort, amilyen az *Üvegfigurák* narrátora, Richardson generatív narrátornak nevezi,³⁰¹ akinek közvetlen befolyása van a színpadi világra. Ilyen típusú narrátor Wilder *Rendezője* is, aki képes leállítani a jeleneteket: „kénytelen vagyok közbeszólni”, illetve „most más módszerrel dolgozunk, a jövőből nézünk vissza”.³⁰² Tom narrátori funkciója és hatóköre nem ilyen egyértelmű. Ha Genette strukturalista narratológiai felosztását, a diegetikus szinteket hívjuk segítségül a dráma szintjeinek feltérképezéséhez, akkor a következő modell látszik kirajzolódni. (7. ábra)

³⁰⁰ Dragon Zoltán: Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa, disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, 2010. http://doktoriiskola.biforium.hu/tezisek/dragon_zoltan.pdf, utolsó letöltés ideje: 2017.08.22, 08:14, 143.

³⁰¹ Richardson, Brian: Drama and Narrative, in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrativ*, Cambridge, Cambridge University, 2007, 152.

³⁰² Wilder, Thornton: A mi kis városunk. Ford. Bányai Géza, In uő: *Drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 1981. 81-82. Wilder: i.m. 81-82.



7. Ábra

Az opcionális rétegzettség azonban minden egyes dráma sajátja, jelen ábra csak az *Üvegfigurák* különleges narratív sokrétűségét írja le. A külső réteg az extradiegetikus, ahol Tennessee Williams autobiografikus szerző megírja a drámát, és az előszóban leírja a színpadi megvalósításra vonatkozó elképzelését is. A drámai főszövegben a narratív hatóerő adja az instrukciókat, melyek hagyományosan dőlt betűvel jellettek. Cluck a Williams-drámák kapcsán megállapítja, hogy a drámai instrukciókban olvasható információk a regény narrátorának információihoz hasonlíthatók.³⁰³ Ez a szakirodalomban gyakran előforduló, epika és dráma közti megfeleltetési szándék egyik lenyomata is. A párhuzam valójában nem ilyen egyértelmű; viták folynak jelenleg is a drámanarratológusok körében arról, hogy ezt a szintet lehet-e narratívnek nevezni.³⁰⁴ A biografikus szerzőnek nem tulajdoníthatók az instrukciók, és a történet narrátorának, Tomnak sem, „valaki” mégis érezhetően eldönti azonban, hogy mi kerüljön az instrukciók szövegébe. Ez az elemzési probléma veti fel Chatman narratív hatóerő modelljét, és egyben bizonyítékként is szolgál a szükségességére. Ez a hatóerő dönti el, mi és milyen módon legyen elmesélve, ő „alkotja meg” Tomot, aki a történet teljes értékű narrátora lesz. Tom szólamai a már említett diegetikus monológok, melyek egy szinttel

³⁰³ Cluck, Nancy Anne: Showing or Telling: Narrators in the Drama of Tennessee Williams. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, 1979/1, 84.

³⁰⁴ Lásd: Sommer – Hühn: i.m. 228-241.

beljebb helyezkednek el. A mimetikus cselekvések, a „playscript mode” szövegek a többi karakterrel a következő diegetikus szinthez tartoznak, itt szerepel a Tom nevű karakter is, akit saját maga mesél el. Érdekes közelebbről megvizsgálni az egyes szinteken érzékelhető narratív hangokat. Első ránézésre ez a szerkezet (az instrukciókon kívül) nagyon hasonlít arra, amikor egy regényben az egyik szereplő meséli el a történetet, azaz homodiegetikus narrátort alkalmaz a szöveg. Ez azonban az *Üvegfigurák*ban azt jelentené, hogy a narrátor Tom nem külön diegetikus szinten van, hanem a karakterekkel egy szinthez tartozik. Tom helye és funkciója mint narrátor és szereplő nem egészen egyértelmű a dráma szövegében, idézőjelbe teszi a homodiegetikus narráció lehetőségét. Richardson *memory-play* definíciójához visszatérve, az elemzés e pontján megállapíthatjuk: az az állítás, hogy a narrátor elbeszél és előad egyszerre, azaz a narrátor a történet szereplője is egyben, nem tartható. Narrátor Tom és a karakter Tom nem azonosítható egymással, karakterként például szarkasztikusan beszél az anyjáról, míg narrátorként sokkal elnézőbb és objektívebb, majdhogynem szenvtelen elbeszélő.³⁰⁵ A karaktereket, a helyszínt és a megjelenített mimetikus eseményeket Tom elméjéhez, emlékezetéhez köthetjük, de egy ponton úgy látszik, mintha a színpadi megvalósításra is hatással lenne Tom elméje, ami pedig már a narratív hatóerő szintje. Az I. felvonás I. képében, amikor az anyja a régi időkről beszél, ezt az instrukciót olvashatjuk: „Tom intésére megszólal a zene, Amandára reflektor vetül.” (18) Ezen a ponton, noha nem szavakkal, de működésbe lép a narratív hatóerő, a színpadi reprezentáció illúzióját keltő szöveget is karmesterként irányítja. Meglátásom szerint az utolsó jelenet is – amikor Laura elfújja a gyertyákat – erről tanúskodik, noha ott a narrátorként tett megjegyzése van egyértelmű hatással a mimetikus cselekvésre. „Fújd hát el te a gyertyáidat, Laura – és az Isten legyen veled... *Laura elfújja a gyertyákat.*” (97) Seress ezt szimbolikus gyilkosságként értelmezi, szerinte Tom átvitt értelemben megöli Laurát azzal, hogy otthagyja a családját.³⁰⁶ Meglátásom szerint azonban a szöveg itt inkább aláhúzza Tom döntési helyzetét, Laura, mintha csak hallaná a generatív narrátor utasítását, megteszi, amit az mond. Nem gondolom, hogy egyértelműen szét tudjuk választani a szövegben a rendező Tomot, a narrátor Tomot és a karakter Tomot, de az egymást keresztező funkciók bizonyos mértékig azonosíthatók maradnak. Az *Üvegfigurák* különlegességét épp ezek az azonosíthatatlan, de érzékelhető határátlépések adják.

³⁰⁵ Presley: i.m. 27-30.

³⁰⁶ Seress: i.m. 132.

Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámájában az epikus hatás, a narratív szintek majd mindegyike, az explicit színpadi narrátor és a „narratív hatóerő” szövegszervező ereje is felfedezhető, speciális helyzetet teremtve ezzel, hiszen alkalmunk nyílik ezeket egyidejűen, egy szövegben vizsgálni. Ha kizárólag a drámai szövegről beszélünk – a benne foglalt képzeletbeli színpadra állítást is figyelembe véve – belátható, hogy a másodlagos szövegek is a befogadás szerves részét képezik, azaz az instrukciók és a jelenetezés szerkesztettsége is egy, noha a többivel érezhetően nem azonos típusú narratíva része.

Összegzés

„Belőlük tizenkettő van egy tucatban, tebelőled meg csak egy van!” (87)

Tom (akár intradiegetikusnak is nevezhető) narrációja a homodiegetikus elbeszélésmód anomáliáit viszi színre, és ezzel a gesztussal megkérdőjelezi a memory-play műfajáról elmondható állításokat. A „playscript-mode”, vagy mimetikusán narratív szövegek és a monológ szövegek váltakozása párhuzamba állítható Tom funkcióinak váltakozásával, ebből is érezhető a drámában Tom karakterének és narrálásának összetettsége. A dráma vizsgálatán keresztül még egyértelműbbé válik az emlékezés és a narrativitás szoros kapcsolata is, amely a szóbeli közvetítettségben és artikulációban gyökerezik, valamint az, hogy ezzel az elbeszélés alapvetően változtatja meg az adott dráma időkezelését, relativizálja a drámai jelen időt és az elbeszélés múltját. Az *Üvegfigurák* narrátora, Tom válik a dráma egész időkonstrukciójának irányítójává, a reprezentáció közvetítettségét is aláhúzza, tartozzon bármely hipotetikus diegetikus szinthez. Az *Üvegfigurák* narrátorának összetett szerepe és szereplése rávilágít e dramaturgiai funkció epikus vonatkozásaira, és ezen epikus vonatkozások értelmezési jelentőségére, mely közvetlen okot szolgáltat és alapot nyújt a drámák narratív szempontú vizsgálatához.

Arthur Miller: A bűnbeesés után

„- Látja, egyenesen belenéz [...] a gépbe. Az nagyon nehéz dolog ám, tudja-e... teljesen egyenesen belenézni a gépbe. – Úgy érti, hogy magára néztem, igaz?”³⁰⁷

Arthur Miller *A bűnbeesés után* című drámájából Maggie és Quentin, a női és férfi főszereplő apró, jelentéktelennek látszó dialógusfoszlánya a fenti idézet. Miller drámájának alapszituációjára, dramaturgiájára ez többrétegű metaforaként is értelmezhető. A fényképezőgépbe nézés a kész fotón kifelé tekintésként jelenik meg, a megörökített (fiktív) alak ezzel kinéz a műalkotásból, mintegy kapcsolatot teremt a mű befogadójával, a fotográfia esetében a fényképet néző személlyel. Ezzel idézőjelbe teszi a műalkotás fikciós határait, tudomásul veszi a befogadót, sőt a mű részeként értelmezi. Hidat teremt a befogadó és a műalkotás által reprezentált fikciós világ között. A kamerába nézés toposza előhívja a vallomás szituációját is, a másik szemébe nézéssel egyúttal befelé, magunkba is tekintünk.

A drámáról / a történetről

A bűnbeesés után műfajilag, elbeszélés-technikailag, dramaturgiai eszközeiben és instrukcióiban – vélt vagy valós – határok metszéspontjában helyezkedik el. Quentin a történet során nem csak a fényképezőgépbe néz bele, hanem a saját lelkébe is; a befogadó szemébe mondja életét, traumáit, filozofikus kérdéseit. A dráma vallomásos, visszaemlékező szerkezete reflektál a befogadó/néző létezésére – annak ellenére, hogy a Hallgató az elmesélés fikcióbeli címzettje. A fikciós rétegek keveredése, a valós(nak hitt) és fiktív események szövete implikálja a drámanarratológiai, műfaji és dramaturgiai elemzési szempontok egyidejű, hálószerű alkalmazását. *A bűnbeesés után* a monodráma, a memory-play, a tudatfolyam fogalmait hívja elő, de kihagyhatatlan a drámai elbeszélő, az emlékező narrátor szerepének mélyebb elemzése is.

Arthur Miller *A bűnbeesés után* című drámájában Quentin fejében járunk, az ő – hol jobban, hol kevésbé – asszociatív módon működő emlékezetébe nyerünk betekintést. Megismerjük kapcsolatát feleségeivel és barátnőivel, az 50-es évek Amerikájának

³⁰⁷ Miller, Arthur: *A bűnbeesés után*, in uő: *A bűnbeesés után – Alku*, ford. Vajda Miklós, Budapest, Európa, 1969, 119. A továbbiakban a főszövegen belüli oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

politikai besúgó gyakorlatát, a második világháborús bűnök iránt való felelősségvállalás kérdését. A dráma témája és szerkezete számos megközelítési módot kínál.

Neil Carson szerint *A bűnbeesés után* Miller legkísérletezőbb műve, kombinálja a részletes pszichológiai portrét a társadalomkritikával és a végső egyetemes értelem keresésével.³⁰⁸ Quentin alakja részben Miller visszatekintése is saját mentális és emocionális fejlődésére, de figurája nem csak konkrét személy, hanem egyben Akárki is, aki túlélésének lehetőségeit keresi.³⁰⁹ „Üres bírói szék” előtt kell felelnie életéért, először tagadva, majd beismerve saját bűnösségét. Keresése közben elveszti a hitet abban, hogy van abszolút ítélet, mely külön tudja választani a jót a rossztól, a bűnöst az ártatlantól.³¹⁰ Quentin jogi világában az üres bírói szék az ítélő, az abszolút bíráló hiányát szimbolizálja. C. W. E. Bigsby szerint a bíró hiánya következtében Quentin „szabadságra van ítélve”.³¹¹ Derek Peter Royal „egzisztencialista Akárkinek” nevezi,³¹² összekapcsolva ezzel Miller drámáját a camus-i egzisztencializmussal és Albert Camus *A bukás* című művével, amellyel gyakran vetik össze Miller drámáját. Számos tanulmány szól Camus és Miller művének szerkezeti és tartalmi hasonlóságáról, kidomborítva ezzel *A bűnbeesés után* filozófiai aspektusait. A bűnösség kérdése a koncentrációs tábor képében, annak meglátogatásában, és a német barátnő, Holga kapcsán a dráma történetében is tematizálódik, valamint a mise-en-scène-ben értelmező szerepet is kap. A haláltábor egyik tornya állandó része a díszletnek. Előtűnik, mikor a szereplők bántják egymást a színpadon, amivel – erős, de nem túlságosan összetett – a kollektív és egyéni bűnösség szimbólumává válik. Allen J. Koppenhaver az elidegenedést kapcsolja a torony képéhez, az emberek embertelenségének jelképeként értelmezi.³¹³ A bűneivel szembenézni próbáló főhős vallomása nem csak egy egyén gyónása, hanem egy egész generációé, akiknek muszáj kategorizálniuk a bűneiket, hogy megérthessék azokat.³¹⁴ Miller műve egy olyan időszak társadalmi drámája, amely belebukott abba, hogy „megtanulja a második világháború leckéjét”.³¹⁵

³⁰⁸ Carson, Neil: *Arthur Miller*, Hamburg, Peterson – Macmillan, 1982, 110.

³⁰⁹ Carson: i.m. 111.

³¹⁰ Carson: i.m. 121.

³¹¹ Bigsby, C.W. E.: *The Fall and After –: Arthur Miller’s Confession*, *Modern Drama*, 1967/09, 134.

³¹² Royal, Derek Parker: *Camusian Existentialism Arthur Miller’s After the Fall*, *Modern Drama*, 2000/Summer, 199.

³¹³ Koppenhaver, Allen J.: *The Fall and After: Albert a Camus and Arthur Miller*, *Modern Drama*, 1966/2, 208.

³¹⁴ Bigsby: i.m. 125.

³¹⁵ Bigsby: i.m. 136.

A bűnbeesés után azonban keletkezésekor nem elsősorban filozofikus, hanem inkább életrajzi vonatkozásai miatt vált híressé. Se szeri se száma a drámában fellelhető életrajzi elemeket vizsgáló szövegeknek, bulvár- és közéleti lapok foglalkoznak az író magánéleti kérdéseivel, a *Newsweek*, a *Time* és a *Life* magazin is részletesen beszámolt ezekről.³¹⁶ Maggie figurája kulcsponjtja ennek a párhuzamnak, ihletője Miller második felesége, Marilyn Monroe volt. Ez az „életrajzi” olvasat azonban nem, hogy elősegítené, hanem inkább hátráltatja a mű befogadását, legtöbbször kimerül a bulvár szintjén. Ráadásul a dráma visszatekintő és emlékező szerkezete olyan mértékű szubjektivitást, személyességet hordoz, amely önmagában életrajzi hatásúvá tenne bármilyen történetet. A történetmondás szubjektivitása lehetetlenné teszi azt is, hogy tényként értelmezzük Quentin elmesélésének bármely részletét. Az emlékezés és Quentin narrátori funkciója többszörösen is felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy a történet, amit hallunk, a narrátor története, rajta múlik, hogy mennyire torzítja el – tényszerűnek tehát semmiképpen sem értelmezhető.³¹⁷ Ha Miller célja a drámával saját életpizódjainak dramatizálása lenne, akkor Quentin motivációját hiányolnánk. Ennek ellenére az életrajzi olvasatot erősítette az ősbemutató is (1964, rendező Elia Kazan), ahol a Maggie-t játszó Barbara Loden egyértelműen Marilynre idézte. A bemutató fogadtatása vegyes volt, a nézők és a kritikusok nem láttak benne többet, mint Miller személyes életének feldolgozását.³¹⁸ Az ANTA Washington Square Garden sem volt ideális helyszín, nyitott és széles színpada ellentétben állt a mű intimitásával.³¹⁹ Franco Zeffirelli szintén 1964-es rendezése már érzékenyebben nyúlt a drámához. A színpadra vitel egyik nehézségét, az utalások és felvillanások gyorsaságát és tűnékenységét fém rudakra szerelt fekete drapériával és backstage liftekkel oldották meg a római Teatro Eliseo színpadán.³²⁰ Monika Vitti játéka eltüntette a Maggie és Marilyn között korábban létező egyenlőségjelet, így az előadás el tudott mozdulni az életrajzi vonatkozások illusztrálásától a filozófiai kérdések felé.

³¹⁶ Koppenhaver: i.m. 208.

³¹⁷ Fludernik: Narrative and Drama, 371.

³¹⁸ Carson: i.m. 111-112.

³¹⁹ Carson: i.m.112.

³²⁰ Uo.

Quentin mint narrátor

A dráma első instrukciója, miszerint „[a] cselekmény Quentin lelkében, gondolatvilágában és emlékezetében játszódik” (7), kijelöli a főszereplőt, a történet helyét és műfaját is: *A bűnbeesés után* is memory-play, azaz emlékezet-dráma, akárcsak Tennessee Williams *Üvegfigurák* című műve. A drámában olvasható történések – legalábbis egy részük – a főszereplő fejében játszódnak. Quentin visszaemlékezése azonban cseppet sem lineáris vagy koherens, inkább flashback szerű, felvillanó emlékképek és szimbólumok összessége. Ezzel elmozdul a posztmodern emlékezés reprezentálása felé,³²¹ az *Üvegfigurák* lineáris és koherens elbeszélésmódjával szemben. A jelenetek egymásutánisága és egymáshoz (nem) kapcsolódása a tudatfolyam regények elbeszélés technikáját idézi, annak drámai formáját próbálja megragadni.³²² A tudatfolyam-ábrázolás mint elbeszéléstechnika a modern regény „találmánya”. Fogalma diffúz, legtöbb leírása véletlenszerű, asszociatív, logikátlan gondolatok egymásutániságát érti rajta, mely az emberi gondolkodás működését hivatott érzékeltetni.³²³ Miller ezt az asszociativitást és véletlenszerűséget igyekezett – a regényektől eltérő módon – a szövegek helyett a színpadkép segítségével érzékeltetni. „Az összhatás [...] olyan, mint egy önmaga felszínét és mélységeit kutató lélek kavargó, szüntelenül változó, pillanatnyi belvilága” (8). A dráma – de az első felvonás mindképpen – nélkülözi a folyamatos, kronologikus történetet: a rövidebb-hosszabb dramatikus dialógusokat Quentin filozofálása zavarja meg, illetve köti össze. A második felvonás, Maggie történetének elmesélése sokkal követhetőbb, mint az első felvonás jelenetmorzsái. Kronologikus felépítésű, végig megtartja fókuszát, az első felvonásban megismert szereplők egy-egy pillanat erejéig villannak fel. A dráma e részére tehát kevésbé vonatkoznak a tudatfolyam ábrázolás jellemzői. Quentin belső világának reprezentálását nem a szöveg, hanem a színpadi instrukciók adják, látomásszerű megjelenésekkel, gyors fel- és eltűnésekkel, összefüggéstelen felkiáltásokkal. Ez a szerkesztési mód, valamint az, hogy Quentin fejben járunk, Jevreinov monodráma elképzelésének példájaként engedi elemezni a művet. Nem csak a szöveg fokalizátora és narrátora tekintetében, hanem abban is, hogy az emlékezés és a tapasztalat reprezentációját nem csupán a narrátori monológokban

³²¹ Vö. Malkin: i.m. 17-18.

³²² Royal: i.m. 159.

³²³ Palmer, Alan: Steam of Consciousness and Interior Monologue, in Herman, David, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, 571.

érezkelhetjük, hanem a színpadra állítás, a mise-en-scène kuszaságában, felvillanásszerűen megjelenő karaktereiben és szimbólumaiban is. A nézőpontok hangsúlyozása miatt fontossá válnak például a gyorsan változó színek³²⁴ – ez az, ami *A bűnbeesés után* szerzői instrukciók szerinti színpadra állítását oly nehézvé teszi. Jevreinov monodráma elképzelését számos kritika érte. Az egyik szerint a belső világ reprezentálása nem elégséges egy drámai cselekményhez, mert így nem alakulhat ki konfliktus. Jevreinov azzal érvel, hogy a konfliktus önmegismerő utazás vagy belső konfliktus is lehet, tehát az interperszonális kapcsolatok helyett az egyén pszichéjének belsejébe helyezi a konfliktus lehetőségét.³²⁵ Quentin a saját múltjába vezető utat járja végig, bár filozófiai kérdései belső konfliktusként is felfoghatók. Taroff ezek alapján *memory-monodrama*-nak, azaz emlékezés-monodrámának nevezi Miller művét,³²⁶ bár e fogalom nem ad hozzá az értelmezéshez, pusztán Taroff történeti monodráma rendszerébe illeszti a drámát. A fordított beágyazottsággal azonban az epikus elbeszélés részeként a dramatikus-dialogikus, „playscript-mode”-ban írt részek is közvetítettek lesznek, másodlagos beágyazott fikcióként viselkednek; hiszen Quentin szemén keresztül látjuk azt is, mikor Lou vagy Maggie beszél, tehát Quentin narrátor és fokalizátor is egyben. Az epika felől közelítve a tudatfolyam-ábrázolás a közvetítetlenségre törekszik³²⁷ a szükségszerűen közvetített (nyelvi) közegben. A drámai környezetben ez éppen fordítva működik. Az emlékezés, a tudatfolyam-ábrázolás lesz az, ami az epikus szövegben drámai (közvetítetlen), a drámai szövegben pedig epikus (közvetített) hatást kelt.

Az emlékezés aktusát a monológoknál is gyakran megfigyelhető konvenció, a Hallgató jelen(nem)léte racionalizálja. Nem teljesen képzeletbeli figura, alakjának körvonalait érzékeljük, Quentin hiányos dialógusaiban egyértelmű, hogy a Hallgató is beszél, csak mi nem halljuk. Továbbá konkrétumokat is megtudunk róla. Például, hogy Dél-Amerikában nyaralt, és Quentin telefonon hívta fel, hogy találkozzanak. Ezek az információk, Quentin és a Hallgató találkozása alkotják az elsődleges fikciós világot, mely keretbe foglalja Quentin emlékezését; az utolsó reptéri jelenetben, Holga érkezésekor Quentin ehhez a világhoz tér vissza. A Hallgató helyét a színpad nézőtér felőli szélére tett szék jelöli. Később a szék mint Quentin fikciós rétegek közötti

³²⁴ Taroff: i.m. 96.

³²⁵ Taroff: i.m. 346.

³²⁶ Uo.

³²⁷ Palmer: i.m. 571.

viszonyítási pontja tételeződik, segítve ezzel a befogadót az elbeszélő pillanatnyi helyének értelmezésében. A szék topográfiai fontos jel, a drámai jelen idő helye, minden más – a színpad többi része – a múlthoz tartozik. Noha Brian Richardson szerint a drámákban az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő (cselekmény ideje) nem válik ketté, ellentétben az epikus narratívákkal,³²⁸ Miller szövegében is megfigyelhetjük, hogy a memory-play ez alól kivételt képez. Quentin múltreprezentálása elkülönül az elbeszélés jelenétől. Szintén felfedezhetjük, amit Richardson a (narratív) fikciókra vonatkoztatva állít: az időbeliség egy mesterséges konstrukció, az események időtartama és idővonala csak az interpretációs aktus alatt konstruálódik³²⁹ (ha konstruálódik egyáltalán). Quentin élete felvillanó epizódjainak sorrendje is csak a befogadóban áll(hat) össze kronologikus láncá.

A Hallgatóhoz beszélés ad keretet a drámának, megteremti az elbeszélés szituációját, valamint utal a szövegben elhangzó üres bírói székre is. A Hallgató egyes értelmezések szerint lehet Isten vagy egy pszichoanalitikus, esetleg Quentin saját maga: „És nem maradt más, mint a soha véget nem érő vita önmagammal”(11). A psziché, a személy belső világának előtérbe kerülése a 19. század elejéhez, majd a pszichiátria fejlődéséhez és a pszichoanalízis elterjedéséhez köthető. A pszichoanalízis tematikusan is megjelenik a történetben – mindkét feleség terápiára jár. *A bűnbeesés után* alapszituációja; a láthatatlan személyhez beszélés, a monologizálás, a vallomástétel is jelzi Quentin hitét abban, hogy a szemtanú jelenlétében az elmondás által a karakter képes lehet újradefiniálni saját identitását.³³⁰

A narrátor funkciója legalább annyira értelmezhető prózai eszközként, mint drámai konvenciónak. Történetileg a görög rapszodosz hírmondó figurája lehet az egyik elődje. A drámai elbeszélő szerepeltetése segíti a színpadi információátadást; konkrét tényeket oszthat meg a nézőkkel a helyről és időről, de színen kívüli események sűrített elmondása is a narrátor (hírnök) szerepe. Deborah R. Geis szerint az egyik oka a monológok – tulajdonképpen színpadi elbeszélések – elterjedésének, hogy a színház nem tud – a filmmel ellentétben – tetszőleges módon ugrálni időben és térben, ezért elbeszéléssel kénytelen transzformálni azt.³³¹ Miller drámájában azonban rendhagyó módon nem a

³²⁸ Richardson: *Drama and Narrative*, 148.

³²⁹ Uo.

³³⁰ Borowsky, Mattheus – Sugiera, Małgorzata: *Everybody's Stories: Monologues in Contemporary – Playwriting from Quebec*, in Wallace, Claire (ed.): *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 22.

³³¹ Geis, Deborah R.: *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama* Michigan, University of Michigan, 13.

monológok, hanem a dialogikus részek transzformálják a teret, a felvillanó jelenetek csaponganak térben és időben. A narratív keret – Quentin elbeszélése – nem dinamikus, fikciós szinten a Hallgatóval való beszélgetés és Holga érkezése tölti ki. *A bűnbeesés után* esetében a Sommer-Nünning szerzőpáros mimetikus és diegetikus narráció párosa segít leírni és elkülöníteni a múltban játszódó mimetikus, és a fikciós, jelen idejű diegetikus részeket. A drámában a diegetikus és mimetikus (elbeszélő és drámai) részek váltják egymást, felvonásonként különböző intenzitással. Mindkét mód történeteket mesél el, a különbség csak eszközeikben fedezhető fel.

Quentin figurája a darab elbeszélője, ő a diegetikus narráció forrása, de funkciója ennél több, generatív – alkotó – narrátor is, aki része a fikciós világnak, azaz homodiegetikusként is leírható.³³² Ez visszautal a tudatfolyam-ábrázolás színházi lehetőségeire. Monika Fludernik szerint a memory-play-ek homodiegetikus narrátorának funkciója az, ami a belső monológ jellemzőit átemeli a színpadi dramatikus diskurzusba.³³³ De hogyan lehet Quentin szereplő a saját fejében? Hogyan tud egyszerre elbeszélni és jelen lenni? A dráma szerkezete ebben a kérdésben következtelen. Quentin néhol karakter a saját emlékeiben, néhol pedig fölöttük áll, nézi őket – például az Anyával beszélő láthatatlan kisfiú Quentin esetében –, több esetben pedig kommentálja az eseményeket. Fokalizátori funkciója tehát nem egyértelmű. Kommentárjai a nézőkhöz/Hallgatóhoz szólnak, a *félre* színházi konvenciójának alkalmazásával. Úgy beszél ki a jelenetből, hogy partnere nem hallja azt. Quentin *félre* mondatai – a formára jellemző módon³³⁴ – gyakran ironikusak, a szereplők valóságából kiemelkedve összekacsint a nézővel/Hallgatóval. A többi karakter funkciója is csúszkál, néhol színészek a múlt drámájában, néha pedig vádlottként jelennek meg a fiktív jelenben.³³⁵ Carson szerint Quentin tudatossági szintjeinek tisztázatlansága is zavaró, nem tudjuk, hogy milyen hatással vannak saját múltbeli cselekedetei a karakterek jelenbeli emlékére. Például nem befolyásolják Maggie-vel való kezdeti boldogságra való emlékezését a későbbi történetek, annak ellenére, hogy az emlékezés jelenében már tisztában van történetük végkimenetelével (114). Ha azonban tisztán elkülönülnének Quentin különböző szerepei, akkor a mimetikus részeknél nem tudna reflektálni önmagára,

³³² Richardson: *Drama and Narrative*, 152.

³³³ Fludernik: *Narrative and Drama*, 368.

³³⁴ Pfister: i.m. 139.

³³⁵ Carson 113.

helyzetére. Ez esetben azonban az emlékezés lehetősége, a narrátori szituáció kérdőjeleződne meg.

Quentin kommentárjainak címzettje sem minden esetben tisztázott. Legtöbbször a mimetikus részek, azaz a jelenetek közben a Hallgatóhoz szól, értelmezve a történéseket. Ebből úgy tűnik, hogy a Hallgató látja az emlékezés-jeleneteket, nemcsak a kávézóban ül, és Quentinnel beszélget. A Hallgató a nézés – és a színpad széli elhelyezés – miatt a néző egyértelmű reprezentációjaként funkcionál, akárcsak a monológ drámák esetében. A nézők jelenlétének tudomásul vétele és szerkezetbe építése a szöveget színházilag önreflexívvé alakítja, a szemtanú/bíró/Isten/pszichoanalitikus Hallgató helyébe a mindenkori néző kerül, és ezzel a dráma reflektál önnön teatralitására. A kommunikáció nem a fikciós világban valósul meg a szereplők között, hanem az úgynevezett theatron-tengely³³⁶ mentén, a fikciós és nem-fikciós világ között. Még érdekesebbé válik a reflexió, ha a drámát Quentin két énjének vitájaként értelmezzük: ekkor az önreflexív szerkezettel a nézők válnak Quentin másik felévé, sokszorozva ezzel a korábban említett Akárki szerepet. – Mindenki Quentinné válik. Néhol ez a kommunikáció azonban egyáltalán nem egyértelmű. Mielőtt Maggie-vel találkozik, Quentin az instrukciók szerint aktatáskájával egy padon ül és beszél. (73) Nem a Hallgatóhoz, nem kifelé az emlékezés mimetikus világából, hanem azon belül. Itt nem narrátori funkciójában látjuk főszereplőnkét, hanem monologizáló karakterként. Monológ a narráción belül. Szerkezetileg értelmezhető a jelenség, de befogadóként zavart okozhat, hogy az epikus rész itt nem a diegetikus narráció része, hanem a mimetikus egyik eleme csupán. A dráma vége előtt nem sokkal a kiszólás egy újabb változatát láthatjuk Quentintől: „...kinek a nevében fordítasz hátat valaha is... (*Kinéz a közönségre*) ...ha nem a saját nevedben? Quentin nevében?”(186) Vajon mi a szignifikáns különbség a láthatatlan Hallgatóhoz címzett megszólalás és a közönségre nézés között? Irányában semmi, hiszen a Hallgató a színpad szélén, a közönség előtt helyezkedik el. Akkor mi lehet az oka ennek az egyedülálló instrukciónak? Talán annak hangsúlyozása, hogy itt az önreflexív hatáson túl is egyértelművé teszi az instrukció, hogy Quentin azonosítható a közönség bármelyik tagjával. Egyedi szinten érthetők a narrátori funkció e kiszólásai és azok rétegei, de a túlzott halmozás kuszaságot teremt, mely nehezen értelmezhetővé és következtelenné teszi a mű szerkezetét.

³³⁶ Lehmann: i.m. 15.

Nemcsak a kiszólások, kommentárok, hanem az instrukciók szerepe is tisztázatlan a szövegben. Az instrukciók szolgálhatnak bizonyítékként arra, hogy a drámai szövegekben működik a már sokat emlegetett narratív hatóerő, hiszen az instrukció több mint „el nem hangzó szövegrész” vagy mint előírás a későbbi rendezőnek, noha alapvetően az előadás során fizikai jelenlétként érzékelhető a színpadon.³³⁷ Jahn alapján megállapítható, hogy *A bűnbeesés után* instrukciói is a narratív hatóerő „megszólalásai”. Számos instrukció tagadhatatlanul inkább epikus, mintsem utasítás vagy leíró jellegű: „feketeség önti el a lelkét”(35) „megbukott”, „ez már valami, de nem elég”, „feszülten, nagyon ésszerűen magyaráz”, „Quentin Louise szánalmára apellál”(71) „Louise nem néz rá, Quentin megérez valamit, amit győzelemnek gondol”(89). E megjegyzések, értelmező kommentárok olyan hatást keltenek, mintha Quentin – akinek a fejében, emlékeiben játszódnak a jelenetek – kommentálná velük a történéseket. Ez azonban lehetetlen, hiszen az instrukciók kívül állnak Quentin világán. Még ha strukturálisan el is különíthető a narratív hatóerő és Quentin kommentárjai, hatásukban és stílusukban közel állnak egymáshoz, tovább bonyolítva a sokrétű (*Miller*) – *Quentin* – *narratív hatóerő* hálót, és ennek következményeként a fikciós világok határainak érzékelését is. Véleményem szerint erre a zavarra utal Carson is, mikor Quentin tudatállapotának és útjának zavartságát említi.

Összegzés

Meglehet, hogy *A bűnbeesés után* túl sokat akar magába sűríteni: új, dramatikus kerettel rendelkező drámai tudatfolyam formát, filozófiai egzisztencialista kérdéseket, egy férfi pszichéjének és emlékezetének működését, álomszerű díszletet és önéletrajzi elemek dramatizálását. A számtalan cél között elveszik a befogadó, nem kibogozhatóak a fikciós keretek, a drámai funkciók vagy a narratív rétegek. A szöveg a dráma és az epika határán egyensúlyoz, dramatikus és epikus jelleget is magában hordoz. Mindkét narrációs mód eszközeit használja, néhol rendkívül kusza módon, ami megnehezíti a mű elemzését, értelmezését. Következetlen, logikátlan módon tűnnek fel technikák, funkciók, témák – akár csak a tudatfolyam-ábrázolásokban a gondolatok. Ha a dráma célja szerkezetének következtelenségével is a tudatfolyam-ábrázolás stílusára utalni, akkor sikeresen saját maga metaforájává válhat. Saját, kusza szerkezetével is az elbeszélés módját idézi.

³³⁷ Pfister: i.m. 14.

Tom Stoppard: *Travesztiák*

„Milyen ember is ez a James Joyce, szegeznek nekem gyakran a kérdést. Tény, jól ismertem őt fénykorában, amikor lángelméje a legnagyobb hőfokon lobogott, az *Ulysses* írása közben, mielőtt még a megjelenés és a hírnév a saját szobrává avatta volna, a fényképezőgépek zarándokhelyévé, ahogy, szinte kivétel nélkül mindig, egy meghatározhatatlan színű bársonyszmokingban (hisz a fényképezés fekete-fehér formája dívott még az idő tájt), de alighanem égszínkében, hacsak nem halványlilában, egy csokor érzéki ibolyát szagolgat...”³³⁸

Henry Carr első, összefoglaló jellegű leírása James Joyce-ról sűrítve jelenít meg pár, a dráma által felvetett kérdéskört. A szöveg által felvetett összes probléma leírására, esetleg felsorolására nemcsak ez a szövegrészlet, hanem bármilyen összefoglalás is képtelen lenne. Ahogy Miller elemzett drámája esetében, itt is a fényképezés – pontosabban a fekete-fehér fényképezés – technikája szolgál sokrétűen értelmezhető metaforaként. Felveti a főszereplő memóriájának kérdését. Henry Carr nem emlékszik pontosan a szmoking színére, vagy ki tudja, talán nem is tudja pontosan, csak találgat ezzel kapcsolatban, vagy esetleg sosem látta a szmokingot. A szmoking színének bizonytalansága előrevetíti, hogy semmi sem vehető biztosra – csak részletek bizonyíthatók, Joyce fekete-fehér fotója; a részletek, a hogyanok homályban maradnak. Minden érzékelés vagy elképzelés szubjektuma a saját módján tudja kiegészíteni ezeket – metaforánkban a színeket. A szubjektív emlékezet kérdésén túl, a ténytöredékekből rekonstruálható múlt lehetetlensége is felmerülhet e részlet kapcsán. Már a két magyar fordítás szövegében sem fedik egymást a részletek – ahogy az lenni szokott. Míg a fenti Varró Dániel fordításban³³⁹ az égszínkék és a halványlila szerepel, addig Vajda Miklós³⁴⁰ fordításában a sötétkék és a mély borvörös. Nem szándékom, hogy a színek („real blue”, „empirical purple”, „sultry violets”³⁴¹) fordításait megítéljem, inkább ezt is annak a jelének tekintem, hogy a színek jelen esetben önkényesek, bizonytalanok, személyes érzékelésen múlnak. Ahogy a *Travesztiák* történetének szereplői, az események

³³⁸ Stoppard, Tom: *Travesztiák*, ford. Varró Dániel, in Tom Stoppard: *Drámák*, szerk. Upor László, Budapest, Európa, 2002, 331-332. A továbbiakban a főszövegen belüli oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

³³⁹ Uo.

³⁴⁰ Stoppard, Tom: *Travesztiák*, ford. Vajda Miklós, *Színház*, 1998/12.

³⁴¹ Stoppard, Tom: *Travesties*, New York, Grove, 1975, 6.

„valódisága”, valamint Carr emlékezetének kérdése is.

Upor László, aki Tom Stoppard magyarul megjelent drámakötetének szerkesztője³⁴² és a róla szóló monográfia írója, a drámaválogatás utószavában azt írja Stoppard életművéről, hogy noha tanulmányok sokaságát inspirálta, ellenáll a ráerőszakolt tudományos elméleteknek.³⁴³ A darabok sora, jelenetek egymásutánja, egy-egy szín, belső szerkezete nem írható le egy egyenessel, inkább „kihagyásos ívekkel, spirálokkal, koncentrikus körökkel, önmagukba visszatérő görbült síkokkal.”³⁴⁴ Ezt elfogadva jelen szövegemben sem szeretném azt a látszatot kelteni, hogy a dráma egészét tudom vizsgálni az elbeszéléseleméletek, a narratológiai technikák felől, inkább csak kérdéseket, irányokat igyekszem felfedni, melyek teljes feltérképezésének lehetetlenségét már az elején elfogadom. Ennek ellenére azt gondolom, hogy a kiindulóelmélet felől vizsgálható problémák felfedezése önmagában is izgalmas lehet, Upor szavaival élve „szellemi izgalmat” gerjesztő.³⁴⁵ Vizsgálódásom fókuszában Carr elbeszélői figurája áll, annak viszonya az elbeszéléssel, narratológiai szerepe, értelmezési lehetőségei, viszonya a figurákhoz, az úgynevezett történelemhez és a saját fiktív világához. A *Travesztiák* narratológiai beágyazottságának feltérképezése nem egyértelmű, sokrétű és kusza. Bizonyos szintig ellenáll a narratológiai elemzésnek, de azért a gombolyagból pár szál ebben az esetben is kihúzható.

Továbbra sem gondolom, hogy a szöveg enged majd a strukturalista vagy bármilyen más szempontú narratológiai elemzésnek, nem lehet utólag (narratológiai) elemeire (sem) bontani azt, ami egyszer már összekeveredett. Akárcsak a rizspuding az *Árkádia* című Stoppard műben: ha a lekvár és a rizspuding egyszer összekeveredik, nem lehet szétválasztani őket azzal, ha visszafelé keverjük őket.³⁴⁶

³⁴² Stoppard, Tom: *Drámák*, szerk. Upor László, Budapest Európa, 2002.

³⁴³ Upor László: Utószó, in Tom Stoppard: *Drámák*, szerk. Upor László, Budapest, Európa, 2002, 633.

³⁴⁴ Upor László: *Majdnem véletlen – Tom Stoppard fokozatos megközelítése*, Kolozsvár, Koinónia, 2009, 14.

³⁴⁵ Upor: Utószó, 632.

³⁴⁶ Nadel, B. Ira: *Travesties: Tom Stoppard's Joyce and other Dadaist Fantasies, Or History in the Hat*, *James Joyce Quarterly*, 2008/3-4, 482.

A *Travesztiák* szövegével foglalkozó tanulmányok nem mindegyike tesz le a szisztematikus kibogozásról – egy-egy szempontot igyekeznek végigvinni, de a dráma komplex elemzésére ők sem vállalkoznak.

A nagyon összetett cselekményt nem is próbálnám meg vázolni, inkább Upor említett utószavából kölcsönzöm annak összegzését: „Egy angol követségi tanácsos valaha kölcsön adott egy nadrágot James Joyce-nak, Zürichben, s ötven évvel később képtelen visszaemlékezni, vajon azt kell-e jobban sajnálnia, hogy nem győzedelmeskedett a művészet lényegéről Joyce-szal és Tristan Tzarával folytatott ádáz vitában, vagy azt, hogy nem tartotta vissza Lenint, amikor az vonatra szállt, hogy forradalmat robbantson ki Oroszországban.”³⁴⁷ E tartalmi összefoglaló a dráma mély ismeretéről és Upor írói képességeiről árulkodik, egyszeri vagy kétszeri elolvasás után képtelenség ilyen pontosan azonosítani a főbb gócpontokat – talán a dráma játékossága és humora miatt is. Persze Upor összefoglalója sem tartalmaz mindent, amit tudni kell a szövegről – ahogy azt írja is: a Stoppard darabok tömör ismertetésével a lényeg teljesen elsikkad, így összefoglalási kísérlete ironikusnak tekinthető. Például a cselekmény összefoglalójából nem olvasható ki, hogy Stoppard Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* (magyar fordításban: *Bunbury, avagy jó, ha Szilárd az ember*³⁴⁸) című drámájának szerkezetére és struktúrájára írja rá a saját művét. Ahogy az sem, hogy az ismert nevű szereplők nem teljesen a várt módon viselkednek a történetben.

Számunkra az összefoglalóból a „visszaemlékezni” elem válik fontossá majd Carr kapcsán, de több tanulmány más fókuszra építi fel elemzését. Howard D. Pearce például azt a toposzt választja kiindulópontjául, hogy Lenin a Spiegelgasse-n lakik, aminek a szó szerinti fordítása „Tükörutca”. Ez a tükröződés mutat rá szerinte az egész drámára: karakterek tükröznek karaktereket, művészet tükrözi a világot, színpad tükrözi a művészetet, ami a világra reflektál, a művész reflektál a világra, ami tükrözi a művészetet, és a jelen is tükrözi a múltat.³⁴⁹ A sor véleményem szerint végtelenségig folytatható – a *Travesztiák* tükrözi Wilde drámáját stb. –, de magának a tükrözésnek a lejegyzésével nem

³⁴⁷ Upor, i.m. 633.

³⁴⁸ Vajda Miklós fordítása (Stoppard, Tom: *Travesztiák*. Ford. Vajda Miklós, *Színház*, 31/ 12. 1998.) a Magyarországon elterjedt *Bunbury, jó, ha Szilárd az ember*, bár a szövegben csak *Bunbury*-ként emlegeti. Varró Dániel a *Bunbury – Győzőnek kell lenni* címet adja Wilde drámája fordításának, és a Stoppard dráma dialógusaiban is többször is utal Győző nevére.

³⁴⁹ Pearce, D. Howard: Stage as Mirror, Tom Stoppard's Travesties, *MLN*, 95/5, 1979, 1148.

kerültünk közelebb a szöveghez, csak kibogoztuk az egyik lehetséges vonalát.

Több elemzés foglalkozik a *Travesztiák* szerkezetével, Neil Sommells *Earning Liberties: Travesties and Importance of Being Earnest* című tanulmányában például szisztematikusan végigköveti a Stoppard és a Wilde szövegek különbségeit és hasonlóságait, és e nyomozásban megjegyzi, hogy Stoppard nem csak újrahasználja a cselekményt, hanem interpretálja és transzformálja is azt.³⁵⁰ Margaret Gold a két szöveg kapcsán a cím és a tartalom ellentétes viszonyára hívja fel a figyelmet; Wilde olyan darabot írt, melynek a komoly cím mellett attól szándékosan távol álló cselekménye van, Stoppard pedig travesztiának hívja művét, és ennek ellenére komoly tartalommal tölti meg.³⁵¹ Más típusú szerkezeti elemzési út lehet a vendégszövegek utáni nyomozás és azok azonosítása. John William Cooke szerint „A *Travesztiák* Stoppard káoszszínháza: daldarabok, limerikekben írt dialógusok, Shakespeare és Joyce darabkák, Lenin beszédeinek fáradtságos újrarájátszásai, egy szenilis öregember hóbortos soliloquium-jai, Zürich az I. világháborúban, mindez beleeröltetve az *Importance of Being Earnest* szerkezetébe.”³⁵² A szövegben fellelhetők még szövegrészletek, utalások az *Ulysses*-ből, Shakespeare több művéből, például a *Hamlet*-ből, a *Sok hűhó semmiért* címűből, a *A windsori víg nőkből* és az *Ahogy tetsziből* is.³⁵³ Ezek felkutatása és végigkövetése is releváns és aprólékos elemzői feladat.

Már Upor ironikus cselekményösszefoglalójában is markánsan megjelenik a *Travesztiák* szereplői megszólalásainak legfőbb témája, a különböző művészetfelfogásaik. Christopher Innes szerint a szereplők művészetről alkotott elképzelései tisztán reprezentáltak a dráma káoszának ellenére.³⁵⁴ Cooke szerint olvashatjuk úgy is a szöveget, hogy egy művészetről szóló vitát látunk benne, ahol minden szereplőnek megvan a maga álláspontja.³⁵⁵ Ira B. Nadel szerint fontos, hogy Stoppard a témában mit cserél ki a valósághoz képest. Szerinte Joyce-nak dadaista tulajdonságokat kölcsönöz a szöveg, a dadaistáknak joyce-i jellemzőket, Leninnek pedig stoppard-i tulajdonságokat. Szerinte összekeveredik az is, hogy Lenin mond véleményt a művészetről, Tzara a forradalomról, Joyce pedig mindenről.³⁵⁶ Ez egyrészt mutatja azt, hogy a szubjektumok

³⁵⁰ Sommells, Neil: *Earning Liberties: Travesties and Importance of Being Earnest*, *Modern Drama*, 1986/3, 377.

³⁵¹ Gold, Margaret: *Who Are the Dadas of Travesties!*, *Modern Drama*, 1978/1, 60-61.

³⁵² Cooke, John William: *The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's Travesties*, *Modern Drama*, 1981/4, 525.

³⁵³ Cooke: i.m. 536.

³⁵⁴ Innes, Christopher: *Allegories from Past, Stoppard's Uses of History*, *Modern Drama*, 2006/2, 227.

³⁵⁵ Cooke: i.m. 527.

³⁵⁶ Nadel: i.m. 482.

nem feltétlenül egységesek, vagy stabilak a műben, másrészt pedig azt is, hogy nem minden szempontból olyan egyértelmű, hogy Stoppard drámája jól kiolvasható és azonosítható művészetfelfogások ütköztetéséről szól.

Carr mint narrátor

A több, magát tálcán kínáló elemzési szempont közül jelen szöveg Carr narrátori figuráját állítja a középpontba. Rajta keresztül értelmezhető a *Travesztiák* memory-play-ként – ahogy Pearce explicit módon le is írja –, mellyel beleillik a jelen fejezetben elemzett drámák sorába. Ha Williams művét modernnek aposztrofáljuk, Miller drámáját tudatfolyam-szerűnek, akkor Stoppard *Travesztiák*-ja a posztmodern címkét kapná, mely több, róla szóló tanulmányban is előfordul jelzőként.³⁵⁷ A posztmodern jelző rámutat a töredezettségre, a játékosságra, a barkácsolás-technikára, de önmagában azért kevés a mű komplexitásának leírására. Carr szubjektív narrációja ad okot az emlékezet-dráma besorolásra, a narratív rétegek – akárcsak a szereplők, stílusok, szövegrészletek – kuszasága és kibogozhatatlansága pedig a posztmodern jelzőre ad magyarázatot. David K. Rodd szerint Carr a leginkább mellőzött szereplője a kritikáknak, annak ellenére, hogy az egész történet az ő fejében játszódik.³⁵⁸ Az instrukció szerint: „Megjegyzés a fentiekhez: ez a jelenet (ahogy a darab túlnyomó része) Carr nem túl megbízható emlékezetének és különböző előítéleteinek és téveszméinek rendszertelen irányítása alatt áll. Ennek egyik következménye, hogy a történet (akár egy játék vonat) időnként kisiklik és újra kell indítani attól a ponttól, ahonnan elvadult.” (338) Ez a felütés – ami meglepő módon nem a szöveg elején, hanem néhány jelenet után olvasható – egyszerre utal arra, hogy az öreg Carr emlékező narrátor, és arra, hogy ez az emlékezés cseppet sem lineáris, sőt mi több, nem is rekonstruálható belőle egy lineáris sor, sokkal inkább ismétlések, elkalandozások, visszatérések jellemzik. Margaret Gold szerint Carr a dráma legkomplexebb karaktere, mivel pózok garmadáját váltogatja, esztétából keserű öregember lesz, régmúlt katonából színlelt konzul. Gold ezt arra vezeti vissza, hogy Carr a legintelligensebb szereplője a drámának.³⁵⁹ Véleményem szerint azonban ez a sokrétűség sokkal inkább az elbeszélői pozícióból adódik, abból, hogy míg a többi

³⁵⁷ Például: Innes: i.m. 224

³⁵⁸ Rod, David K.: Carr's View on Art and Politics in Tom Stoppard's *Travesties*, *Modern Drama*, 1983/4, 536.

³⁵⁹ Gold: i.m.63.

karaktert Carr érzékelésén keresztül látjuk, addig Carrt úgy, ahogy láttatni akarja magát, azaz sokféle szerepben és módon.

Carr – mint a memory-play-ek narrátora általában – generatív narrátor, az ő szemüvegén keresztül látjuk a történeteket, jelen esetben Joyce, Tzara és Lenin tevékenységeit, beszélgetéseit, véleményüket. Ez a réteg – az ifjú Carral együtt – alkotja a dráma beágyazott narratív szintjét. Carr nem csak elmeséli, hanem mintegy megírja, megalkotja figuráit. „Szóval, az emlékirataim. Életem és korom. Kebelbarátom, a költő. Így emlékszem James Joyce-ra. James Joyce testközelből. Az igazi James Joyce. James Joyce felperese voltam.” (331) „Egy konzulátusi tisztségviselő további visszaemlékezései a fehérenél is fehérebb Svájcban. A külképviseleti élet szépségei és viszontagságai Zürichben az első világháború idején: vázlat.” (333) „Lenin testközelből. Az igazi Lenin. Útban a Finlandia állomás felé V. I. Leninnel: vázlat.” (333) „A forradalom utcája: vázlat” (334) „Egy diplomáciában tevékenykedő amatőr művész emlékei a dadáról a jó öreg Zürichben: vázlat” (335) Az öreg Carr első monológjában mintha folyamatosan az emlékeiből megírható könyvcímeket – néhol vázlatcímeket – sorolná, ezzel is hangsúlyozva, hogy az ő fikciós alkotásai az említett szereplők, Joyce, Lenin és Tzara, és talán még a helyszín, Zürich is. Ez a monológ jelöli ki az elbeszélés jelenét, az egyik instrukció „öreg Carr jelen idejű monológjának” (339) hívja ezt a szövegrészt. A jelen időhöz tartozik még öreg Carr-on kívül az öreg Cecily is, aki a dráma végén rámutat Carr emlékezetének hiányosságaira, és arra, hogy az elmesélt történet nem valóságos, inkább Carr által alkotott fikció. Cecily tételesen cáfolja a Carr által elmesélt történet pontjait, miszerint Carr nem is találkozott Leninnel, nem is volt konzul és az évszámokat is összetéveszti. (420)

De ki is az a Henry Carr? Sok szereplő neve széles körben ismert (Tzara, Lenin, Joyce), de Henry Carrt kevesen ismerik. A dráma előszavában, – már ha bátorkodhatom előszónak nevezni – *Henry Wilfred Carr (1894-1962)* címmel olvashatunk egy kis összegzést személyéről. Az író Carr személyéről Richard Ellmann *James Joyce* című monográfiájában olvasott, Joyce Zürichben alapított színtársulatának első előadása – mi más, mint Wilde *Importance...* című darabja – kapcsán. Henry Carr a konzulátuson dolgozott, és az előadásban Algernont alakította, amivel kisebbfajta sikert ért el. Mígnem az ígért fizetségen, egy nadrágon és Joyce stílusán úgy összevesztek, hogy két per is kerekedett a dologból. Joyce az egyik pert megnyerte, a másikat elvesztette, de „az igazi megtorlást az Ulysess-re tartogatta” (323) ahol Carr egy tiszteletlen közlegényként jelenik meg. Ennyi információból alkotta meg Stoppard a műben szereplő Henry Carr

alakját, mígnem a londoni bemutató után levelet kapott az író, Henry Carr második feleségétől, aki további életrajzi adatokkal szolgált. (321-324) Noha ez az előszó látszólag „valós adatokra” és „tényekre” fókuszál, azokat összegezi, érdemes közelebbről megvizsgálni. A szövegkiadásban a szereplők felsorolása után áll, azaz már a dráma részeként is értelmezhetnénk. Nem dőlttel szedett, mint az instrukciók, mely különálló szövegrész érzetét kelti. Szerkezete nem engedi, hogy egyértelműen eldöntsük, a dráma része vagy különálló tényleírás.

Nézzük meg pontosan, mit tudunk. Az író, annak a Richard Ellmann-nak a biográfiájában olvas először Carr-ról, aki nem csak Joyce munkásságának és életének, hanem Wilde-nak is szakavatott ismerője volt.³⁶⁰ Sőt, mi több egy biográfiát használ tényanyagként, ami maga is konstruált történet – akárcsak Carr felsorolt lehetséges művei az első monológjában. Az életrajzírás is több szempontból fikciós műfaj, noha legtöbbször igyekszik elhíttetni magát az ellenkezőjét. Carr létezésének másik forrása az *Ulysess*, ahol igazolhatóan van egy ilyen nevű mellékszereplő. Tehát, ha összegezzük a Carr személyéhez köthető forrásokat, két fikciót találunk, egy irodalomtudományit és egy szépirodalmi. Mindezt valóságként tálalva, azaz olyan stílusban, ami leginkább elhítteti az olvasóval, hogy valóságról szóló beszámolót olvas. Carr személyének és figurájának eredete mintha mise-en-abyme-ként³⁶¹ viselkedne az egész drámára vetítve, nem lehet tudni, hogy mi tény, mi fikció. A valóságként reprezentált biográfiába fikciós elemek vegyülnek, míg a teljesen fikciós szépirodalomban valóságos referenciákat találhatunk. Ezt fokozza a második feleségtől származó állítólagos levél, mely még valóságosabb színben tünteti fel Carr figuráját – melynek segítségével olyan „igazi” lesz, mint Lenin, Joyce és Tzara. Nincs befogadó, olvasó, aki meg tudná mondani, hogy az előszóban szereplő „tények” igazak-e, akárcsak a dráma további részeiben, ahol hasonlóan képlékenyen jelennek meg tényfoszlányok, történelmi alakok és helyszínek. Ezért az előszó nem sorolható egyértelműen a valóságos, szerzőhöz kapcsolható narratív réteghez, mint az *Üvegfigurák* esetében. Az előszó után az angol kiadásban a *T. S.* aláírás olvasható,³⁶² ami azonban az egyik magyar kiadásban sem szerepel. A magyar fordítások nem szerepeltetnek aláírást az előszó után, így ha valaki csak ezeket olvassa, még erősebb

³⁶⁰ <http://findingaids.library.northwestern.edu/catalog/inu-ead-nua-archon-130> utolsó letöltés időpontja: 2017.01.04.

³⁶¹ Elbeszéléstechnikai eszköz, jelentése „kicsinyítő tükör”, lásd: Jablonczay Tímea: Önreflexív alakzatok, in Bene Adrián – Jablonczay Tímea (szerk.) *Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat, 2007, 17.

³⁶² Stoppard: *Travesties*, xi.

lehet az az érzése, hogy ez a szövegrész már a dráma fikciós világának része, és nem külső szerzői jegyzet.

Carr hiába egyértelműen alkotó narrátor, mint az *Üvegfigurák* és *A bűnbeesés után* esetében Tom és Quentin, itt is fellelhetjük a szövegben – főleg az instrukciók esetében – a narratív hatóerő nyomait. Az instrukciók között feltűnően sok a színpadra állításra, a *mise en scène*-re vonatkozó megjegyzés, javaslat. Ezek nem leírások, sokkal inkább mintha kommentárok lennének. „Bárhogy vannak is megoldva, ezek a kisiklások nem lehetnek zavart keltőek, legyen egyértelmű, hogy mi történik” (339), „A hatás természetesen a darab teljes szétesése” (420), „Az ideális az volna, ha a színész egyszerűen csak levenne egy sapkát és egy házikabátot” (336). Több értelmező jellegű instrukció is olvasható, „Ez a Joyce nyilvánvalóan egy ír karikatúra.” (345) „Tzara és Carr is mintha egyenesen a *Bunbury*-ből léptek volna elő” (349), „Ők Chausable és Miss Prim a *Bunbury*-ből.” (395). Sőt, a szöveg formájára utaló megjegyzéssel is találkozhatunk, „Az egész jelenet limerickekből áll, az átláthatóság kedvéért a szöveg elrendezése ehhez alkalmazkodik” (345). Ezek az instrukciók olyan hatást keltenek, mintha valaki folyamatosan segítene értelmezni az olvasónak a szöveget, rámutat olyan dolgokra, amiket az olvasó a dialógusokból nem biztos, hogy észrevett volna. Egyrészt ezek az instrukciók semmiképpen nem tartozhatnak Carr narrátor funkciójához, ezért szükségképpen a narratív hatóerőnek kellene tulajdonítanunk őket. Egészen addig, míg fel nem lapozzuk a dráma angol kiadását, melyben egy kis magyarázatot találunk a szokatlan instrukciókra. „The text printed in this edition, incorporate revisions made by the author for the above production.”³⁶³ Azaz a kiadás szerzői megjegyzéseket tartalmaz. Ez alapján az információ alapján megtehetnénk azt is, hogy az instrukciókat szerzői megjegyzésekké egyszerűsítjük, és elfogadjuk, hogy az instrukciók olyanok ebben az esetben, mint az epikus művek narratív megjegyzései – ahogy az már az *Üvegfigurák* kapcsán felmerült. Ebben az esetben a szerzői kommentárok egy külön diskurzust alkotnak a többi típusú instrukció mellett. Viszont ez esetben mi lenne a helyzet a magyar kiadással, ami nem tartalmazza ezt az információt, azaz nem tulajdoníthatunk explicit szerzői hangot az instrukcióknak? Valószínűleg szerkesztői döntés ennek az információnak a kihagyása, mégis akarva-akaratlanul afelé mozdítja el a szöveget, hogy ne lehessen egyértelműen narratív szintet tulajdonítani az instrukcióknak – akárcsak az előző esetében, képlékennyé válik, hogy az instrukciók a narratív hatóerő bizonyítékai,

³⁶³ Stoppard: *Travesties*, vii.

esetleg szövegen kívüli kommentárok, esetleg egy színpadi példány lejegyzett megjegyzései. Ezzel a szövegben a külsődleges szerzőhöz kapcsolható narratív réteg és a narratív hatóerőhöz kapcsolható réteg határvonala feloldódik, bár egybe azért nem olvadnak, de a képzeletbeli határ folyamatosan változik, helye eldönthetetlené válik.

Innes szerint Stoppard kiérdemli a „történelmi drámák írója” megnevezést, mivel drámáinak a nagy része a múltban játszódik.³⁶⁴ A *Travesztiák* időkerete kettős, a cselekménye szerinte 1915/16-ban játszódik.³⁶⁵ A cselekmény idejének meghatározása szerintem ennél árnyaltabb – és nem csak azért, mert a szereplők felsorolásánál 1917 szerepel legtöbbször (320). Csak a beágyazott fikciós történet –Joyce, Tzara, Lenin és a fiatal Carr zürichi világa – játszódik az I. világháború idején. A dráma jelene 50 évvel későbbi – ha meg lehet ezt egyáltalán határozni. Carr emlékezetében, és éppen ezért elbeszélésében is, keverednek az úgynevezett köztudott történelmi tények a fikcióval. Erre erősít rá a közismert alakok szerepeltetése. William W. Demastes rámutat, hogy Stoppard több művében is ready-made elemekkel dolgozik, például Rosenkrantz és Guildenstern alakja a *Hamlet*ből ismert, a vaudevilli konvenciók és a logikai pozitivizmus adja a *Salto mortale* alapját, a 19. századi romantikus regény az *Árkádia* vázát, és nyilvánvaló módon, James Joyce, Tristan Tzara és V. I. Lenin figurája a *Travesztiák* kiindulópontját.³⁶⁶ Tovább bonyolítja Lenin, Joyce és Tzara alakjának szerepeltetését, hogy ők történelmi személyiségek, nem más művészeti alkotás vagy fikciós forma szereplői. Erre a *dramatis personae* is rájátszik. „TRISTAN TZARA az ismert dadaista”, „JAMES JOYCE 1917-18 körül, 36 éves korában”, „LENIN 1917-ben, 47 éves korában” (320). Egyedül Tzara esetében magyaráz kicsit a szöveg, a másik két figuránál egyértelműnek tekinti, hogy mindenki ismeri őket, nem egészíti ki információkkal a bemutatásukat, nem pontosítja személyüket – pl. az *Ulysess* szerzője, vagy ír író, Lenin esetében pedig, hogy orosz forradalmár. Mindenkinek a saját tudására kell támaszkodnia abban, hogy kicsoda Lenin és Joyce. Még hangsúlyosabb ez az angol kiadásban: „JAMES JOYCE is James Joyce”, „LENIN is Lenin”.³⁶⁷ Azzal, hogy Stoppard történelmi alakokat szerepeltet a személyes érzékelés – jelen esetben Carr érzékelése – tárgyaként, felveti az érzékelés szubjektivitása mellett a történelem és a történelmi tények szubjektivitásának

³⁶⁴ Innes: i. m. 223.

³⁶⁵ Innes: i.m. 227.

³⁶⁶ Demastes, William W.: Portrait of an Artist as Proto-caotican: Tom Stoppard Working His Way to Arcadia, *Narrative*, 2011/2, 233.

³⁶⁷ Stoppard: *Travesties*, xi

kérdését is. Az, hogy ezek a közismert alakok Carr által uralt beágyazott narratív-fikciós rétegben szerepelnek, valamint egyszerre létezik egy külső, a valósághoz köthető referenciájuk is, eldönthetlenné teszi a narratív határokat – akárcsak az előszó és az instrukciók a szerzői-narratív hatóerő esetében.

Innes és Cooke tanulmányaikban mindketten a szubjektív érzékelést vizsgálják mint a dráma központi kérdését, de míg Cooke a személyes érzékelések alkotómechanizmusát vizsgálja, addig Innes Carr szubjektív érzékelését a történelemírás fikciós jellegéhez köti. Cooke szerint a jelentésalkotás folyamata Stoppard drámájának a fókusza, legyen az egy történet elbeszélése, az *Ulysess* megírása vagy akár a szocialista történelem megalkotása.³⁶⁸ Ha felülemelkedünk azon, hogy Joyce, Tzara és Lenin mit mondanak a művészetéről, akkor azt figyelhetjük meg, hogy a figuráik tevékenységei között lévő hasonlóságok válnak hangsúlyossá, az, hogy mindannyian alkotók, mindannyian kontextusból kiemelt tényekből alkotják meg műveiket. Legyen az a mű egy regény, egy történelmi tett vagy egy dadaista vers, a folyamat ugyanaz.³⁶⁹ Cooke ezt a folyamatot köti össze Carr érzékelésével, mivel ő válik a dráma alkotófolyamatának tulajdonosává.³⁷⁰ Carr fikciójának kreatív megalkotása a dráma maga. Cooke elemzésében a *Travesztiák* esetében a megértés a véletlenszerű adatok szubjektív érzékelésének aktusán múlik, és azon, hogy ezeket az adatokat hogyan tesszük sorrendbe, hogyan öntjük formába.³⁷¹ Ez összecseng a memory-play narrátoráról korábban mondottakkal, miszerint az ő érzékelését „kapja kézhez” az olvasó, ő felelős a továbbításért, az ő érzékelését érzékelheti csak a befogadó. Cooke frappánsan visszavezeti a drámában leírt folyamatokat a szöveg érzékelésére. A személyes érzékelés nem csak a darab témája, hanem maga az aktivitás, mely a drámát működteti.³⁷² A *Travesztiák* szövege tehát leírja a folyamatot, mely működteti saját magát. Ahogy Gold is írja, Tzara kalapba dobott szavainak módszere Stoppard módszere is lehetne.³⁷³

Innes szerint a *Travesztiák* legfőbb célja, hogy bekapcsolja a befogadó történelmi tudatát.³⁷⁴ Carr szubjektív érzékelését a történelemírás metaforájaként olvassa. Ahogy Upor is megjegyzi, „a megfigyelés, a nyomozás, az [...] igyekezet, hogy a hősök

³⁶⁸ Cooke: i.m. 526.

³⁶⁹ Cooke: i.m.528.

³⁷⁰ Cooke 530.

³⁷¹ Cooke: i.m.532.

³⁷² Uo.

³⁷³ Gold: i.m. 64.

³⁷⁴ Innes: i.m.225.

megfejsék a múltat, jelent, jövőt – ilyen vagy olyan formában –, számtalan Stoppard mű vezérfonala.”³⁷⁵ Innes szerint Carr érzékelésének és emlékezésének folyamata a tények kulturális formába öntésének aktusa, mely folyamat nélkül a tényeknek nincs saját jelentése.³⁷⁶ Így válik a történelemírás folyamatában is központivá az érzékelés, az elbeszélő szerepe: azaz a történelmet a győztesek írják.³⁷⁷ Hayden White óta köztudott, hogy nincs stabil és egységes történelem, csak egymással versengő, pluralizált „történelmek” vannak. Hayden White arra is felhívja a figyelmet, hogy ezek a „történelmek” tulajdonképpen „történetek”; retorikai elemeket és technikákat, valamint konstruált fikciós szálakat használnak annak érdekében, hogy egy eseménysort – tényhalmazt – a saját morális céljuknak megfelelően magyarázhasanak. A „történelmek” tudatosan és explicit módon másolnak fikciós modelleket.³⁷⁸ Nem bizonyítható, hogy Stoppardra hatással lett volna Hayden White 1973-ban megjelent *Metahistory* című műve, Stoppard akkor már a *Travesztiák*on dolgozott. De Innes szerint akár olvasta Stoppard Hayden White-ot, akár nem, műveik fő téziseikben összezsengenek.³⁷⁹ A *Travesztiák*ban Carr a győztes, aki a történelmet írja. Akkor is, ha ez a történelem megbízhatatlan narrátorra teszi íróját. Wayne C. Booth 1961-es definíciója szerint az a megbízhatatlan narrátor, aki nem a mű normáinak megfelelően beszél.³⁸⁰ Jelen esetben Carr nem a saját normái szerint megbízhatatlan, sokkal inkább a közismert nevek által előhívott általános tudás normáihoz viszonyítva az. Ha az általa elmesélt szereplők valós referenciáit és fikciós másukat tekintjük, akkor a kettő semmiképpen sem fedik egymást – ez okozza a megbízhatatlanság érzetét és ítéletét. Az, hogy a szereplők a beágyazott fikciós narratív szinten és a történelemben is megjelennek, olyan ellentétet alakít ki, mely egyértelművé teszi, hogy Carr nem mond „igazat”, azaz észlelése nem egyezik a befogadó tudásával. Ha bárhogy máshogy hívnák a szereplőket, akkor legfeljebb csak az emlékezés pontatlansága által adott ténybeli tévedéseket feltételeznénk.

Ha viszont továbbgondoljuk Innes gondolatmenetét, akkor a fenti megállapítások is idézőjelbe kerülhetnek. Ha a „történelmek” fikciós modelleket másolnak, akkor az azt is jelentheti, hogy nincs különbség „valóság” és „fikció” között. Tehát a különböző, múltra

³⁷⁵ Upor: *Majdnem véletlen*, 14.

³⁷⁶ Innes: i.m. 228.

³⁷⁷ Walter Benjamin, idézi, Innes: i.m. 229.

³⁷⁸ Innes: i.m.229.

³⁷⁹ Innes: i.m.230.

³⁸⁰ Nünning, Ansgar: *Reconceptualisation the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narrator*, in D'hoker, Elke –Martens, Gunther (eds.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin – New York, de Gruyter, 2008, 29.

vonatkozó állítások nem „valós” és „fikciós” minőségjelzőt kapnak, hanem hasonló relevanciával bírnak, egyneműek lesznek. Egymással nem tudnak szemben állni, inkább egymás mellett léteznek, egymást relativizálják, de egyik sem „igazabb” vagy „valósabb” a másiknál. Így tulajdonképpen feloldódik elemzésem számos kérdése, nem számít, hogy Carr „valóságos” vagy „fikciós” figura-e; az öreg Cecily nem a „történelmi tényekkel” szembesíti Carr-t, hanem csak egy másik érzékeléssel; az előszóban szerepeltetett biográfia és szépirodalom viszony még jobban összefonódik ez által; a dráma szereplői és az azonos nevű közismert alakok azonossága vagy különbsége is viszonylagossá válik. Így megkérdőjeleződik Innesnek a történelmi tudat bekapcsolásáról tett állítása is, hiszen a történelmi tudatunk is csak egy közvetített érzékelés, ami ugyanolyan relevanciával bír, mint a Carr által közvetített érzékelés. De mindez felveti a tények megismerhetőségének kérdését is. P. Müller Péter a Stoppard-életművet az autentikus reprezentációs lehetőségek kereséseként értelmezi, mely értelmezésben a *Travesztiák* az emberi emlékezet reprezentációs kudarcát jeleníti meg.³⁸¹ Összekapcsolva ezt Innes gondolatmenetével pedig nem csak az emlékezet reprezentációs kudarcát, hanem egyúttal a múlt megismerhetőségének kudarcát is.

Összegzés

Tom Stoppard *Travesztiák* című műve nemcsak számos ismert szöveg, stílus, karakter travesztiája, hanem posztmodern memory-play is egyben. Elmossa a szöveg által felajánlott narratív rétegek határait, a szöveg hangjai, szereplői több rétegben, több szinten működnek, folyamatos aktivitást adva ezzel a drámának és a befogadói aktusnak is. Akár a narratív elemzés kicselezőjeként, akár a történelmi szereplők paródiájaként, akár a történelemírás fikciós és megbízhatatlan írásának, akár a személyes emlékezet hiányosságának drámájaként értelmezzük Stoppard művét, a belesűrített kulturális utalások, intertextusok, szerkezeti játékok miatt sosem juthatunk el egy elemzői nyugvópontra. Valamilyen részlet mindig továbblendít, sok esetben idézőjelbe téve az addigi gondolatmenetet, így a mű folyamatos mozgásban lesz, nem készülhet róla kimerevített fotó – legfeljebb csak fekete-fehér, a részleteket nem mutató.

³⁸¹ P. Müller Péter: A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban, *Jelenkor*, 2003/ június, 626-633.

IV. Fejezet – Drámák fikciós keretben

Monológ

A mono/lóg drámákat más úton is megközelíthetjük az előző fejezetben vázolt definíción alapuló meghatározáson kívül. A Jevreinov által leírt utópisztikus színházesztétika elméleti szempontból különösebb folytatás nélküli, szigetszerű jelenség. Az előző fejezetben bemutatott szótárak, enciklopédiák például bármilyen összekötés nélkül említik Jevreinov után sokszor Samuel Beckettet mint monodrámáírót, és a műfaj jellegzetes és nagy hatású képviselőjét. A mono/lóg drámák sokféleségét mutatja, hogy ha közelebről megvizsgáljuk, akkor a „Beckett-féle” mono/lóg dráma kiindulópontja egészen más, mint a „Jevreinov-féle” mono/lóg drámáé. Fő szervezőelve nem a szubjektum belső világának külső reprezentációja. Noha a szakirodalom mindkét értelmezést felületesen csak monodrámának nevezi, véleményem szerint egészen más dráma- és színháztörténeti kiindulópontjaik vannak, más dramaturgiai és drámanarratológiai elemzési lehetőségeket nyújtanak. Míg az előző fejezet a Jevreinov-féle monodráma értelmezés 20. századi példáit elemzi, addig jelen fejezet értelmezése másik utat jár be, amely a monológ formából indul ki.

A monológ – és alfajai, változatai – a legtöbb drámaelméletben és definícióban a dialógus ellentétpárjaként tételeződik. Míg a dialógushoz két beszélő szükséges, addig a monológ egy beszélőhöz tartozik, ahogy az elnevezés etimológiája is mutatja: mono, azaz egyedüli, logosz, azaz beszéd, nyelv. Az általános értelemezés szerint egyetlen szólamot jelenít meg, egy karakter egy gondolatmenetét tartalmazza, gyakran filozofikus mondanivalóval (Hamlet-monológ, Éj-monológ). Továbbá a színészvizsgák és meghallgatások általános mozzanata, hiszen elmondása, színpadi megvalósítása nagy koncentrációt, és jól kidolgozott szövegmondási technikát igényel – így felettebb alkalmas a színészek képességeinek megmutatására. Azonban a monológ problematikusabb ennél. Drámaelméleti, narratológiai és színházi szempontból, egy nagyon összetett és kicsit sem egysíkú vagy egyszerű drámai eszközzel beszélünk, mely a monodráma szerteágazó világáig vezethet.

Az *Oxford Encyclopedia* monológ szócikke például megvillantja a monológ számos lehetséges formáját.³⁸² Nem dialogikus beszédként határozza meg, további tulajdonságaként a kiterjedt hosszúságot, a belső koherenciát és a válasznélküliséget említi. Ez így első ránézésre elég kompakt összefoglalásnak tűnik, de nem mutat túl a köznyelvi, felszínes értelmezésen. A felsorolt jellemzők mindegyike kérdéseket vet fel, ahogy az majd a fejezet műelemzéseiből is egyértelművé válik. Az *Encyclopedia* felsorol a definíció mellett különböző megjelenési módokat is. E szerint a monológ lehet a nézőkhöz címzett, egy másik karakterhez címzett, vagy a karakter beszélhet önmagához. Lehetnek dramaturgiailag motiváltak vagy szimpla színházi konvenciók, kapcsolódhat a történeten kívüli szereplőhöz – például egy kórushoz –, vagy lehet belső, a cselekmény egyik karaktere által elmondott.³⁸³ Pavis *Színházi szótára* is több típusú monológot sorol fel: technikai monológ, lírai monológ, töprengő monológ, félreszólás, belső monológ vagy magányos dialógus.³⁸⁴ Elsőre úgy tűnhet, hogy ezek a lehetséges megjelenési módok valóban egyféle, azonos elem különböző környezetben való felbukkanásai, véleményem szerint azonban a szócikkben felvillantott különböző válfajok alapvetően más dramaturgiai funkcióval rendelkeznek, más a történetben betöltött szerepük, más kommunikációs csatornát/funkciót látnak el, és más a beszélő karakterhez és a dráma egészéhez való viszonyuk. Dolgozatom negyedik és ötödik fejezete ezeket a különbségeket elemzi a monológ és a monodráma viszonyának keretein belül.

Több, monodrámának nevezett szöveggel foglalkozó szakíró kiindulópontját adják a monológok. Az amerikai Deborah R. Geis és a főleg angol-ír kontextusban kutató Clare Wallace is inkább a monológ drámai és történeti előzményeiből kiindulva tekint a monodrámára. Nem a jevreinovi – inkább tartalomra és érzékelésre fókuszáló – monodráma fogalmat használják, megközelítésük sokkal inkább formai, mely összecseng Pavis „Monológ mint színdarab”³⁸⁵ monológ fajtájával. E szerint a monodráma műfaja értelmezhető egy hosszú monológként. De úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a monológ monodrámaként való értelmezhetőségét nem a hosszúsága adja – hiszen az viszonylagos –, inkább egész mivolta. Vagyis az, hogy ezen a monológ formán kívül nem szerepel más

³⁸² Kennedy, Dennis (ed.): *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Volume 2. M-Z, Oxford, Oxford University, 2003, 875.

³⁸³ Uo.

³⁸⁴ Pavis: i.m. 285-286.

³⁸⁵ Pavis: i.m. 286.

forma a műalkotásban, azaz nincs dialogikus környezet, hiányzik a dialógus mint alapvetés, mint viszonyítási pont. Itt eltűnik a korábban látott definíciók kiindulópontja, mivel a csak monológokat használó művekben nincs dialógus, kissé értelmét veszti a monológra mint megszólalási módra vonatkoztatott „nem dialógus” meghatározás. Célom nem az, hogy új definíciót alkossak a monológnak, vagy végérvényesen megfejtsem annak esszenciáját, inkább az, hogy a különböző monológra alapuló művek elemzésével rámutassak, hogy az egyszerűnek tűnő, legtöbbször valaminek az ellentétéként megfogalmazott forma mögött milyen sokszínűség és komplexitás rejlik. Wallace és Geis mindketten megemlítik, hogy a monológ forma kevés kritikai visszahangot vált ki,³⁸⁶ de a témában megjelent kevés publikáció sem egységes, inkább diffúz teret rajzol fel.³⁸⁷ Ennek egyik okaként Wallace Mark Berningerre hivatkozva a fogalom lazaságát jelöli meg, Wallace szerint a definíció keresése igazi Pandora-szelencéje: még több kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol.³⁸⁸ A másik oka annak, hogy kevés elméleti munka születik a monológok kapcsán, az lehet, hogy a drámaelmélet-írók olyan keretet választanak munkáikban, amibe a monológok nem, vagy csak nagyon nehezen illeszthetők be.

Monológ és a dramatikus színház

A monológ és a monologikus formák a színház- és drámatörténet során hol felbukkannak, hol eltűnnek. Minden korszak máshogy kezeli őket, van, amelyik előszeretettel használja, van, amelyik elfeledkezik még a létezéséről is. Minden monológgal foglalkozó szöveg megemlíti, hogy a forma/műfaj – hol miként értelmezik – nincs összhangban a naturalista kor vagy a realiztikus színjátszás és dráma hagyományaival. Pavis szerint eléggé kockázatos a használata, „Lévén, hogy a monológot gyakran drámaellenesnek bélyegzik, csak végszükség esetén szoktak vele élni a szerzők.”³⁸⁹ Azt, hogy mi a végszükség, és milyen helyzetekben feltétlenül elkerülhetetlen a monológ, azt már nem fejt ki, de a részletek hiányában is érzékelhetjük, hogy nem egy gyakori és általános formáról vagy dramaturgiai eszközről beszélünk.

³⁸⁶ Geis, Deborah R.: *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*, Michigan, UP of Michigan, 1993, 7.

³⁸⁷ Wallace, Clare: *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 1.

³⁸⁸ Wallace: *Suspect Cultures*, 2.

³⁸⁹ Pavis: i.m. 285.

Amikor Hans-Thies Lehmann az utóbbi évtizedek nagy hatású színház- és drámaelméletírója a posztdramatikus színház leírásához ellentétként és előzményként vázolja a dramatikus, hagyományos színházat (és drámát), akkor egyben le is írja azokat a jellemzőket, amelyek miatt a legtöbb drámaelmélet nem tud érdemben foglalkozni a monológ formával. Az úgynevezett „dramatikus színház” – de nevezhetnének klasszikusnak, naturalistának vagy realiztikusnak is – egyik alapvetése az utánzás és a cselekvés Arisztotelésztől eredő összekapcsolása, mely alapján a tragédia emberi cselekvések utánzása. „Egyetlen drámapoétika sem mondott le a cselekvés koncepciójáról mint az utánzás tárgyáról.”³⁹⁰ A valóságshoz közeli akciók és a cselekvések láttán nehezebb az absztrakció legitimitásának elfogadása, az utánzás alapvetése miatt túl direkt az összefüggés a „valódi emberi” viselkedéssel, ezért az absztrakt cselekmény – mint a monológ vagy a monodráma – csak „szélsőséges véglet” lehet. „A realista és naturalista dráma csak kivételes esetekben engedélyezi a monológot (álom, alvajárás, részegség, lírai érzelemkitörés)”,³⁹¹ hiszen ezeket az eseteket kivéve az ember a való életben nem kezd el beszélni, ha egyedül van. Máshonnan közelítve pedig, a monológ forma használata azon a színházi megegyezésen és konvención alapul, hogy megengedjük a drámai figurának, hogy hangosan gondolkodjon és magában beszéljen,³⁹² de ez szükségszerűen távol áll mindenfajta realitástól.³⁹³ Ahogy Kékesi Kun Árpád írja André Antoine realista színházi rendezései kapcsán, a megjelenítés fő előfeltevése már nem az életszerűség, hanem „az élet illúziójának tökéletes megidézése”. Ez annyira kizárja a korábbi, nézők jelenlétére utaló konvenciókat – mint például a monológot –, hogy a színpadi világ tökéletesen zárt univerzummá alakul, és megszületik az azóta Kékesi Kun szerint a naturalizmusról szóló színházi írások közhelyévé váló negyedik fal képe, melyet a színész lát, a néző nem. Ez a negyedik fal, noha színházi szempontból vizsgált jelenség, a drámaírásra is ugyanúgy rányomja a bélyegét.

A Lehmann által predramatikusnak nevezett antik korban³⁹⁴ Geis szerint a monológnak három megjelenése azonosítható, melyek valamelyest öröklődnek a dramatikus korba és módosulva visszatérnek a posztdramatikus, önreflexív időszakban. Az egyik megjelenési forma, amikor a karakter nyíltan expozíciót vagy kommentárt mond a nézők

³⁹⁰ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 35.

³⁹¹ Pavis: i.m. 285.

³⁹² Pfister: i.m. 131.

³⁹³ Pfister: i.m. 132.

³⁹⁴ Lehmann: i.m. 31.

informálásának érdekében. Erre több példát is találhatunk – többek között – Shakespeare *Rómeó és Júlia*, valamint Örkény István *Tóték*, *Vérrokonok* és *Pisti a vérzivatarban* című drámáiban. A második csoportot alkotják azok a szövegrészek, ahol a főhős döntésre jut, mint például Shakespeare *III. Richárd* című királydrámájának elején. A harmadik, a diegetikus, elbeszélő monológok elődje, a hírnökbeszéd, mely a színpadon nem megjeleníthető eseményeket mondja el.³⁹⁵ Az antik korban ennek oka a korlátozott számú színész vagy az erőszak színpadi megjelenítésének tiltása lehetett, a jelenség visszatérésekor, a 20. században azonban már más funkciók is kapcsolódnak hozzá. A monológ, vagy az ahhoz hasonló formák tehát nem újkeletű jelenségek, a színház és dráma összetett és egymással versengő történetében hol elfogadott, hol kiiktatandó státuszt kapnak. Ez legtöbbször összefügg a színház és a dráma viszonyával – amelyik korban a drámai, irodalmi szöveg a jelentősebb, ott kevésbé jellemző a használata, míg ahol a színpadi, performatív réteg a hangsúlyos, ott látványosan megszorodnak a monologikus elemek.

A 19. század végétől 20. század elejéig terjedő időszakot Lehman „nekifutásnak” nevezi a dramatikusból a posztdramatikusra vezető úton. Ebben az időszakban a dramatikusra színház elemeinek önreflexiója, dekompozíciója, szétválása történik.³⁹⁶ E folyamat teret enged a színház újrateatralizálásának, mely a monológok elterjedésének és újravirágzásának alapját adja. Lehmann érdekes gondolatmenetet vázol fel a film megjelenésével és a színház önreflexívnyé válásával kapcsolatban. Mivel a film átveszi a „cselekvő emberek mozgó ábrázolásának” funkcióját a színháztól, ráadásul könnyebben elérhető és gyorsabb, így a színház kénytelen kidomborítani a csak rá jellemző, egyedi jegyeket, melyek közül egyik – mint később látni fogjuk a monológ és monodráma szempontjából kulcsfontosságú – a színész(ek) és a nézők együttes fizikai jelenléte.³⁹⁷ Ezzel az újrateatralizálással leírható változást, a „dramatikusra” drámák megváltozását próbálja tetten érni Peter Szondi is, aki *A modern dráma elmélete* című 1957-ben írt (fő)művében a dráma válságaként azonosítja a fenti folyamatot és kort, melynek több eleme is kötődik – közvetve vagy közvetlenül – a monológokhoz. Szondi válságdiagnózisa szerint a modern drámaírás eltávolodik a drámától – a szükségszerű ellentét, – az epikus fogalma felé.³⁹⁸ Ahhoz, hogy ezt az állítást kibonthassuk,

³⁹⁵ Geis. i.m. 16.

³⁹⁶ Lehmann: i.m. 50.

³⁹⁷ Uo.

³⁹⁸ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Budapest, Osiris, 2002, 11.

pontosítanunk kell Szondi „dráma” és „epikus” fogalmát is. A Szondi-féle drámafogalom a mai napig nagy hatással bír. Ahogy Pavis *Mit köszönhet a szemiológia és az avantgarde színház elmélete Peter Szondinak?* című konferenciaelőadásában mondja 1979-ben: Szondi könyve „még mindig lázban tartja a francia földet”. Szövegében erősen kritizálja Szondi elméletét a színházzemiotika szempontjából, aminek kapcsán Bécsy Tamás úgy fogalmaz, hogy „Pavis kritikája nem a jóindulat hermeneutikája jegyében fogant”.³⁹⁹ Szondi kizár vizsgálati köréből minden, performatív jeggyel bíró színházértelmezést és kort, a középkori vallási játékot ugyanúgy, mint az antik görög drámát. Történetileg a 18. században létrejött szövegekre redukálja a fogalmat.⁴⁰⁰ Szerinte a dráma fő feladata az emberek közötti vonatkozások ábrázolása, melynek kizárólagos nyelvi közege a dialógus. Megemlíti ugyan a reneszánszban „elmaradt” proológust és epilógust,⁴⁰¹ melyek kifejezetten epikus jelleggel bírnak –, de drámafogalmának alapját olyan szűk történeti korra redukálja, amiben viszonylag homogén szövegtörzset tud felmutatni, hogy aztán abból kiindulva az epizódolás folyamatával írja le annak változását. Drámaelméletének olvasásakor könnyen olyan érzésünk lehet, mintha a dialógus kizárólagosságának tényéhez keresne elég szűk és egységes történeti szövegtörzset, és nem a műalkotásokból kiindulva találná meg a közös nevezőket. Érdekes módon nem tagadja kategorikusan a szövegekben a dialógus mellett megfigyelhető monológ jelenségét, de ritka előfordulására hivatkozva elveti annak jelentőségét. Mikor megjegyzi, hogy a dialógus lett a kizárólagos alkotóeleme a drámának, zárójelben hozzáteszi, hogy „(a monológ mellett, amely epizodikus szerepet játszott, így tehát nem volt a drámai forma meghatározója.)”.⁴⁰² De nem egyedi a monológ jelentőségének elbagatellizálása a drámaelméletek körében. Szondi szövegében később Lukács Györgyre hivatkozik, aki szerint „a drámai monológ semmi olyat nem fogalmaz meg, amit ne lehetne nyíltan közölni”,⁴⁰³ így tehát használata felesleges, jelenléte nem indokolt. Ez az álláspont azért is nehezen érthető, mert Szondi az általa megrajzolt epizódolási folyamat egyik fő elemének az „epikus én” megjelenését tartja, melyet a „most múltjon el három esztendő” típusú időugrással illusztrál.⁴⁰⁴ Ez a megjegyzés elhangozhat egy játékmester típusú narrátorfigura szájából (Wilder: *A mi kis városunk*), vagy instrukcióként is, ami a narratív

³⁹⁹ Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*, Budapest-Pécs, Dialóg-Campus, 2004, 70-71.

⁴⁰⁰ P. Müller Péter: Utószó, in Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Budapest, Osiris, 2002, 174.

⁴⁰¹ Szondi: 2002, i.m. 16.

⁴⁰² Uo.

⁴⁰³ Szondi: 2002, i.m. 33.

⁴⁰⁴ Szondi: 2002, i.m. 19.

hatóerő narrátorához kapcsolható. Mindkét esetben az epikus én egyfajta narrátorfigurát feltételez, akinek megnyilatkozásai egyértelműen a nézőkhöz szólnak, akárcsak a monológok bizonyos típusai esetében. Ebből is látható tehát, hogy az „epizálódás” jelensége kapcsán nem ás mélyre Szondi. Az epika felületes vizsgálatán túl elméletének másik, mára meghaladott vetülete, ahogy a P. Müller Péter által írt utószó is megjegyzi, hogy egyetlen tendenciával nem írható le teljesen a 19. század végi, 20. század eleji drámai művekben megfigyelhető változás. Drámaelméletének tétje a ma olvasói számára inkább a drámaelemzésekben rejlik, mint az elméleti keret relevanciájában,⁴⁰⁵ de ennek ellenére biztosak lehetünk abban, hogy a drámáról való gondolkodásának nagy szerepe lehet(ett) a monológ-szerű formák elméleti mellőzöttségében.

Szondihoz hasonló elméleti keretet alkot Bécsy Tamás is, aki szerint a dráma egyik állandó ismérve a dialógus. Egyenes, határozott és jól követhető érvelésével ismerteti több kötetében is ezt az állítást. Finomíthatjuk jelzőkkel, korszakolással, de azért lesznek állandó jellemzői, melyek közül a legfontosabb a dialógus.⁴⁰⁶ A dráma ontológiai lényegéből kiindulva a szituáció a műfaj alapja. Szituációvá olyan állapot változhat át, melynek viszonyrendszere emberek között áll fenn.⁴⁰⁷ „A szituációban való megnyilatkozás legadekvátabb formája a dialógus.”⁴⁰⁸ „Azt a szöveget soha, semmiképp nem nevezhetjük drámának, amelyet nem dialógusokban írtak. [...] Fordítva, dráma csak az a szöveg lehet, amelyet dialógusban írtak.”⁴⁰⁹ De nem csak a dialógus ennyire esszenciális Bécsy szerint a drámában, „A név és a dialógus olyannyira alapvető, hogy hiányukban „nélkülük” vagy más nyelvi formációkban megjelenő mű nem is minősíthető drámának”.⁴¹⁰ Ezek a nagyon éles kijelentések, melyek a dialógus kizárólagosságát ellentmondást nem tűrően hirdetik, magukban foglalják egyúttal a monológforma elutasítását is. Kurdi Mária mégis megkísérli a Bécsy Tamás életműve kapcsán megjelent *Színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében* című tanulmánykötetben közölt tanulmányában a *Név és monológ, vagy csak monológ* formában írt drámaszövegeket Bécsy elméleti keretének segítségével vizsgálni. A központi tételből indul ki, miszerint a

⁴⁰⁵ P. Müller: Utószó, 174.

⁴⁰⁶ Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai, 1987, 9.

⁴⁰⁷ Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984, 114-115.

⁴⁰⁸ Bécsy: *A dráma lételméletéről*, 117.

⁴⁰⁹ Bécsy: *Mi a dráma?*, 9.

⁴¹⁰ Bécsy Tamás: *A cselekvés lehetősége – A drámai akció története Shakespeare-től a 19. század végéig*, Dialóg-Campus, Budapest – Pécs, 2006, 13.

Név-Dialógus-Instrukció hármas és viszonyváltozás egymásra vonatkoztatott rendszere Bécsy szerint a dráma műneme.⁴¹¹ Majd felteszi a kérdést, hogy ebben az esetben miként értelmezhetjük a névből és monológból vagy csak monológból álló drámákat? Alapos – nem csak Bécsy fő műveit érintő – kutatásából kiderül, hogy több helyen is fellelhetők Bécsy életművében olyan apró kitételek, melyek kapcsán akár eljuthatunk a monológ szövegek drámaként való értelmezéséhez is. Hivatkozik Bécsy 1982-ben Kocsis István *Megszállott fák* című kötetéről írt recenziójára, melyben megjelenik a monodráma műfaja. Bécsy ennek kapcsán kicsit eltávolítja az eddig szigorúan megfogalmazott szituáció és viszonyrendszer fogalmakat, „az elemzés révén kialakult gondolati szerkezet” lesz a kiindulópont és „az összetett gondolatok különböző elemei között” jön létre a viszonyrendszer.⁴¹² Radnóti Zsuzsa *Cselekvés-nosztalgia* című kötete kapcsán is megengedőbb Bécsy, az ember belső világát is lehetséges drámai alapanyagának tekinti. Sőt mi több, megjegyzi, hogy a dialógusokban írt dráma nem adekvát műforma a belső történések ábrázolására.⁴¹³ Másik kontextusban, a már említett Pavis-Szondi ellentétben Szondi mellett írt érvelésében is megjelenik indirekt módon a monológforma. Bécsy azzal érvel, hogy a köztes szféra létrejöhet dialógus nélkül is, példaként a testek között létrejövő köztes szférát hozza.⁴¹⁴ Ezt Kurdi úgy értelmezi, hogy nem csak a testek között jöhet létre ez a drámaiság szempontjából kulcsfontosságúnak számító szféra, hanem elszigetelt karakterek, azaz dialógus nélkül is. Eszerint a monológ formájú drámában is létrejöhet a köztes szféra, azaz a dráma működésének hagyományos kategóriái felől is értelmezhetővé válik.⁴¹⁵ Arra sajnos nem kapunk választ, hogy ha a köztes szféra kapcsán becsatornázzhatóvá válik Bécsy drámaelméletébe a monológforma, akkor miért nem esik szó róla Bécsy Tamás munkáiban a kritikákon, recenziókon kívül.

⁴¹¹ Kurdi Mária: Név és monológ, vagy csak monológ, Nem dialógus formában írott drámák a kortárs angol nyelvű színpadon, in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: *A színháztudomány az akadémiai diszciplinák rendjében*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 163.

⁴¹² Kurdi: Név és monológ, 164.

⁴¹³ Kurdi: Név és monológ, 165.

⁴¹⁴ Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*, Budapest-Pécs, Dialóg-Campus, 2004, 70.

⁴¹⁵ Kurdi: Név és Monológ, 167.

Monológ és narrativitás

Kevésbé előíró, elméletalkotó, inkább leíró és a jelenségeket elemző drámaelmélet kapcsolódik Manfred Pfister német irodalomtörténész nevéhez. *Das Drama – Theorie und Analyse* című 1977-es művét a mai napig előszeretettel használják a drámanarratológusok a drámában tapasztalt jelenségek leírására, strukturalista kategorizáló szemlélete és egyszerű szegmentálhatósága miatt jól illeszthető, számos drámával foglalkozó elmélethez. Pfister továbbá teljes természetességgel használja az epika és a narratológia egész fogalomtárát a drámára, mindenféle műnemi aggály nélkül. Monológokra vonatkozó fejezete a monologikus beszéd vagy megnyilatkozás címet viseli, ami már mutatja a forma ernyőszerűségét. Monológra és soliloquiumra osztja a szituációs és szerkezeti kritérium alapján a hosszabb egyedüli beszédeket. Minden soliloquium és monológmeghatározás más, Pfister definíciója nem egyezik meg Pavis meghatározásával, aki szerint az a soliloquium, amikor a beszélő egy néma karakterhez intézi szavait.⁴¹⁶ A soliloquium fajtája hordozza Pfister számára az egyedül beszélés jelenségét – olyan személy által játszott, aki egyedül van –,⁴¹⁷ a monológ pedig a beszéd hosszán és komplexitásán múlik.⁴¹⁸ Tehát a monológ átfogóbb fogalom, mint a soliloquium, és nem feltétlenül egyedülléthez kötött. Míg az egyedüllét eldöntése bináris, addig a monológra vonatkozó szerkezeti kritérium skálaszerű, monologicitás és dialogicitás néven jellemzőkként és nem műfajként használhatók, mellyel el is tünteti a monológ köznapi fogalmát. Ez egy kis rendet teremthet a káoszban, és rugalmasságával pontosabban jellemezhetővé és leírhatóvá válnak az elemzett szövegek tulajdonságai. Pfister példákat is válogat a dialógus monologikus tendenciájára, például amikor a karakterek közötti kommunikációs csatorna zavaros, vagy merőben eltérő kódokat alkalmaznak a karakterek – Szondi utal erre a jelenségre Csehov drámáinak elemzésekor. Az értelemszerűen nagyon monologikus Pfister-féle soliloquium is mutat dialogikus tendenciákat, melynek klasszikus példája a „kettévált beszélő”, azaz a belső dialógus.⁴¹⁹ A három bővebben tárgyalt drámaelmélet közül csak a Pfister-hez köthető alkalmas a monologikus drámák elemzésére. Szondi és Bécsy elméleti keretei olyan fogalmakból és alapvetésekből indulnak ki, melyek monologikus formákra való alkalmazása

⁴¹⁶ Pavis: i.m. 285.

⁴¹⁷ Pfister, Manfred: *The Theory of Drama*, ford. John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 26. jegyzet

⁴¹⁸ Pfister: i.m. 127.

⁴¹⁹ Pfister: i.m. 130.

problémákat vet fel, de legalábbis nagyfokú „rugalmasságot” kíván.

Ennek egyik oka lehet, hogy a monologikusság, monologicitás mindig összekapcsolódik az epikussággal, a diegetikussággal, az elbeszéléssel és ezáltal a (diegetikus) narratológiával. Legyen szó akár Pfister soliloquium- vagy monológfogalmáról, a monológ formájú monodrámákról, vagy akár a dialogikus környezetbe ágyazott elbeszélő monológokról.

Geist szerint a monológ egyik legfőbb tulajdonsága, hogy képes transzformálni és manipulálni az időt és a teret, narratív idővé és térré alakítani azt.⁴²⁰ A színházi (és drámai) „örökös jelen”, amelyben a múlt és a jövő csak e jelenen keresztül idézhető meg. A monológ azonban képes szétszedni, fragmentálni és transzformálni a folyamatos jelent. Ugyanezt képes megtenni a térrel is. Ez előhívhatja a Mihail Bahtyin által regényekben azonosított kronotoposz jelenségét is.⁴²¹ Bahtyin szerint a kronotoposz a művészi tér és időbeli viszonyok összefüggése, egymástól való elválaszthatatlansága. „Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt, a tér pedig intenzívvé válik, idő folyamattá, szüzsévé, történetté nyúlik ki.”⁴²² A Geis által tértranszformálónak nevezett tulajdonság és a történetté kinyúlt idő egyfelé mutat, indokoltnak tűnik tehát, hogy Bahtyin egyébként regényre vonatkoztatott fogalmát a (drámai) monológra is érvényesnek tekintsük. A monológ lehetővé teszi, hogy a drámai mű felülmúlja a játsszó tér fizikai korlátait.⁴²³ Itt nem világos, hogy Geis az eddigi drámai monológokról miként tér át a színház sajátosságaira, de ez az eldönthetlenség mindenhol jelen van szövegében. Drámákról beszél, drámaíróról, szövegrészekről, melyek az írott dráma sajátjai, de bekapcsolja a nézőket és a fizikai teret is az elemzésébe, ami már a színház hatáskörébe tartozik. A példái nem előadások, inkább drámaszövegek, így sokszor eldönthetetlen, hogy éppen melyik műfajban gondolkodik. Az igaz, hogy a monológok kapcsán ez akár indokolt is lehetne, megfelelő magyarázattal, hiszen – ahogy majd a következő fejezetben is látni fogjuk – nyílt kommunikációs formájuk miatt a néző/befogadó nem hagyható ki az elemzésből. Geis szövege mégsem indokolja meg ezt, de tekintsünk értelmezési keretére úgy, mint aki a Jahn által megfogalmazott *Reading Drama* módszer szerint dolgozik, drámai szöveg alapon, de figyelembe véve a szövegben rejlő képzeletbeli előadást, melyet ő már (fizikailag) is színháznak tekint. Tehát, a

⁴²⁰ Geis: i.m. 11.

⁴²¹ Bahtyin, Mihail: A tér és az idő a regényben, in uő: *A szó esztétikája – Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1976, 258.

⁴²² Bahtyin: i.m. 257-258.

⁴²³ Geis: i.m. 11.

drámába kódolt előadás fizikai korlátait tudja átlépni és megváltoztatni a monológ, melyhez a nézők képzeletét kell használnia. Susan Sontag szerint az egyik fő különbség a színház és a film között, hogy a színház „korlátozott s logikus vagy folyamatos a térhasználatban”, míg a film térhasználata lehet logikátlan és nem folyamatos. Geis szerint ez a különbség nem annyira éles, ha a színház esetében figyelembe vesszük a monológ tér transzformáló erejét.⁴²⁴Noha Geis kötetének egyik alfejezete dedikáltan a narrativitásról szól a monológok tükrében, mégsem tudjuk meg, mit is ért narrativitás alatt pontosan. Mindenki által tudott általánosságként hivatkozik rá, nem dolgozza ki teoretikus hátterét. Többször használja a „theatrical narrative” kifejezést, mely szintén reflektálatlanul marad, pedig kidolgozása sokat lendíthetne a színház és narratológia viszonyán. Geis szövegében ezt a szókapcsolatot inkább a „színházi történet” értelemben használja.

A Clare Wallace által szerkesztett *Monologues – Performance, Theatre, Subjectivity* című kötet bevezető tanulmányában Wallace áttekinti a monológ történetét a különböző drámai korok tekintetében, és megalkotja a saját monológ – soliloquium distinkcióját. Szerinte a monológ egy műfaj – még ha sokoldalú is –, a soliloquium pedig egy dramatikus eszköz.⁴²⁵ Egyszerre beszél a monológról, a monológdrámáról és a szóló előadásról, amelyek közül mindegyik valamilyen szempontból monodrámának nevezhető. *Suspect Cultures – Narrative Identity and Citation in 1990’s New Drama* kötetében pedig a brit dráma egy konkrét korszakából kiindulva elemzi a narrativitás és az identitás kapcsolatát. Felteszi a kérdést, hogy érdemes-e egyáltalán narrativitásról beszélni a színházban. Itt sajnos nem egyértelmű, hogy milyen „színházra” gondol, mert kötetének további részében drámákat elemez, de tekintsük ezt is a *Reading Drama*-hoz kapcsolható színháznak. Martin Esslinre hivatkozik, aki szerint a dráma láthatóvá tett narratíva.⁴²⁶ Robert Scholes és Robert Kellog narratíva meghatározását használja, akik szerint narratíván bármely olyan irodalmi művet értünk, ami elkülöníthetően két elemet tartalmaz: a történetet és a történet elmesélőjét. Szerintük azonban a dráma elbeszélő nélküli történet, a szereplők direktben játszanak.⁴²⁷ Ezt a gondolatmenet ismerős lehet dolgozatom elejéről a klasszikus kor, Genette és Stanzel közvetítettség és mediatizáltság

⁴²⁴ Geis: i.m. 12.

⁴²⁵ Wallace, Clare: *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as a Spectacle*, in uő (ed.): *Monologues – Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 2.

⁴²⁶ Martin Esslin idézi Wallace, Clare: *Suspect Cultures*, 24.

⁴²⁷ Wallace: *Suspect Cultures*, 25.

fogalma kapcsán, akik ugyanezt állították, miszerint a drámában nincs közvetítő funkció. Wallace könyvének bevezetőjében nem az összes dráma narrativitását akarja bizonyítani, hanem csak egy bizonyos fajtáját, ezért a Scholes-Kellog állítást a szóbeli narratíva felől kiindulva cáfolja. Marie McLeanre hivatkozik, aki szerint a szóbeli narratíva (oral narrative) az írott és a színpadra állított narratíva atyja.⁴²⁸ A szóbeliség hagyománya az angol-ír drámákban megkerülhetetlen történeti előzmény, ahogy azt majd a későbbi elemzésekben is látni fogjuk. Wallace szerint ezek, a szóbeli elbeszélések hagyományán alapuló drámák a narratív előadások.⁴²⁹ Wallace ezen fogalmában az a módszer érhető tetten, amikor az elemző elég tág és megengedő narratológia meghatározást, narrativitás definíciót alkalmaz, így nem kerül szembe a drámanarratológia történeti elutasítottságával. A narrativitás jelenlétének további bizonyításaként felhívja a figyelmet arra, hogy az általa elemzett drámák nem csak történetmesélőket tartalmaznak, hanem a történetmesélés gyakorlatához és formájához kapcsolódó kommentárokat is, méghozzá a drámák formájába és tartalmába kódolva.⁴³⁰ Ez az érvelés a legtöbb monológ alapú vagy nagyfokú monologicitást tartalmazó drámára érvényes, így a fejezetben elemzettekre is

Egyszemélyesség és/vagy monologikusság

A következő két fejezetben található drámák elemzéséhez, a drámaelméletek szigorúsága és a nagyfokú monologicitással rendelkező drámák speciális tulajdonságai miatt nem elégséges a dramaturgia eszköztára. A dramaturgia hagyományos elemei, mint a cselekmény, a szereplők, a dialógus, a szituáció, a viszonyváltozás, a konfliktus, a jellem, a hős nem, vagy csak korlátozottan érvényesek azokra a drámákra, amelyek a dialogicitás helyett inkább a monologicitás felé tartanak. A dolgozatomban elemzett művek is egy ilyen skála különböző részein helyezkednek el. Miller, Williams és Stoppard elemzett drámái még közelebb vannak a dialogicitáshoz mint a monologicitáshoz, de a jelen fejezetben elemzett Beckett, McPherson és Nagy András drámák már inkább a monologicitás felé húznak. Emiatt a hagyományos dramaturgiai elemzés mellé szükségünk van egy másik eszköztárra, a drámanarratológiára, mely az epikus műveken megfigyelt jelenségeket és fogalmakat alkalmazza, adaptálja drámai szövegek esetében is releváns formává.

⁴²⁸ Uo.

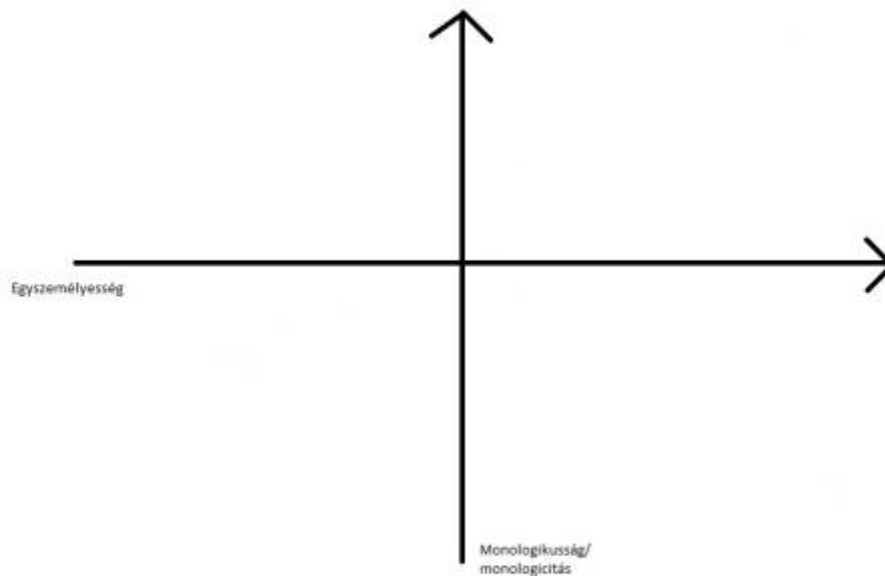
⁴²⁹ Uo.

⁴³⁰ Uo.

A monologikusság, az egyszemélyesség nem jelenti azonban egyértelműen azt, hogy a drámanarratológia volna a leginkább gyümölcsöző elemzési módszer. Vannak olyan monológ formájú vagy egyszemélyes drámák, amelyek nem használnak diegetikus elemeket, hanem megmaradnak a mimetikus keretben. Például Szabó Borbála *Telefondoktor* című monodrámája sem könnyen elemezhető narratológiai szempontból. A történet szerint a főhős bezárja magát a rendelőjébe, ezért kénytelen telefonon elintézni az összes teendőjét, és megoldani a problémáit. Teljes mértékben hagyományos (Bécsy és Szondi által megfogalmazott) drámáról beszélünk, bonyodalommal, jellemmel, katarzissal. Inkább dialogikus a dráma, mivel a folyamatos telefonálás valójában dialógus, csak a válaszok ismeretlenek maradnak, hiányoznak. A dráma a válasz hiányának olykor vicces, olykor szomorú dramaturgiájával él, de nem fordul át a monodráma diegetikusba, alacsony fokú marad a Pfister-féle monologicitása.

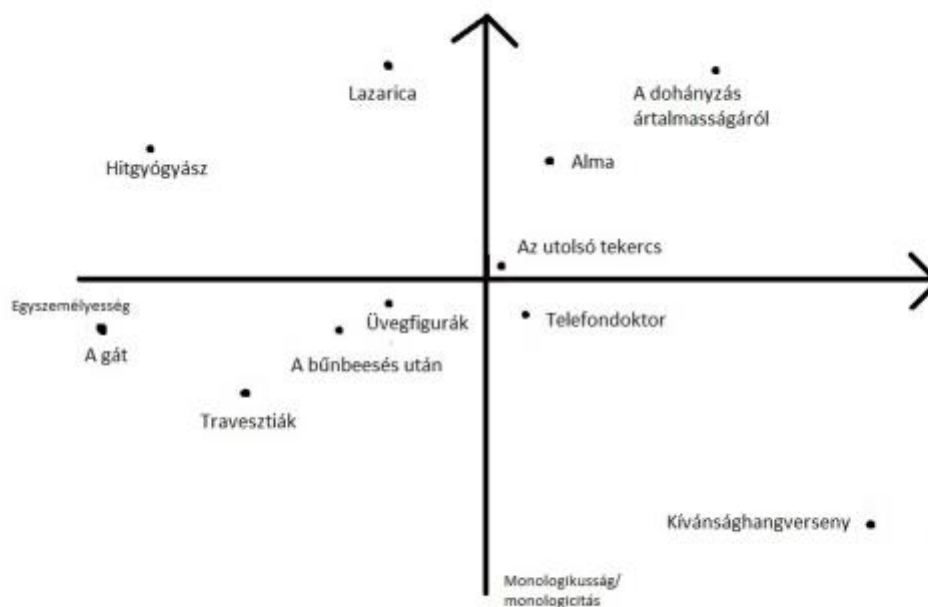
A fejezetben tárgyalt drámák is hasonlóak, nem lépnek ki teljesen a hagyományos drámai keretből, de már feszegetik azt. Inkább szituáció-, mint elbeszélésalapúak, ezért a dramaturgia és a drámanarratológia kevert eszköztára segítségével tudjuk őket jobban megérteni.

Ahhoz, hogy jobban el tudjuk képzelni a monodrámáknak nevezett szövegek különböző tulajdonságainak relációit, egy kéttengelyű diagrammon is elhelyezhetjük őket. A függőleges tengely lesz a monologikusság/monologicitás mértéke, a vízszintes tengely pedig az egyszemélyesség, mint másik gyakran előkerülő jellemző a monodrámák kapcsán.



8. Ábra

A kapott ábrán a dolgozatban szereplő összes szöveget el tudjuk helyezni. A tipológia árnyalása érdekében a dolgozatban elemzett drámákon kívül további, érintőlegesen bemutatott szövegeket is elhelyezek az ábrákon. A vízszintes tengely fölé kerülnek azok, amelyek monologikusak, a bal oldalra a több szereplős, jobb oldalra pedig az egy szereplős drámák.



9. Ábra

Ha balról jobbra, az óramutató járását követve megszámozzuk a negyedeket, akkor megkísérelhetjük, hogy az egyes negyedekbe tartozó drámákra közös jellemzést találjunk.

A 4. negyedbe tartozó drámák az előző fejezet szövegei, melyek nem monologikusak, de a Jevreinov-féle monodráma értelmezés alapján erősen kötődnek egy bizonyos karakter érzékeléséhez. A 3. negyedbe tartozó drámákat elég nehéz elképzelni, hiszen, ha egyszereplős a darab, akkor szükségszerűnek tűnik a monologikus megszólalásmód. Azonban vannak kivételek, például a fent említett *Telefondoktor*, ami dialogikus, csak éppen nem halljuk a dialógus másik felét. Esetleg olyan drámák, amikben az egy szereplő nem szólal meg. Ilyen például Franz X. Kroetz német drámaíró, filmrendező *Kívánsághangverseny* című szövege⁴³¹ – szándékosan nem írok drámát –, ami tulajdonképpen egy nagyon hosszú leírása a színpadi történéseknek. Rasch kisasszony egy estjét ismerhetjük meg, de a főszereplő nem szólal meg, pusztán cselekedetei által ismerhetjük meg. Igaz, hogy a szöveg által előhívott előadásban egyetlen személy jelenik meg, de mivel semmiféle beszéd vagy megnyilatkozás nem történik, monologikusnak sem nevezhetjük a drámát – igaz dialogikusnak sem.

Az 1. negyedbe kerülő szövegek nem egy karaktert vonultatnak fel, de megnyilatkozásaikat tekintve monologikusak. Mátrixom nem kizárólagos, egy-egy műnek nem csak egy helye lehet, több viszony lehet eltérő értelmezés tárgya, valamint az egyszemélyesség skálaszerű elgondolása is felvethet kérdéseket. Gondolhatnánk, hogy ez a tulajdonság bináris; vagy egy szereplője van a műnek, vagy több. De pont a kérdéseket felvető szerkezetek, szövegek lesznek izgalmasak; egyszemélyes-e vagy nem, az a mű, ahol a főszereplő egy kutyával beszélget, mint Jordan Radickov bolgár drámaíró *Lazarica* című művében?⁴³² A dráma alapszituációja szerint a főszereplő, Lázár le akarja löni engedetlen kutyáját, de véletlenül az állatot kordában tartó láncot lövi el, így a mérges kutya elől menekülnie kell, felmászik egy fára. A megszólalás apropója és egy ideig témája is a kutya megbékítése, Lázár rá akarja beszélni, hogy engedje el sértetlenül. De később az évszakok változásával egyre inkább egy szürreális belső utazás krónikájává válik a szöveg. Egy emberi szereplő van a drámában, de a párbeszéd lehetősége is adott

⁴³¹ Kroetz, Franz X.: *Kívánsághangverseny*, ford. Oravetz Imre, in uő: *Felső-Ausztria*, Budapest, Európa, 1980, 235-248.

⁴³² Radickov, Jordan: *Lazarica*, ford. Csínhelyi Lenke, in uő: *Repülési kísérlet, Lazarica*, Budapest, Európa, 1984, 89-153.

lenne, ha a kutya beszélni tudna. Ha az egyszemélyességet tehát tágabban, kicsit metaforikusan értjük, akkor belátható, hogy a *Lazarica* inkább egyszemélyes, mint az *Üvegfigurák*, de kevésbé az, mint a valóban egy karaktert felvonultató – legyen az ember, állat vagy tárgy – drámák.

A 2. negyedbe kerülnek a köznyelvben monodrámának nevezett szövegek, amelyek egyszemélyesek és monologikusak is egyszerre. A vízszintes tengely felett lévő szövegek megfelelnek a Wallace és a tanítványa, Hanah Pavelková által is monológdrámáknak nevezett szövegeknek, valamint a monodrámát mint hosszú monológ meghatározásnak. Pavelková a monológdrámák kifejezést ernyőfogalomként használja, amin a brit és ír kortárs drámaírásban leggyakrabban használt monológikus szerkezetű drámák típusait együttesen érti.⁴³³ Pavelková tipologizációja nem egyezik meg a mátrix által ábrázolt szempontokkal, a színész és a karakterek számának kapcsolata alapján osztja fel típusait.⁴³⁴ De nem csak a mátrixban ábrázolt síkok mentén lehet elemezni a monodrámákat. Majdnem mindegyik elméleti szöveg megemlíti a monológok előfordulásának azt a fajtáját, amikor a fikciós világ nem sérül általuk, azaz naturalista kontextusban működnek,⁴³⁵ vagy máshogy megfogalmazva: realiztikus motivációja van a monológszerű megnyilatkozásnak.⁴³⁶ A monológokra is vonatkoztatott realiztikus motiváció követelményét Pfister például a naturalista esztétika következményének tartja.⁴³⁷ Ettől függetlenül a realiztikus motivációjú monológdrámák és monodrámák több korban is fellelhetők, akár a kortárs szövegek között is. Pfister szerint a realiztikus ellentétéként tételezett konvencionális monológ – az ő tipológiájában soliloquium – és a naturalista monológ nem ugyanannak a jelenségnek a két oldala, hanem két merőben eltérő szemiotikai struktúra.⁴³⁸ A realiztikus motivációt színházi szituációban úgy is megfogalmazhatjuk, hogy olyan monológ, ami nem bontja meg a negyedik fal konvencióját, a fikciós világ keretein belül marad, fenntartja azt az illúziót, hogy befogadóként egy párhuzamos valóságot érzékelünk a műben. E tulajdonság ismeretében térjünk vissza a koordinátarendszerünkhöz. Ha a realiztikuság tekintetében egyesével megvizsgáljuk a műveket, akkor láthatjuk, hogy nem egy területen csoportosulnak.

⁴³³ Pavelková, Hana: *Monologue Plays in Contemporary British and Irish Theatre*, disszertáció, Charles University, 2014, 4.

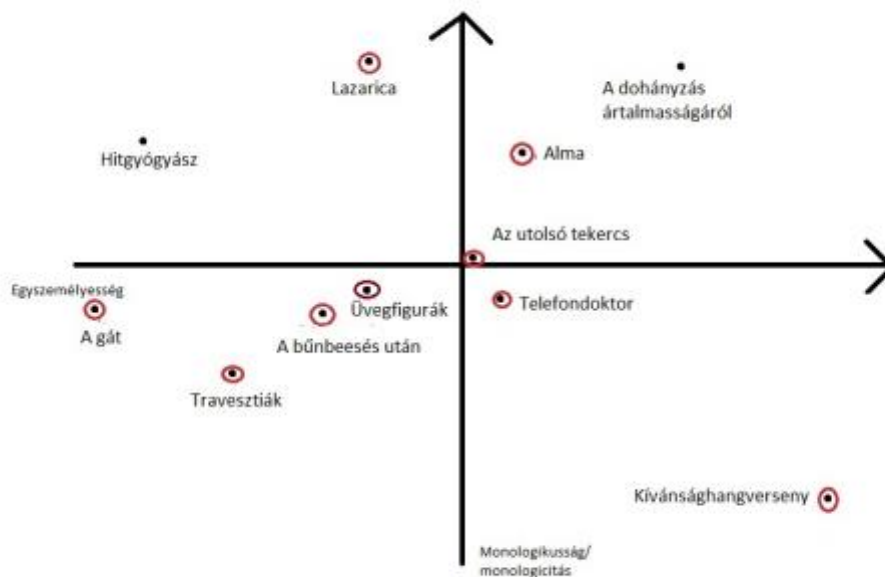
⁴³⁴ 1. Típus: 1 színész – 1 karakter, 2. Típus: 1 színész – több karakter, 3. Típus: 1 színész – több én (belső konfliktusban), 4. Típus: több színész – több (egymáshoz nem kapcsolódó) monológ. Pavelková: i.m. 3.

⁴³⁵ Geis: i.m. 8.

⁴³⁶ Pavelková: i.m. 16.

⁴³⁷ Pfister: i.m. 132.

⁴³⁸ Pfister: i.m. 133.



10. Ábra

A *Kívánsághangverseny* kisasszonyának egyedül töltött estjét csak leskelődőként láthatjuk, akár csak a *Lazarica* Lázárjának szabadulási kísérleteit. Nem minden esetben egynemű a mű egésze e tekintetben. Néhány drámánál, mint például az előző fejezetben elemzett explicit narrátorral rendelkező műveknél, nem egyértelműen eldönthető a realiztikus motiváció kérdése. Mivel a diegetikus és mimetikus részek váltakoznak bennük, mindegyik szövegrészletre egyedileg lehetne csak meghatározni a motiváltság kérdését. A mimetikus részek megnyilvánulásai szinte kivétel nélkül motiváltak – igaz nem is nagyon tartalmaznak monológ formájú megnyilatkozásokat –, a diegetikus részek pedig továbbra is lehetnek realiztikusak vagy nem realiztikusak. *A bűnbeesés után* Quentin-jének megbeszélte találkozója realiztikusabb, az *Üvegfigurák* narrátorának, Tomnak múltmesélése kevésbé.

A pirossal bekarikázott művek nem lépnek ki a fikciós világból, a belső kommunikációjuknak része marad a monologikus megnyilatkozás.⁴³⁹ Kijelenthetjük tehát, hogy a realiztikus motiváció nem függ össze az egyszemélyességgel, sem a monologikusság mértékével, inkább tartalmi, mint strukturális tényezőként azonosíthatjuk. Mégis nagy jelentőséggel bírnak a színházi szituáció szempontjából,

⁴³⁹ Pfister: i.m. 133.

ahogy majd a következő fejezetben látni fogjuk. A realiztikus motiváció, ha a koordinátarendszer tengelyeivel nem is, a Bécsy által leírt szituáció alapú dramaturgiával, szerkesztésmóddal összefügghet. Minden realiztikus motivációjú monologikus vagy kevesébe monologikus drámában létezik egy alapvető szituáció, mely már segíti a mű klasszikus(abb) dramaturgiai elemzését, azaz igaz rá, hogy nem feltétlenül szükséges a drámanarratológia elméleti keretét alkalmazni. Ez nem jelenti azt, hogy ne lenne termékeny, vagy, hogy a két keret együttes és kombinált alkalmazása ne vezetne messzebbre, mint egy hagyományos(abb) elméleti megközelítés. A szituációalapúság és a zavartalan fikciós világú drámák esetében megfigyelhetjük, hogy ezekkel a drámákkal sokkal több írás foglalkozik, véleményem szerint azért, mert ebben az esetben nem kell új, vagy nem teljesen megszokott elemzési szempontokat alkalmazni rájuk, egy kalapba tartoz(hat)nak a klasszikus drámákkal.

A fenti szempontok alapján számtalan, zárt fikciós világgal és monologikussággal rendelkező dráma elemezhető lenne, mint például Mark Ravenhill *Product* című műve, ahol egy producer a némán ülő színésznőt igyekszik meggyőzni a filmje scriptjének sikerességéről, vagy éppen Patrick Süskind *Der Kontrabaß* című monológja. Fejezetemben azonban olyan szövegeket választottam elemzésre, melyek egymással viszonyba állíthatók. A *gát* még átmenetet képez a mimetikus csekevések és elbeszél, beágyazott történetek arányát tekintve. Itt a karakterek jellemzéséhez és a közösségi érzés kialakulásához járul hozzá a monológ szerkezet. Az *Alma* esetében azonban az életének elbeszélése már az egységes én, a karakter megalkotásának és kifejezésének módjává válik. Az *utolsó tekercs* esetében azonban a karakter már nem hisz az elbeszélő egységességében, sem abban, hogy az elbeszélés által bármilyen hatást el lehetne érni akár az elbeszélőre, akár a hallgatóra. A karaktereket jellemző történetektől jutunk tehát el az elemzések során a karakterek és az elbeszélés lehetőségének megkérdőjelezéséig.

Conor McPherson: A gát

„De akkor ne hordd le Jimmyt, csak mert elmond egy történetet, amikor te is ugyanazt csináltad.”⁴⁴⁰

Conor McPherson kortárs ír drámaíró legnépszerűbb, dialogikus drámája, *A gát* is erős monologikussággal bír, minden szereplője történeteket mesél. McPherson neve a nemzetközi drámairodalomban mára összeforrt a monológ szerkezetű drámákkal. *A gát* (*The Weir*) című drámája az első, ahol a dialógus formát használja,⁴⁴¹ úgy, hogy a mű szervezőelvét mégis a monológok adják. A dráma megírásakor Angliában már befutott szerző művét 1997-ben mutatták be a londoni Royal Court Theatre-ben, majd nem sokkal utána 1999-ben, az Egyesült Államokban is műsorra tűzte a new yorki Walter Kerr Theatre, így nemzetközileg is ismert lett. Az addig monológokkal és monológdrámákkal dolgozó McPherson – ahogy majd a következő fejezetben látni fogjuk – első (látszólag) dialogikus drámája Scott T. Cummings szerint provokáló válaszként is értelmezhető arra a kritikusi felhangra, hogy a sok monológ után itt az ideje egy olyan darabot írni, amelyben a szereplők egymással is beszélnek.⁴⁴² Több elemzés szerint is ez a legérdekesebb dráma az életműben, mely elgondoláshoz véleményem szerint hozzájárul az is, hogy egy dialogikus formában megírt drámával könnyebben boldogul az elemző, jobban értelmezhető a megszokott elemzési módok segítségével, még akkor is, ha ez a dialogikusság csupán látszólagos: *A gát* egységes(nek tűnő) fikciós világ kerete lényegileg nem változtatja meg a monologikusság tulajdonságait és érzetét. A mű a Pfister-féle monologicitás skálán valahol középen helyezkedik el, ahogy a koordináta-rendszerben is látjuk – dialogikus és monologikus, diegetikus és mimetikus részek, jelenetek követik egymást, látszólagos egyensúlyban. Az elemzés során azonban egyértelművé válik, hogy a mennyiségi egyensúly ellenére a monologikus, elbeszélő részek egyértelműen erősebbek, mint a (látszat) dialógusok.

⁴⁴⁰ McPherson, Conor: *A gát*, ford. Upor László, kézirat, 48. A továbbiakban a főszövegen belüli oldalszámok erre a kéziraatra vonatkoznak.

⁴⁴¹ Wallace: *Suspect Cultures*, 58.

⁴⁴² Cummings, Scott T.: *Homo Fabulator: The Narrative Imperative in Conor McPherson's Plays*, in Jordan, Eamon (ed.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Dublin, Carysfort, 2000, 308.

A gát egy vidéki kocsmában találkozó törzsvendégek egyik estéjének története. A régi ismerősök szokásos köreiket isszák a pultnál, Brendan, a kocsmá tulajdonosa szolgálja ki őket, mikor az egyik régi ismerősük, Finbar, aki már elköltözött a faluból, egy új lakót, Valerie-t hozza bemutatni a pubba. A férfiak igyekeznek kedvesek lenni a nővel, és a falu életéből, történeteiből származó, közös ismerőseikről szóló régi történetekkel szórakoztatják. Jack, az egyik helyi munkás elmesél egy történetet Maura Nealonról és édesanyjáról, Bridie-ről. 1910-ben az egyébként is furcsa szerzet Bridie, egyik este kopogást hallott lent az ajtón. Maura ajtót nyitott, de senki sem volt ott. Jack magyarázatul hozzát teszi, hogy a régiek szerint a tündérek útvonalára épült a házuk, ők kopogtathattak, hogy át akarnak menni a házon. Mikor a pap megszentelte a házat, megszűnt a kopogás, de a falu határában lévő gát felavatásakor újra elkezdődött... Mint kiderül, Finbar pont Bridie házát adta el Valerie-nek, ezért nagyon rosszul érzi magát, hogy megijesztették a hölgyet. Kicsit később páran rágyújtanak a kocsmában, így szóba kerül, hogy Finbar hogyan szokott le a cigarettáról. Elmeséli, hogy mikor még a faluban lakott, a szomszédba költözött egy fura család, Walsh-ék. Egyik este Mrs. Walsh rohant át Finbar-hoz, hogy legyen szíves segítsen neki, mert Niamh nevű lánya egy szeánszon vett részt, ahol rosszul sülték el a dolgok, és haza kellene hozni. Mikor hazahozták, Niamh nem tudott felmenni a szobájába, mert egy nőt látott a lépcsőn, aki őt bámulta, de ezt a nőt rajta kívül senki sem látta. Még akkor este kiderült, hogy a lány régi dajkája aznap halt meg, legurult a lépcsőn. Hazaérve Finbar leült a karosszékebe és nem tudott megmozdulni reggelig, mert úgy érezte, hogy figyelik: még rágyújtani sem tudott. Ezután Finbar „leköltözött a fények közé” (McPherson 1997), a városba, ahol ingatlanügyekkel foglalkozik és egy szállodát üzemeltet. Jim, a másik helyi férfi is elmeséli, hogy egyszer, mikor lázas volt, megkérte a szomszéd falu papja, hogy segítsen kiásni a sírt a másnapi temetésre. El is mentek az egyik haverjával, ki is ásták a sírt, de Jim már nagyon rosszul érezte magát a betegségtől, ezért ittak egy kis szíverősítőt. Mikor a barátja elment sírtakaró föliáért, ő a fa alatt ülve várt rá. A ravatalozóból kijött egy férfi, valószínűleg egy hozzátartozó, és azt mondta neki, hogy nem jó helyre ásta a sírt, és meg is mutatta, hogy hova kellett volna. Egy kislány friss sírjához vezette Jimet és elment. Másnap Jim az újságban a gyászjelentéseknél látta az elhunyt nevét, és a fénykép szakasztott olyan volt, mint az előző napi úriember. Később kiderült, azért kellett a szomszéd faluból hívni sírásókat, mert a falu tudta, hogy a halott „*valami perverz*” volt. Jim története után Valerie is veszi

a bátorságot, és elmeséli, hogy kislánya egy úszásbemutató során balesetett szenvedett és meghalt. Majd kicsit később egyszer, mikor szól a telefonja, hallotta a kislány hangját, amint azt kéri, hogy jöjjön el érte a nagymamájához. A kislány persze nem volt a nagymamánál. Valerie férje nem hitt neki, mikor elmesélte a történetet, ezért kapcsolatuk megromlott, és most ideköltözött vidékre nyugalmat keresni. A férfiak, hallva Valerie történetét nagyon együttérzően próbálnak racionális magyarázatot találni a telefonhívásra és a saját történeteik természetfeletti aspektusára is. Maura alkoholista volt, Finbar nem is látott semmit, Jim lázas volt a temetőben, és a hívás is lehetett telefonhiba. Eltelt az este, páran hazamennek, de Jack, Brendan és Valerie még egy utolsó kört megisznak. Ekkor meséli el Jack majdnem megházasodásának történetét. Volt egy szerelme, aki Dublinba költözött, de ő nem akart utána menni és mikor meglátogatta is, undokul viselkedett vele. Majd a lány talált egy férjet magának, és az esküvőre Jim is hivatalos volt, de annyira magányosnak érezte magát, hogy inkább bolyongott a városban, és egy bárba tért be, ahol a pultos szendvicset készített neki, amit az akkori állapotában a gondoskodás kiemelkedő megnyilvánulásaként érzékelt. Ezután későre jár már, veszik a kabátjukat és hazamennek.

A dráma képei, elemei mind ismerősek lehetnek, Cummings szerint McPherson több sztereotípiát is érint: egy romos ír kocsmában játszódik a darab, a szereplők rémtörténeteket mesélnek egy viharos estén.⁴⁴³ Wallace szerint McPherson az ír hagyomány tradicionális elemeit nagy rutinnal használja, romos pub díszletként, magányos öregember, furcsa úriember, hencegő helyi üzletember, vidéki izoláció, alkohol és helyi történetek – ezek a „tradicionális ír dráma szemantikai gyorsírásának elemei”.⁴⁴⁴ A *kislány* felbukkanása sem egyedülálló, McPherson több szövegében is előkerül. A *The Good Thief* történetében az elrabolt kislány, a *This Lime Three Bower* drámában a megerőszakolt kislány képében, valamint a *Vodka and Rum* végén, mikor hazamegy a mesélő, és a kislánya szobájában hallgatja, ahogy alszik. A *gát* történetében is többször szerepel ez a toposz. Maura, aki a kopogásokat hallja, Niamh Walsh, aki a lépcsőn álló nőt látja, a nemrég meghalt kislány a temetőben és Valerie gyermeke is mind e szimbólum megjelenése. A kislány McPherson történeteiben az ártatlanság szimbóluma, amit fenyegetnek, vagy amivel néha erőszakoskodnak. Cummings szerint

⁴⁴³ Cummings: i.m.308.

⁴⁴⁴ Wallace: *Suspect Cultures*, 65.

Valerie is ennek az ártatlanságnak a megtestesítője, hasonlóan sebezhető a férfiak között.⁴⁴⁵

Dráma a történetekről

De a motívumokon túl mi történik a dráma jelenében? Pár helyi törzsvendég, egy régi lakó, a csapos és egy újonnan érkezett nő beszélgetnek a kocsmában. A mimetikus(an narratív) és egyben dialogikus részek főleg hétköznapi, apró, dramaturgiailag jelentéktelen mikro-eseményekkel telnek, amelyek inkább tevékenységek, mint akarattal, motivációval, végrehajtással és következménnyel rendelkező cselekvések. A dialógusok nem segítenek abban, hogy megismerjük a karaktereket, valamint a „cselekmény” előrehaladását sem szolgálják. Egyetlen (drámai) tettként a történetek elmondását értelmezhetjük: azaz a dráma fő cselekménye, hogy a karakterek történeteket mondanak el. Talán emiatt sem alkalmazható McPherson drámájára a hagyományos drámaelemzések eszköztára, ezért máshonnan kell megközelítenünk, az egyetlen valós cselekvés, a történetek elbeszélése felől.

Noha *A gát* hagyományos, dialogikus dráma, a lényegét mégis a monológként elmondott történetek adják, a karakterek a történetmeséléstől függenek,⁴⁴⁶ a dialógusok mind súlytalanok – ezért indokolt a történetek elemzéséből kiindulva megközelíteni a drámát. A karakterek közötti konfliktus helyett „a monológ egy olyan nyelvi táj megalkotásában bízik, amely elég erős ahhoz, hogy megtartsa a nézők figyelmét.”⁴⁴⁷ *A gát* esetében ezt a nyelvi tájat a történetek elmesélése adja. Cummings csaknem minden elemzésben hivatkozott mondata szerint McPherson karakterei az elbeszélés által léteznek: „I have a story, therefore I am”.⁴⁴⁸ McPherson monológjai „személyes narratívák, privát bűnök nyilvános vallomásai, amik először szórakoztató eseménynek tűnnek, majd a reflexió által a történetek természete és funkciója utáni nyomozássá válnak.”⁴⁴⁹ Wallace szerint a történetek a karakterek „önmeghatározásának rejtett vonalait és rejtett motivációit” fedik fel.⁴⁵⁰ Cummings és Wallace értelmezésében *A gát* szereplői (és McPherson többi

⁴⁴⁵ Cummings: i.m. 310.

⁴⁴⁶ Wallace: *Suspect Cultures*, 43.

⁴⁴⁷ Bradby-Sporks idézi Wallace: *Suspect Cultures*, 43. Fordítás tőlem: BZs

⁴⁴⁸ Cummings: i.m. 303.

⁴⁴⁹ Wallace: *Suspect Cultures*, 53. Fordítás tőlem: BZs

⁴⁵⁰ Wallace: *Suspect Cultures*, 68.

darabjának figurái is) a történetmesélés nyelvi artikulálása által létezhetnek, valóságossá beszélnek magukat, történetük az identitásuk alapja. Összekötik a monológot a narratív identitás, a vallomás és a nyelvi világ megteremtésével, melyben a szóhasználat, a stílus, a retorika jellemzi a karaktert.

Ha McPherson vagy más ír drámaíró műveit elemezzük, akkor elengedhetetlen, hogy érintsük a szóbeliség, a történetmesélés ír nemzeti hagyományát. Kurdi Mária szerint nem véletlen, hogy ír szerző által jegyzett a legtöbb monológformájú kortárs darab.⁴⁵¹ A 17. századtól a növekvő angol befolyás mellett az ír kultúra változása sajátosan alakult. A modern korig előtérbe került a szóbeliség több művészeti ágban, „a szóban elmondható, anyagot nem igénylő, hivatalos politika által nehezen kontrollálható” jellege miatt.⁴⁵² Ilyen például a történetmondás hagyománya, mely egyben az ír nemzeti tudat és a közös nyelv megőrzésének eszköze is.⁴⁵³ Ez is az egyik oka annak, hogy az ír drámákban általánosan jellemző a beszéd dominanciája a cselekvéssel szemben.⁴⁵⁴ Ezt a jelenséget erősíti az, hogy ezzel párhuzamosan a monológok és történetmeséléseket elutasító naturalista dráma fejlődési szakasza kimaradt az országban.⁴⁵⁵ Kurdi Christina Reis író nő visszaemlékezését idézi fel, akinek gyermekkorában – ami az 1940-es évek vége, ’50-es évek eleje – a családban még mindig szokás volt családi összejöveteleken énekelni és történeteket mondani egymásnak. A történeteket azonban nem csak elmondták, hanem el is játszották és fel is öltöztek hozzájuk, „ezek az összejövetelek nagyon emlékeztettek a színházra”.⁴⁵⁶ A monológ és a monodráma szóbeliség felőli történeti megközelítéséről a következő fejezet részletesebben szól majd, *A gát* kapcsán azonban fontos már itt észrevennünk, hogy ez a hagyomány milyen erősen befolyásolja a dráma történetét, szerkezeti felépítését, és hogy miért lehet ilyen hangsúlyos benne a monológ és a történetmesélés mint cselekvés.⁴⁵⁷

Maley a késő humanista esztétika alapján elemzi McPherson szövegeit, és árnyalja Wallace és Cummings véleményét a nyelvi táj és a narratív identitás kapcsán. A monológok szerinte a nézővel való kapcsolódási lehetőség terepei, társadalmi értelemben

⁴⁵¹ Kurdi: *Név és monológ*, 174.

⁴⁵² Kurdi Mária: *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában (1960-1991)*, Budapest, Akadémiai, 1999, 162.

⁴⁵³ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet (...)*, 164.

⁴⁵⁴ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet (...)*, 162.

⁴⁵⁵ Kurdi: *Név és monológ*, 174.

⁴⁵⁶ Uo.

⁴⁵⁷ Vö. Posztkoloniális narratológia

ezáltal tudnak a karakterek a közösség részei lenni. A szereplők újraalkotják magukat mint társadalmi embereket a diskurzuson és a nézőkkel való elköteleződésen keresztül.⁴⁵⁸ Ezt az elköteleződést a monológok – bizonyos fajtáinak – az a sajátossága okozza, hogy direkt a nézőkhöz szólnak, közvetlen kommunikációt hívnak életre. A *gát* esetében azonban ez egy kicsit máshogy történik, a zárt fikciós világgal és a realiztikus motívációval megteremti a többi hallgató karakter és a közönség közösségét. Maley szerint McPherson történetmesélői nem a történetek által konstruálódnak, hanem azért mesélnek történeteket a nézőknek, mert remélik, hogy ezek által azonosíthatók lesznek önmaguk és mások számára.⁴⁵⁹ Nem performatív identitások, amit a történetek konstruálnak, hanem performatívan alkotott identitások a történetmesélés közönséggel és a többi fikciós karakterrel közös kollaboratív folyamata által.⁴⁶⁰ A karakterek nem a vallomás hangján szólalnak meg, hanem reflektív pozícióból: arról beszélnek, hogy mi történt, és hogy ez mit jelent⁴⁶¹ – tehát egyfajta külső pozíciót vesznek fel. Saját kommentárjaikat is belefűzik, rámutatva ezzel a történetek konstruáltságára. Olyan kiszólásokkal tüzdelik a történeteket, mint „Sikerült fölvezolnom a háttérét?”, „[...] hát muszáj egy kis szint belevinni”. Ezek elvetik a monológok vallomásszerűségét és spontaneitását, kifejezetten a hallgatóságnak komponált történeteket mondanak. Többször fogalmaznak meg értékítéletet is: „csak pár agyalágyult egymásra talált, ennyi volt”, „Nem ő volt a gárda gyöngye, na”, „De ő nem akar ki ám, kábé olyan pápa kettő”. Az elmesélt történetek asszociáció útján következnek egymás után,⁴⁶² a szereplők emlegetik is, hogy miről jutott eszükbe az általuk elmondott történet. Ezek egyszerű sztorik, nincs nagy jelentőségük, mitikus utalásaik vagy univerzális értelmezhetőségük: ⁴⁶³ „*átlagos emberi érzelmek kerülnek kifejezésre nagyon egyszerűen*”.⁴⁶⁴ Látszólagos összekötő elemük a természetfeletti jelenléte. A tündérek és a halottak megjelenése egy gótikus történet elemei is lehetnének. Ahogy haladunk történetről történetre a drámában, a természetfeletti egyre közelebb kerül hozzánk, egyre valóságosabbá válik.⁴⁶⁵ A tündérek még nem jelennek meg, még csak kopognak, Finbar

⁴⁵⁸ Maley, Patrick: „The play is set in the theatre”: Conor McPherson and the late-modern humanism of the theatrical event, *Irish Studies Review*, 2014/2, 208.

⁴⁵⁹ Maley: i.m. 209.

⁴⁶⁰ Maley: i.m. 210.

⁴⁶¹ Maley: i.m. 214.

⁴⁶² Wallace: *Suspect Cultures*, 67.

⁴⁶³ Wallace: *Suspect Cultures*, 58.

⁴⁶⁴ Wallace: *Suspect Cultures*, 45.

⁴⁶⁵ Cummings: i.m. 309.

már értékeli a szellem jelenlétét, Jim már találkozik, sőt beszél is vele a temetőben, Valerie pedig már saját lányának szellemével kerül kapcsolatba. McPherson a nézőkre bízta annak eldöntését, hogy a történetek igazak-e, annál is inkább, mert a színpadon javarészt a kételkedés hangjai szólalnak meg. Jack történetében Maura alkoholista volt, a Walsh lány bolond, Jim lázas és részeg volt a temetőben, Valerie-t pedig hatalmas trauma érte. Racionalizálni akarják Valerie-nek a történeteket, a Valerie és a vesztesége iránti empátia, valamint a történet hihetlensége között egyensúlyoznak.⁴⁶⁶

A történetek egymásutániségében nem csak a természetfeletti közeledését, de az egyre nagyobb fokú személyességet is megfigyelhetjük, ha az egyes történeteket a narratív közvetítettségük szempontjából vizsgáljuk. A „ki beszél?” és a „ki lát/érezkel?” narratív szituációkat leíró kérdésekre minden történet esetében más lesz a válasz. A történetek narrátorának kiléte egyértelmű: az beszél, akinek a neve a dialógus előtt szerepel a szövegben. A válasz a ki lát/érezkel kérdésre már nem ilyen magától értetődő. A mesélő karakterek és az elbeszélte történetek viszonya összekapcsolódik a fokalizáció genette-i kérdésével, melyet az *Üvegfigurák* kapcsán már említettünk. Uri Margolin teszi fel a kérdést, hogy milyen esetben produktív elemzési szempontból az, ha a narrátor és a fokalizátor ugyanaz az entitás?⁴⁶⁷ A fokalizáció leírható úgy, mint egy dolog látványa vagy érzékelése, ahogy az érzékelődik egy narrátor, egy karakter vagy egyéb elme szubjektív szempontjából.⁴⁶⁸ A *gát* esetében kifejezetten produktív a narrátorok és az események érzékelőinek vizsgálata, az adott történet elbeszélőjével való azonosságuk, vagy a tőle való különbözőségük. A kevésbé közvetlen, és nem annyira személyes érzékelés felől haladunk a dráma során a nagyon személyesig, Valerie és Jack történetéig. Jack első történetének csak a krónikása, Maura mesélte neki az anyjáról, tehát kétszeresen közvetett eseményt közvetít most, ettől inkább a krónikás pozíciót kapcsolhatjuk az elbeszélőhöz. Ebben az esetben viszonylag könnyen megkérdőjelezhető az események valódisága, hiszen kétszeres mesélésen megy keresztül: Marura meséli el Jacknek, aki elmeséli nekünk. Felmerül szövegszinten is, hogy Maura alkoholista volt, tehát nem tekinthető teljesen megbízható forrásnak. Az esemény nem saját tapasztalata, de a megfogalmazás, a háttér felvázolása már a sajátja. Finbar esetében eggyel közelebb kerülünk az elbeszélte múltbeli eseményhez, ő maga is mellékszereplő a történetben, ott

⁴⁶⁶ Cummings: i.m. 310.

⁴⁶⁷ Margolin, Uri: Focalization: Where Do We Go from Here?, P. Hühn et al. (eds). *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Berlin, de Gruyter, 2009, 52.

⁴⁶⁸ Margolin, i.m. 42.

volt, de csak egy részét tapasztalta meg saját maga, a történet másik része továbbra is többszörösen közvetített. A szeánszról csak Mrs. Walsh elmondásából értesül, és a lépcsőn lévő nőt sem ő látja, hanem Niamh Walsh. Őt ezeknek a közvetett eseményeknek a hatása ragadja el, de szellemet ő maga nem lát. Jack története már személyes, vele esett meg, ő látta a „szellemet”, akár homodiegetikus narrátornak is nevezhetjük, hiszen a történet szereplője és narrátora is egyben. A saját érzékelés ellenére azonban csak később tudja meg, hogy szellemmel találkozott, a találkozáskor nincs ezzel tisztában, így csak utólag áll össze a történet számára is. Valerie története a legszemélyesebb szerkezetileg is. Saját lányával történt esetet mesél el, valamint tudatában van annak, hogy a lánya, Niamh már halott, mikor a telefonban hallja a hangját. Azaz már a természetfeletti esemény megtörténtekeor is tudatában van annak, hogy mivel van dolga. Monológjában már kevesebb kiszólást, kommentárt találunk, ezáltal története közelebb áll a vallomáshoz, a spontán emlékezéshez. A monológok egymásutánja kirajzol tehát egy folyamatot, mely a kevésbé személyestől vezet a nagyon személyes, vallomásszerű történetig. Ez kapcsolódhat a drámai szereplők viszonyváltozásához, a közösség kialakulásához is.

Közösség / közönség

Valerie története nem csak azért megejtő, mert sajnáljuk azt, ami a kislányával történt, hanem azért is, mert annak ellenére hisz a vele történtekek valóságosságában, hogy a telefonhíváskor is pontosan tudta, hogy a lánya már meghalt, mégis megteszi, amire kéri. Valerie története több szempontból is a férfiak történeteinek összefoglalásaként értelmezhető. Lánya, Niamh, amellet, hogy ugyanazt a nevet viseli, mint a Finbar történetében szereplő Walsh lány, az összes történetben szereplő kislány egyesítéseként is olvasható. Valerie elmeséli, hogy Niamh nappal nem félt, „[...] De este emberek jelentek meg az ablakban, a padláson, valaki jött fölfelé a lépcsőn, gyerekek kopogtattak a falban, és mindig álldogált egy ember az utca túloldalán, akit csak ő látott.” (McPherson 1997)

Niamh jellemzésében azonosíthatjuk az addigi történetek szereplőit, a kopogató gyerekméretű tündéreket, a lépcsőn és máshol álló szellemeket. A férfiak történeteiben szereplő kislányok összes tulajdonságát egyesíti magában, kopogásokat hall, mint Maura, embereket lát, mint Niamh Walsh, és sírban fekszik, mint a temetőben frissen eltemetett kislány. Az, hogy Valerie története a többiekéből táplálkozik, alátámasztja azt az

értelmezést, hogy *A gát* azt mutatja meg, hogyan alakítanak ki a (közös) történetek közösségeket, és hogyan ad a veszteségek után vigaszt a történetek által generált empátia.⁴⁶⁹ De kiben is alakul ki empátia, és kikből is áll a közösség, amit a történetek segítenek létrehozni?

Gerald C. Wood – az első McPherson monográfia írója – szerint a régi fényképen látható gát az áttörések metaforája, egyik oldala csendes, másik oldala veszélyes, és ki tudja mi lesz a következménye annak, ha egyszer áttörik.⁴⁷⁰ „És bírnod kell, mert persze kifelé azt mutatod, hogy milyen tököcs srác vagy.” (McPherson 1997) A szereplők is ilyen áttörésen mennek keresztül; az este folyamán mindannyian megnyílnak és bepillantást engednek a lelkükbe. A magányosság McPherson „mester témája”, történeteinek kvintesszenciája, nem csak egy állapot, hanem a legnagyobb főszereplő.⁴⁷¹ Maley szerint a karakterek ezért is keresik a kapcsolatot egymással, de magányosságuk nem szűnik meg azáltal, hogy társaságot találnak. Úgy néznek szembe vele, hogy beszélnek róla.⁴⁷² Valerie a férje melletti társas magányból menekül az egyedüllétbe, egy olyan helyre, ahol „csend és nyugalom ... mérgezést fog kapni”. (McPherson 1997) Az a folyamat, ahogy a szereplők a magányból eljutnak a közösségi érzés megtapasztalásáig, fontos pontja lehet a drámának. A Bécsy Tamás által meghatározónak tartott viszonyváltozás értelmezhetővé válik a szereplőkre, ha elfogadjuk viszonyváltozásnak azt, hogy a korábban magányos(abb) karakterek közelebb kerülnek egymáshoz a történetek elmesélése által. *A gát* egyszerre több módon is implikálja azt, hogy a mindenkori színházi néző, a befogadó is része legyen a magányosság megszüntetésének, ennek a közösségnek. Egyrészt a McPhersontól szokatlan naturalista fikciós keret is segíthet ebben, úgy érezhetjük, hogy mi is a pubban ülünk a törzsvendégek között, és hallgatjuk, amiket mesélnek. Nincs jelenetváltás: egy hosszú jelenet az egész dráma, nincs helyszínváltás: végig a kocsmában ülünk. A darab időkezelése is segíti ezt az azonosulást. Jól tudjuk már, hogy minden narratívában elválik az események ideje és az elbeszélés (reprezentálás) ideje, de ha *A gát* fikciós keretére vonatkoztatjuk ezt a distinkciót, akkor láthatjuk, hogy ebben az esetben a kettő fedi egymást. Az események pontosan annyi idő alatt történnek meg, amennyit a néző is érzékel, ezzel egy majdnem valós idejű színpadi időt hozva létre. Ennek egyik oka lehet, hogy a dráma elsődleges fikciós világában „nem

⁴⁶⁹ Cummings: i.m. 308.

⁴⁷⁰ Wood, Gerald C.: *Conor McPherson: Imagining Mischief*. Ireland, Liffery Press. 2004, 51.

⁴⁷¹ Maley: i.m. 218.

⁴⁷² Uo.

történik semmi”. A dráma igazi eseménye a történetek elbeszélése, konkrétan hozzá társítható egyéb mimetikus cselekvés nélkül. A beágyazott történetek másik világokba visznek el bennünket – 1910-be, Finbar fiatal korába, Valerie közelmúltjába – az elbeszélés, a monológ által. Ezekhez csak az elbeszélés aktusa rajzol díszletet és szereplőket, amelyek a hallgatóság fejében virtuálisan kelnek életre. Ahogy már Geist kapcsán kifejtettük, a monológok a színházban kitágítják a teret,⁴⁷³ elrugaszkodnak az elsődleges fikciós-színpadi világtól, lehetővé teszik, hogy ugráljunk időben és térben – így tud nagyon sok minden megjelenni valós színpadi jelenlét nélkül. A színpadon az elbeszélés, a narráció történik meg, az, ami a dráma fő eseményét, a közösséggé válást hozza magával.

Érdekes paradoxon, hogy a nagyon naturalista díszlet és az elsődleges fikciós világ zártsága a színházilag látszólag ellentétes, nyitott teátrális monológgal együtt ugyanabba az irányba, az együtt létezés irányába mutat. Nem csak a színpadi szereplők vannak együtt, hanem a monológok által a nézők is, a történeteket ők is hallgatják, az empátia, a közösségiség érzése bennük is kialakul. Maley szerint McPherson a társas darabokban kicseréli a színházi hallgatóságot a dráma világán belüli hallgatóságra.⁴⁷⁴ Wallace szerint a nézők meg vannak hívva, hogy hallgatózzanak,⁴⁷⁵ Maley azonban azt állítja, hogy a monológok közönsége nem megfigyelője egy már megkonstruált és pontosan definiált narratívának, sokkal inkább a beszélők által konstruált társadalmi tér részeként aktívan közreműködik⁴⁷⁶ a spontán közösségi érzés kialakulásában.⁴⁷⁷ McPherson Brendan személyében meg is jeleníti a nézőket, a hallgatóságot a színpadon, ő az egyetlen szereplő, aki nem mesél semmit, ő az, aki mindenkit meghallgat. Jack történetében a bárpultos olyan, mint Brendan, idegenként is törődik vele. Ha elfogadjuk azt, hogy a nézők a kocsmában ülő szereplők alteregói, változatai, akkor domborodik ki a dráma tétje igazán. A naturalista fikció és a monológok párhuzamos, együttes használatával nem úgy teremt kapcsolatot, hogy kiszól belőle, hanem beemeli a fikciós térbe a közönséget, kocsmái „hallgatót” csinál belőlük, olyan zárt fikciós világot, amelynek a nézők is a részei.

⁴⁷³ Geis, i.m. 13.

⁴⁷⁴ Maley: i.m. 218.

⁴⁷⁵ Wallace: *Suspect Cultures (...)*, 67.

⁴⁷⁶ Maley: i.m. 220.

⁴⁷⁷ Cummings: i.m. 310.

Ez azonban kihívások elé állítja *A gát* rendezőit. Ha ez a közösségiség, ez a spontán itt és most, estéről estére megtörténő azonosulás nem működik a térben egy konkrét előadásban, akkor könnyen fenyeget az unalom és az érdektelenség veszélye. A Bérczes László által rendezett, 2015-ben a kaposvári Csiky Gergely Színház és a Nemzeti Színház koprodukciójaként bemutatott előadás kapcsán írott kritikák eltérően ítélik meg azt, hogy sikerül-e a darabnak létrehozni ezt a közösségi élményt. A Czigler Balázs által tervezett realiztikus kocsmadíszlet és a kisrealista játékmódban mozgó rendezés különböző kritikusokban különböző érzeteket keltett. Kovács Natália így ír a színház.net oldalán: „Mégsem ez a legnagyobb problémám, hanem, hogy a történetmesélés végig realista játékmódon alapuló, szimpla szövegmondás, és ettől nagyon monotonná válik, annak ellenére, hogy egyébként a színészek kifejezetten jól csinálják. Egy idő után nehéz odafigyelni, és úgy érzem, semerre sem haladunk.”⁴⁷⁸ Ugyanezt a jelenséget fogalmazza meg B. Kiss Csaba: „Kint fúj a szél, bent ég a tűz, fogy az alkohol, és nem történik semmi. Kétségtelen, hogy el lehet merülni a vidéki ír kocsmá hangulatában, a mesterséges tűz fényének nézésében, az egyszerű emberek egyszerű történeteiben. De hogy mindez miért érdekes számunkra itt és most, az az előadásból nem derül ki. Talán nem is kell, hogy itt és most érdekes legyen. Talán igen.”⁴⁷⁹ Kicsit másféle hozzáállásról árulkodik Szemerédi Fanni bejegyzése az előadásról: „Mondhatnánk, hogy régimódi, ráérős-történetmesélős előadás a kaposvári Csiky Gergely Színház és a Nemzeti Színház közös produkciója, a Conor McPherson *A gát* című drámájából készült előadás, és igen, az, de ekkor még távol vagyunk az ebből kibontakozó lényegtől. Ami a részletekben, a ráérésben, a figyelem ajándékában, a közelség érzésében bujkál valahol.”⁴⁸⁰ Bár ez utóbbi vélemény megengedőbb az előadással szemben, nem kéri számon rajta a színpadi történéseket, a végkifejletet, a „bujkál valahol” kifejezés bizonytalansága azonban mégis árulkodó. A dráma tétje, amit az elemzésben azonosítottunk, nagyon nehezen és kockázatosan valószínűsíthető meg színházi előadásként, hiszen a közös történetmesélés, a közösségiség, az empátia, az egymásnak megnyílás érzése nehezen tör át a negyedik falat, még akkor is, ha a monológforma segíteni tudna ebben.

⁴⁷⁸ Kovács Natália: Folyamatos jelen, <http://szinhaz.net/2016/06/15/poszt-it-5-resz-kovacs-natalia-folyamatos-jelen/> utolsó letöltés ideje: 2017.08.24., 08:37.

⁴⁷⁹ B. Kiss Csaba: Öt ír beszélget, http://7ora7.hu/2016/01/29/ot_ir_beszolget, utolsó letöltés ideje: 2017-08-03, 17:02.

⁴⁸⁰ Szemerédi Fanni: Csendesesen folyik, <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2016/2016-01/4500-csendesen-folyik?layout=offline>, utolsó letöltés ideje: 2017-08-03, 17:02.

Nagy András: *Alma*

„mert akkor mindent végig tudok mondani, amit a férfiak és a szerelem csinált belőlem, ezt a szépen esztergált, élethű babát, aki egyszer csak megsejtette a lelkét...”⁴⁸¹

A *gát* esetében az elbeszélte történetekben csak a szereplők személyiségének egy-egy aspektusa domborodott ki az általuk elmesélt történet által, mégis ezek adták meg karakterük gerincét, ezáltal ismerhettük meg őket. Ha ezt a jelenséget fokozzuk, és kiterjesztjük összetettebb és nagyobb történetekre, akkor ezek a monológok a szereplők identitásának a kulcsai is lehetnek. Erre rímel az Alasdair McIntyre-féle narratív identitás elmélet, miszerint saját magunk alkotjuk meg életünk történetét. Visszatekintünk a múltunk látszólag független eseményeire, és egy egységes narratívát, elbeszélést alkotunk belőlük, mely koherens elbeszélés megadja önazonosságunkat, énünk alapját.⁴⁸²

A drámáról / a történetről

Ennek az önazonosságnak, a személyiség alapját képező történetnek a megalkotását láthatjuk Nagy András író *Alma* című drámájában. A szöveg Alma Mahler – vagy lánykori nevén Alma Schindler – életének történetén keresztül több, monológhoz és a monodráma műfajához kapcsolódó kérdést is felvet, igaz, ezek felvetésén túl, új válaszok keresését nem vállalja.

Alma Mahler a századforduló Bécsének ünnepezt szépsége volt, számtalan művész felesége, szeretője, ihletője, imádottja. Alakja valós, ahogy az életében felbukkanó férfiak nagy részét is ismerhetjük – Mahler, Klimt, Kokoshka stb.⁴⁸³ Mégis, a dráma nem arra koncentrál, „hogyan milyen típusú viszonyai voltak a főszereplőnek”⁴⁸⁴, bár ez a szál is kétségkívül izgalmas láttelepet ad a világháborúk előtti Bécs társasági életéről és művészvilágáról, a világháborúk hozta változásról, valamint a nők korabeli helyzetéről és lehetőségeiről. Sokkal inkább szól mégis egy idősödő nő számvetéséről, megváltás

⁴⁸¹ Nagy András: *Alma*, *Színház*, 2004/10, drámamelléklet, 1. A továbbiakban a főszövegen belüli zárójeles oldalszámok erre a műre vonatkoznak.

⁴⁸² Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában*, Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard, Budapest, L'Harmattan, 2010, 62.

⁴⁸³ Az, hogy a karaktereket valós személyek ihlették, a drámához kapcsolja az 1950-es években divattá vált egyszemélyes előadás típust, az életrajzi szülő előadást, melyről részletesebben az 5. fejezetben lesz szó. Lásd. Gentile, John S.: *Cast of One - One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana – Chicago, University of Illinois, 1989, 131-135.

⁴⁸⁴ http://fidelio.hu/tanc/2014/12/21/kantor_kata_az_alkotas_maganyos_harca/

kereséséről – akármilyen formában is jöjjön az el. Tematikusan is előhívja a monológhoz kapcsolódó asszociációkat, a vallomás, a gyónás jelenségét. Utóbbit olyannyira, hogy a fikciós világ szintjén egy papot – még a nevét is tudjuk: Johannes Hollnsteiner – vár, akinek el akarja mondani mindazt, ami történt vele élete során.

Soliloquium?

Alma vallomás- és gyónásszerű monológja több definíció szerint is értelmezhető soliloquiumként. A kifejezést a szakirodalmak – ahogy korábban is említettem – a monológ szinonímájaként használják, mégis minden szakszöveg saját definíciót alkot, ami beleillik a monológ – és szinonímái – körül érzékelhető definíciós sokféleségbe. Az *Alma* szövege és szituációja a Pavis-féle tipológiában megfelel a kritériumoknak, miszerint a megnyilatkozás olyan szereplőhöz szól, aki nem beszél.⁴⁸⁵ Pfister megfogalmazása is hasonló, a soliloquium olyan személy által mondott szövegrész, aki egyedül van, vagy aki azt hiszi, hogy egyedül van.⁴⁸⁶ Ezekből a leírásokból úgy látszik, mintha a soliloquium kritériuma az egyedüllét lenne. Univerzális definícióként mégsem fogadhatjuk ezt el. Wallace szerint ugyanis a soliloquium egy dramatikus eszköz, míg a monológ egy műfaj.⁴⁸⁷ Tehát, amit mások monológnak hívnak – egy nagyobb struktúra részeként – azt Wallace a soliloquium fogalmi körébe helyezi el. A soliloquium latin kifejezés szó szerinti jelentése: önmagadhoz beszélni. Ez alapján Alma megnyilatkozásai lehetnek soliloquiumok, hiszen egyedül van a színen. Ha azonban jobban megvizsgáljuk a fikciós szituációt, akkor az ellenkezőjét is bebizonyíthatjuk. A történet szerint Alma vár a papra, aki az igazi címzettje beszédének. Mégsem a hozzá intézett konkrét történetet olvashatjuk, hanem a próbát, az elbeszélés, a „gyónásba oltott csábítás”⁴⁸⁸ egyik verzióját, a megalkotásának folyamatával és reflexióival együtt.

„Ezt majd a szemébe kell mondanom, jelentőségteljesen.” (5)

„Elmondjam ezt is?” (11)

Tehát, ha úgy értelmezzük a szöveget, hogy Alma önmagának „mondja fel” a szólamokat, akkor soliloquiumként gondolhatunk rá. Ha viszont figyelembe vesszük, hogy ez majd egy konkrét címzettnek szóló szöveg, akkor teljesen más értelmet nyer a szituáció, és

⁴⁸⁵ Pavis: i.m. 285.

⁴⁸⁶ Pfister: i.m. 26. jegyzet

⁴⁸⁷ Wallace: Monologue (...) 2.

⁴⁸⁸ Dömötör Adreienne: Az érzékeke birodalmában, Két Nagy András bemutató, *Színház*, 2006/2, 10.

inkább egy néma hallgatót feltételezünk, tehát Alma nem egyedül beszél és nem saját magának. Nagy András tehát azzal, hogy a dráma szövegét próbaszituációba helyezte, fenntartotta az egyedüliségnek, az egyedül beszélésnek a kérdését, a soliloquium és a monológok egyik alapvető jellemzőjének eldöntetlenségét. Ugyanez a döntés okozza a nézők pozíciójának kétoldalúságát is. A drámai szöveg megengedi a zárt fikciós világot is, melyben a nézők/befogadók a készülődés, a próba titkos szemtanúi. De elképzelhető és indokolt az az olvasat is, miszerint a nézők a pap figurájának valós megtestesítői. Ők a gyónás meghallgatói, ők tudnak megváltást nyújtani Almának. A Borowski – Sugiera páros tanulmányában ezt a jelenséget összekötik a néző mint szemtanú párhuzammal, miszerint a néző jelenléte miatt képes a karakter újradefiniálni identitását,⁴⁸⁹ ahogy Alma is megalkotja saját történetét és identitását az elbeszélése által.

A dráma nem csak a vallomás megalkotásának folyamatára utaló megjegyzéseket szerepeltet, Alma megnyilatkozásait végig három szólamra bontja. „*A szöveg három hangon szól: a kurzív a színpadi utasításokat helyettesíti (mint a szereplő hallható, belső reflexiója); a módosítás nélkül írt szöveg elképzelt dialógus a várt vendéggel; míg a nagybetűs szegmentumok az emlékezés szakaszai*”. (1) Az egyik szólam Alma itt és most önmagának címzett megnyilatkozásai, a próba önreflexív kommentárjai. A színpadi utasítást helyettesíti, tehát a narratív hatóerő legnagyobb terepét is a központi figura, az elbeszélő, Alma veszi át, azt sugallva ezzel, hogy ő a dráma mint egész narrátora is, elbeszélő és narratív hatóerő egyszerre. Olyan hatást keltenek, mintha Alma rendezné saját magát, reflektál a ruhájára – jelmezére, a hangjára, intonációjára. A papnak szánt „előadás” minden elemét a lehető legnagyobb hatás elérése érdekében gondosan végiggondolja. Hogy mikor üljön le a zongorához, hogy mikor igyon egy kortyot, hogy mikor menjen közel hozzá. Ezzel a szólammal megelevenedik egy elképzelt, jövőbeli előadás, párhuzamosan, a „próbába” oltva; a drámai jelennel egyszerre egy jövő időt is megidéz.

A másik szólam: az elképzelt dialógus Alma által kimondott részei, egy elliptált társalgási szituációt hozva ezzel létre,⁴⁹⁰ akárcsak Harold Pinter *Monologue* című művében az üres székhez beszélő férfi esetében.⁴⁹¹ A pap szólamát, válaszait, reakcióit nem halljuk, csak odaképzeltük, ahogy Alma is. Ez a szólam, vagyis a szólam által előhívott szituáció adja

⁴⁸⁹ Borowsky, Mattheus - Sugiera, Małgorzata: *Everybody's Stories: Monologues in Contemporary Playwrighting from Quebec*, in Wallace, Claire (ed.): *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2006, 22.

⁴⁹⁰ Wallace: *Monologue Theatre*, 13.

⁴⁹¹ Pinter, Harold: *Monologue*, in. *Plays: four*, London – Boston, Faber and Faber, 1993, 274-281.

a fikciós keretet, ez a dramaturgiai alapszituáció, mely segít megőrizni a negyedik fal illúzióját, ez adja az elképzelt színpadi cselekvéseket, a színházi jelen időt. Ez a szólam hordozza a legnagyobb fokú dialogicitást, ami miatt a dráma újabb bizonyítékká válik arra nézve, hogy az egyszemélyes művek sem (minden esetben) monologikusak.

Noha a szövegben nem jelenik meg a címzett, Johannes, több színpadra állítás tovább konkretizálja Alma beszédének címzettjét. Sziki Károly 1995-ös, Thália Színházban bemutatott *Alma* rendezése „A tér kiemelt pontján, a magasban élesen megvilágított groteszk fémkonstrukció jelzi az odaképzelt papot (hozzá beszélve máris szituációba kerül a szereplő, és drámaivá válik a monológhelyzet).”⁴⁹² A Kántor Kata által rendezett és koreografált *Játsszuk azt, hogy... Alma* című darab a kassai Thália, a Jelenlét Színház és a Szkéné közös produkciójában még tovább megy, konkrét szereplőként, a színpadon is szerepelteti a pap figuráját. Igaz, a kritikák szerint „A gyóntató papot csak a darab elején látjuk”.⁴⁹³ Ezzel a gesztussal az előadás jelen idejűvé teszi a címzettet, és kioltja a próba – és az elképzelt előadás – jövő időre utaló jellegét.

A pap karaktere a megváltás – nem túl bonyolult – metaforája is egyben. Azt hihetnénk, hogy a drámai fikció és a vallomásjelleg miatt szükséges a figurája, ezért meglepő lehet, hogy a biográfiai adatok szerint⁴⁹⁴ Almának szeretője volt Johannes Hollnsteiner, aki tehát ugyanolyan valós személy, mint a többi, történetben felbukkanó férfi. Ettől függetlenül a dráma világában transzcendens színezetet kap, melyet a záró sorok is megerősítenek: „Mindegy. Ez nem lehet ő. Aki megváltani jön, az nem csenget. Azt onnan ismerni meg, hogy bent van.” (20)

A harmadik szólam az emlékezés, a régmúlt eseményeinek elmesélése, múlt idő jellegű. Ez által az *Alma* a memory-play már bemutatott műfajához is köthető. Tipográfiailag a legerősebb szólam, csupa nagy betűvel, központosítás nélkül olvashatjuk. A szólam folyamszerűsége valószínűleg az emlékek áradását, a prousti önkéntelen emlékezést⁴⁹⁵ hivatott érzékeltetni. Ez a törekvés azonban éles ellentétben áll a szólamban elmesélt történetek, vagy akár a megnyilatkozások komponáltságával. A modern kor emlékezés képéhez köthető, egységes szubjektumot feltételez, és egyvonalban haladó életutat vázol,

⁴⁹² Dömötör: i.m. 12.

⁴⁹³ Balassa Zoltán: Egy Alma gyónása – a kassai Thália, a Jelenlét Színház és a Szkéné közös produkciójáról –, <http://felvidek.ma/2014/10/egy-alma-gyonasa-a-kassai-thalia-a-jelenlet-szinhaz-es-a-szkene-kozos-produkciजारol/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-05-29.

⁴⁹⁴ <https://www.gustav-mahler.eu/index.php/personen-2/532-hollnsteiner-johannes-1875-1971>, utolsó letöltés időpontja: 2017-05-29.

⁴⁹⁵ Orr, John: *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard*, Hampshire and London, Macmillan, 1991, 67.

akárcsak Williams *Üvegfigurák* című műve. A visszaemlékező szólám szereplői Alma életének férfijai: a késő romantikus osztrák komponista, Gustav Mahler; a német építész, a Bauhaus irányzat alapítója, Walter Gropius; a szimbolista Gustav Klimt és az expresszionista festő Oscar Kokoschka; a biológus Paul Kammerer és a költő Franz Werfel. Alma a polgári dráma allegóriájára meséli el Mahlerrel való házasságát, Wagner-opera párhuzammal Zemlinszkyvel való kapcsolatát, és egy realista nagyregényhez hasonlítja Werfellel kötött második házasságát. Ezek a párhuzamok több megnyilatkozáson ívelnek át, kizárva a spontaneitás lehetőségét. Mindegyik allegória tisztázásra is kerül: a párhuzamokként használt műfajok a kapcsolat egy-egy jellemzőjét domborítják ki.

Mahler: „Súlyos, komoly polgári dráma vette hát kezdetét három felvonásban, díszletek nélkül, hiszen mindennapjaink tárgyai lettek díszletekké.” (5) „NEM ÖNMAGÁT JELENTŐ DIALÓGUS” (8)

Werner: „Végre elkezdődhetett volna egy nagyregény lassú és polgári, lélektani realizmussal, kicsit formátlanul ugyan, kicsit unalmasan, de olyasmi, amibe a világon minden belefér, s az én műfajom.” (16)

Zemlinszky: „A TÜNDÉR SZINTE RABJA VOLT A GNÓMNAK TEHETSÉGÉT CSAKUGYAN ISTENINEK VÉLTE S ETTŐL ISTENI IS LETT MERT SOHA OLYAN GYORSAN ÉS KÖNNYEN NEM GYARAPODTAK A TÖRPE ZENEKINCSEI MINT AMIKOR ZENEÓRÁK ÖRVÉN MAGÁHOZ CSÁBÍTHATTA ÉS ZONGORAFUTAMAIVAL ELBŰVÖLHET-TE EZT A FÖLDÖNTŰLI LÁNYT ÁM

MEGKEZDŐDTEK EKKOR A PRÓBATÉTELEK IS A TÜNDÉR UGYANIS AHOGY A MANÓNAK KÖSZÖNHETŐEN MINDINKÁBB ERŐRE KAPOTT EL-ELTÁVOZOTT A BARLANGBÓL S TITOK MARADT VISSZATÉR-E MÉG EGYÁLTALÁN” (4)

A párhuzamok nem csak az emlékezés szólamban, hanem a másik kettőben is visszavisszaköszönnek, így az egész drámára érvényesek lesznek, nem csak a visszaemlékezésnek adnak formát. A dráma felétől eltűnik a visszaemlékező szólám túlsúlya és keveredni látszanak a szólámok funkciói. A visszaemlékező szólám a szöveg elején is beágyazott történetként viselkedik, az elképzelt dialógus részeként, hiszen Alma az életének az eseményeit akarja megosztani a pappal, tehát az elmondás által egyébként sem őrizhette volna meg múlt idejű jellegét. A dialogikusnak „álcázott” szituációban a narrátor, Alma által artikulált elbeszélés szólám beágyazódik. Értelmetlenné válik a

szétválasztás, a szólamok különállósága a dráma második felében elveszti jelentőségét, a reflexív szólamban is kapunk múltra vonatkozó információkat, a párbeszédés szólam is mesél a múltból. Tehát, amit a visszaemlékező szólam tulajdonságaként gondolnánk, az a dráma egészére gond nélkül értelmezhető. Összecsúszik Alma figurájának több funkciója is, nem elválaszthatók a narratív hatóerő körébe tartozó kommentárok a drámai szereplő látszólag dialogikus megnyilatkozásaitól, és a leginkább elbeszélésszerű emlékező szólamtól sem, ahol Alma explicit narrátorként van jelen.

Elmesélt identitás

A visszaemlékező szólam – és a dráma egésze is – az életében szerepet játszó férfiak egymás utáni bemutatására épül, a fiatalkori szerelmétől, Klimttől indul, és Werfelig – más szempontból Hollnsteinerig – jut. Alma meséli el őket, az ő szemszögéből találkozunk velük, az ő jellemzése, értékítélete által. A történetekben és a kapcsolatokban a férfiak formálják meg Almát, a személyiségét, utazásait, életét. Az elbeszélésben viszont Alma visszaveszi az irányítást és ő alkotja meg a férfiakat; némelyiket gnómként teremti újra, némelyiket Siegfriedként. Alma többször utal arra, hogy mivé tették őt a szeretői, szerelmei, Alma személyisége tehát az ő művük, műalkotásuk. Az elbeszélés során azonban saját maga artikulálja személyiségét, identitását, sőt a férfiakét is, létrehozva ezzel saját magát, a saját vágyait, érzéseit, lényét. Narratív hatóerőként, drámai karakterként és narrátorként is fellép, egységet és a szöveg feletti teljes hatalmat sugallva. Kozsár Zsuzsanna szerint Alma története „Egy olyan nő története, aki mindig múzsa volt, pedig művész szeretett volna lenni.”⁴⁹⁶ Cselekvő, alkotó akart lenni, arra volt vágya, tehetsége, de végül a férfiak által „csak” múzsa, a művészet alanya, a művész vágyainak tárgya lett. Egész galériát tölthetnénk meg a róla készült és általa ihletett képekkel, zenékkal, rajzokkal.⁴⁹⁷ Az elbeszélés által azonban újra alkotóvá válhat, elérheti a megváltást, amit úgy is értelmezhetünk, hogy visszaszerezheti a hatalmat saját személyisége felett. Az eddig a művészek, és a művészetük által közvetített énből elbeszélő, narrátor lesz, a kocka megfordul, Alma elbeszélésének a művészek lesznek az alanyai.

⁴⁹⁶Kozsár Zsuzsa: Mindent a férfiert, avagy Játsszuk azt, hogy...

<http://www.rovart.com/hu/mindent-a-ferfiert-avagy-jatsszuk-azt-hogy-3429>, utolsó letöltés időpontja: 2017-05-30, 13:45.

⁴⁹⁷ Leghíresebb Oscar Kokoschka: *Die Windsbraut* című, 1913-as olajfestménye

A művész és múzsája izgalmas kérdésekkel teli és számtalanszor elemzett viszonya – gondoljunk csak a korábban említett Pygmalion történetre – , nem csak a történet szintjén jelenik meg. A nyitó szerzői instrukcióban olvashatjuk: (A történet) „Formájához azonban hozzátartozik még egy bábu is, melyet Oskar Kokoschka mintázott egykor Almáról.” (1) Ez a bábu a szöveg további részében nem jelenik meg, inkább lehetőség egy színpadra állításhoz, semmint a szöveg és a történet szerves része. Ha a pap figurája nem lenne ilyen hangsúlyos, akkor a bábu még a dialogicitás záloga is lehetne, de így inkább csak érdekes adalék. Annál is inkább, mert Kokoschka a valóságban is készített egy élethű és életnagyságú babát szerelméről, mely utána több festmény, rajz modellje lett Alma helyett. A szerelem ilyen formájú és mértékű fetisizálása inkább a dráma szövegében említett Sigmund Freud – és követői – asztala lehetne, de mindenképp hozzáad Alma személyiségének tárgyiasításához és kereséséhez. Alma mint a vágy tárgya végletekig fokozott megjelenése a bábu. A férfiak – nem csak Kokoschka – tulajdonképpen az alkotásuknak tartott nőbe szeretnek bele, mely a Pygmalion történeten túl a gender elemzési szempontot is felveti.⁴⁹⁸ Alma többször mesél a szövegben anyja és testvére kapcsán a nők század eleji lehetőségeiről, gyermekeiről, terhességéről, vetéléseiről, testi ébredés(ei)ről, vágyairól, melyek önmagukban gazdag anyagot nyújthatnának egy ilyen fókuszú elemzéshez. De a férfiak tekintetén és művészetén keresztül megfogható létezés, a női (alkotó)tehetség lehetősége és megvalósulatlansága, a nő – és a múzsa – akár szó szoros értelemben való tárgyiasítása még összetettebben, még árnyaltabban veti fel a gender kérdéseket.

Hiába a három különbözőnek szánt szólam a műben, Alma története egy lineárisan elbeszél, integráns személyiséget és nézőpontot alkalmazó életút, egy körülhatárolható személyiség, mely saját elbeszélése által artikulálja magát. Szerves kapcsolata van a múltjával, már-már fejlődést is felfedezhetünk kapcsolatainak egymásutánjában. Az emlékezés és elbeszélés által megismerhetjük Alma lelki világát, az elbeszélés által visszakapott hatalmánál fogva képes egységes személyiségének, énjének megmutatására. A monológhoz kapcsolódó kérdések – személyiség, elbeszélő, dialogicitás, elbeszélés, egyedüllét – mind felmerülnek a műben, különösebben provokáló válaszok nélkül; egy körülhatárolható, emlékezettel és történettel rendelkező, azokat artikulálni tudó én tolmácsolásában.

⁴⁹⁸ Vö. Feminista narratológia, 1. melléklet

Samuel Beckett: Az utolsó tekercs

„Meghallgattam azt a szegény kis hülyét, akinek harminc évvel ezelőtt képzeltem magam...”⁴⁹⁹

Jeanette R. Malkin írja emlékezet és színház tematikájú kötetében, hogy az emlékezés a modernségben a megélt élet koherens, folyamatos narratívája volt,⁵⁰⁰ ahogy azt láthattuk Alma élettörténete esetében. A posztmodernitásban azonban ez összetört, és átadta helyét egy repetitív, töredezett nem narratív reprodukciónak, ahogy Beckett *Az utolsó tekercs* című drámájában is megfigyelhetjük. A két mű emlékezés reprezentációjának korszakhoz köthetősége ellentétes megjelenésük sorrendjével; Beckett posztmodernhez köthető szövege 1958-ban jelent meg, míg Nagy András modern jegyeket mutató drámája 1995-ben. E két művet az ellentétek kapcsolják össze, két különböző memory-playt olvashatunk, két különböző kornak megfelelő emlékezés reprezentációval. *Az utolsó tekercs* ugyanúgy az identitás önkifejezésére tett kísérlet,⁵⁰¹ mint az *Alma*. Fókuszja ugyanaz, technikái, elemei, végkifejlete azonban másfelé mutat.

A drámáról / a történetről

Beckett stílusa és – különösen késő drámáinak hangra és figurákra írt – szövegei olyan szerkezetet alkotnak és olyan reprezentációs stílust képviselnek, mely nem hasonlít semmilyen korábbi drámai szövegre. Bert O. States szerint még arra sem, amit Beckett maga írt előtte.⁵⁰² Munkássága a monológforma és a monodráma kapcsán szintén mérföldkönek számít. A korábban már sokat idézett szótárak és enciklopédiák monodráma és monológ szócikkei által felvázolni kívánt nagy és átfogó fejlődéstörténet menetrendszerűen Beckett monológjainál és monodrámainál törik szét. Munkássága nem illeszthető bele egy nagy elbeszélésbe sem: sem a külső világ belső reprezentálásának jevreinov-i monodráma értelmezésébe, sem a monológok vallomásszerűségének

⁴⁹⁹ Beckett, Samuel: *Az utolsó tekercs*, in uő: *Összes drámái, Eleutheria*, Budapest, Európa, 2006, 255. A továbbiakban a főszövegen belüli zárójeles oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

⁵⁰⁰ Malkin: i.m. 4.

⁵⁰¹ Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában, Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 70.

⁵⁰² States, Bert O.: *Playing in Lyric Time: Beckett's Voice Plays*, *Theatre Journal*, 1988/4, 453.

bizonyításába, sem az egyszemélyesség kritériumába. Mégis minden út Becketthez vezet vissza, művei e műfaj és technika kulcsszereplői. Wallace szerint a műfaj azután vált felkapottá és népszerűvé, hogy Beckett „újráfelfedezte” az 1950-es évek környékén.⁵⁰³ Ehhez az újdonsághoz azonban másféle elemzési módszerek, eszközök szükségesek. A két, Magyarországon klasszikussá vált Beckett-elemzés is inkább a dialógikus drámáival foglalkozik, azokat próbálja egy bizonyos nagyobb egészbe illeszteni – a monologikus művek kívül esnek sajnos vizsgálati körükön. Az egyik ilyen klasszikus Martin Esslin *Az abszurd dráma elmélete* című kötete, ahol Ionesco, Beckett, Genet és a mostanra már nem nagyon ismert Adamov műveit mutatja be egy közös jellemző – az abszurd – alapján. A kötet magyar kiadásának előszavát író Almási Miklós szerint az 1961-es év, amikor Esslin könyve megjelent, ennek a speciális típusú színháznak és drámaírásnak a csúcspontja és egyben hanyatlásának kezdete is volt.⁵⁰⁴ Almási nem tartja különösebben sokra ezt a laza kapcsolat alapján összeállított „antológiát”, szerinte az abszurd és Esslin elemzése nem időtálló.⁵⁰⁵ Mégis, a mai napig használatos Esslin elnevezése a fenti szerzők jellemzésére, de a sor valóban nem folytatódik tovább. Esslin a fogalma meghatározására Ionesco Kafkáról írott esszéjét idézi, abszurd az, aminek nincs célja, „minden cselekvése értelmetlen, abszurd, fölösleges lesz”.⁵⁰⁶ A kötet Beckettről szóló fejezete leginkább a *Godot-ra várva* és a *Játszma vége* elemzésére alapul és csak részben alkalmazható *Az utolsó tekercs* világára. Esslin „használati utasítása” ezekhez a drámákhoz azonban akaratlanul is érvényesül dolgozatomban is, szerinte ugyanis: (azt tehetjük, hogy) „elkülönítjük egymástól az egyes kép- és témacsoportokat és megpróbáljuk felfedni szerkezeti alapjukat.”⁵⁰⁷

Hasonlóan figyelmen kívül hagyja Bécsy Tamás is Beckett elemzésében a monologikus műveket. *A drámamodellek és a mai dráma* kötetében az utolsó „mai drámákról” szóló fejezetben többször előfordulnak Beckett művei, főleg a *Godot-t...* hozza példaként a kétszintes dráma mai megjelenésére. De ahogy Kurdi Mária is megjegyzi, késői darabjait „nemigen vette közelebről szemügyre” Bécsy.⁵⁰⁸ Amit Esslin és Bécsy

⁵⁰³ Wallace: *Monologue Theatre*, 2.

⁵⁰⁴ Almási Miklós: Martin Esslin és az abszurd színház "mentőöve", in Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Színháztudományi Intézet- Népművelési Propaganda Iroda, 1967, I.

⁵⁰⁵ Almási: i.m. XVII.

⁵⁰⁶ Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Színháztudományi Intézet- Népművelési Propaganda Iroda, 1967, 8.

⁵⁰⁷ Esslin: i.m. 9.

⁵⁰⁸ Kurdi: *Név és monológ*, 172.

elemzése felfedez Beckett korai darabjaiban, az nem feltétlenül releváns *Az utolsó tekercs* kapcsán.

Krapp története határon helyezkedik el Beckett életművében (is). A késői drámákhoz sorolja a kritika, melyek jellemzője a minimalista eszközhasználat és az egyre szűkülő fókusz.⁵⁰⁹ Későbbi műveihez – mint a *Nem én*, a *Monológ* vagy a *Lélegzet* – képest azonban kifejezetten realiztikus környezettel és sok eszközzel operál *Az utolsó tekercs*-ben. Viszont egyértelműen igaz rá, amit H. Porter Abott idéz Charles R. Lyonstól a késői darabokra vonatkozóan, miszerint az idézett diskurzusok, szólamok túlsúlyban vannak a drámai cselekvésekkel szemben.⁵¹⁰ Olyan tehát, mintha az egyre szűkülő fókuszú, egyre egyszerűbb eszközöket használó, egyre inkább az elbeszélések felé mutató késői drámatípus kísérletezésének kezdete lenne *Az utolsó tekercs*. Ugyanazok a problémák jelennek meg Krapp történetében, mint az utána következőkben, csak kevésbé drasztikusan és végletekbe hajlóan.

Nyusztay így foglalja össze a dráma történéseit: „Krapp *egyedül* ül a színpadon egy asztal mögött, és magnetofon tekercseken saját régi élménybeszámolóit hallgatja.”⁵¹¹ Ezt a látszólag egyszerű alapszituációt teszi számtalan ponton érdekessé és bonyolulttá Beckett. A szituációnak szinte bármelyik eleme beilleszthető az univerzális „ezt és ezt dramatizálja” összefoglalásba. Dramatizálja az elbeszélő énjét és hangját. Az emlékezés és archiválás lehetőségét. A beszéd és a hallgatás kapcsolatát. A múlt visszaidézhetőségét. Egy öregember számvetését. A régmúlt érzelmeivel való viszonyunkat. John Calder – Beckett kortársa és személyes ismerőse – szerint a művész boldogság és szabadság közötti szükségszerű választásának dilemmáját dramatizálja.⁵¹² De találhatunk olyan elemzéseket is, melyek életrajzi kontextusban elemzik *Az utolsó tekercs* szituációját. Ezek számunkra kevésbé relevánsak, inkább Esslint követve szerkezet, eszközök és történetek alapján próbálunk közel kerülni a drámához.

Nem szükséges hozzá mélyreható elemzés, hogy egyetértünk Kristin Morrisonnal, aki szerint *Az utolsó tekercs* egésze narratív elemekre épül,⁵¹³ mely – mint korábban is láthattuk – problémákat vet fel a drámaiság kapcsán és alkalmassá teszi a szöveget a

⁵⁰⁹ Uo.

⁵¹⁰ Abott, H. Porter: Reading as Theatre. Understanding Defamiliarization in Beckett's Art, *Modern Drama*, 1991/1, 5.

⁵¹¹ Nyusztay: i.m. 61.

⁵¹² Calder, John: *Samuel Beckett filozófiája*, Budapest, Európa, 2006.

⁵¹³ Morrison, Kristin: *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983, 53.

narratológiai elemzésre. Beckett beleillik a 20. század legnagyobb regényíróinak sorába is, irodalmár karrierje és Proust-ról írott monográfiája,⁵¹⁴ valamint jelentős regényei feljogosítják a kritikusokat arra,⁵¹⁵ hogy Joyce-szal, Flaubert-rel és Kafkával egy sorban említsék a nevét. Calder odáig megy, hogy megemlíti, hogy Beckett elsősorban regényírónak vallotta magát, a színházhoz való viszonyát pedig véletlenszerűnek értékelte.⁵¹⁶ Nem csoda hát, hogy – főleg késői – darabjaival kapcsolatban felmerülnek műfaji kérdések. Ahelyett, hogy egy darabot látnánk, történetek részleteit halljuk, ami indokolja a kérdést: „Színház-e ez, vagy csak színházi öntudattal rendelkező fikciós próza?”⁵¹⁷ Eltekintve attól, hogy a kérdésben szereplő színház kifejezés tisztázatlan, Lyons egészen pontosan fogja meg a monológok és monodrámák egyik központi kérdését, mely határhelyzetükre mutat rá.

Ehhez kapcsolódva számunkra *Az utolsó tekercs* a narráció alapszituációjának lehetőségét dramatizálja. A narrációs szituáció minden egyes elemét problémává teszi a szöveg. A *valaki elmesél valakinek valamit* szituáció minden egyes eleme rámutat a dráma egy-egy témájára, problémájára.

Valaki

Krapp figurája Beckett több „hősével” is mutat hasonlóságot, de nem csak azért izgalmas, mert Calder szerint a becketti figurák közül ő áll legközelebb ahhoz, hogy Beckett alteregójaként tekintsünk rá.⁵¹⁸ Krapp karaktere a bohóc (clown) metaforájaként is értelmezhető,⁵¹⁹ viszont több referencialitással rendelkezik, mint például Godot, akit Bécsey a középkori misztériumjátékok absztrakt szereplőihez hasonlít.⁵²⁰ A szobája be van rendezve, biológiai emésztési folyamatokkal rendelkezik, van tulajdona, még ha az csak egy magnetofon, egy katalógus és néhány bútor is az. Az instrukció szerint 69 éves, és

⁵¹⁴ Beckett, Samuel: *Proust*, ford. Osztvics Levente, Budapest, Európa, 1988.

⁵¹⁵ Pl.: Kenner, Hugh: *Flaubert, Joyce és Beckett: a sztoikus komédiások*, ford. Romhányi Török Gábor, Pomáz, Kráter, 2006, valamint Calder, i.m.

⁵¹⁶ Calder: i.m. 92.

⁵¹⁷ Lyons, idézi Abott: i.m. 5.

⁵¹⁸ Calder: i.m. 121. Talán emiatt a társítás miatt is játsszák olyan ikonikus művészek Krapp figuráját, mint a szintén drámaíró Harold Pinter (Royal Court, 2006, 11.12) vagy Robert Wilson (Caio Melisso Theater, 2009.06.28)

⁵¹⁹ Malkin: i.m. 44. Erre utal külsejének leírása a bevezető szerzői instrukcióban.

⁵²⁰ Bécsey Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest – Pécs, Campus – Dialóg, 2001, 329.

a halált várja,⁵²¹ O. States szerint ő minden élőhalottak apja.⁵²² Látszólag tehát egyszerű a kérdésre a válasz, ki mesél? Viszont, ha közelebbről megvizsgáljuk, egyértelművé válik, hogy Krapp egyszemélyessége nem jelent egyetlen személyiséget. Krapp figurájával három különböző idősíkban találkozhatunk. A fiatal Krapp nincs jelen a fikció idejében, csak a tekercsen hallunk róla a régi történetekből, csak elmesélve létezik, ő maga nem szólal meg. A középkorú Krapp testetlen, de hangja hallható a színpadi időben, a Tekercs név alatt. Az öreg Krapp pedig kevés hanggal ugyan, de fizikailag jelen van.⁵²³ O. States szerint Beckett a regényeiben szereplő narratív hang lassú tökéletesítéséből jutott el addig a hangig, ami elválasztja önmagát önmagától.⁵²⁴ Előtte olyan alakokról szóltak a drámák, akik, ha kinyitják a szájukat, és azt mondják, hogy *én*, akkor magukra utalnak, az *ő, mi, ti* névmásokkal pedig a társaikra. *Az utolsó tekercssel* véget ér az a kor, ami O. States szerint Aiszkülosztól *A játszma végéig* tartott: a Megbízható Névmások kora.⁵²⁵ Krapp névmásai még nem a végletekig referencia nélküliek, de a folyamat már elkezdődik személyiségének széttörésével elhangzó tartalomra, hangra és testre. *Az utolsó tekercs* ugyanakkor elhagyja azt a rendet is, amit az ismertebb drámáinak páros alakjai jelentenek. Didi és Gogo, Pozzo és Lucky, Hamm és Clov elképzelhetetlenek egymás nélkül.⁵²⁶ Míg ezekben az alakokban az emberi létezés polaritása, két személy egymásrautaltsága és összetartozása jelenik meg,⁵²⁷ Krapp esetében ezek egy – tört – személyiségen belül valósulnak meg. Az idős Krapp elképzelhetetlen tekercsei nélkül, mondanivaló és elfoglaltság nélküli lenne, ugyanakkor a középkorú Krapp hangja sem létezne, ha az öreg nem kapcsolná be a magnót. „A múltból megszólaló egyének nem állnak össze egy énné”,⁵²⁸ Krapp nem azonos – időben eltolt – saját magával. Az időbeli eltolást a magnó teszi lehetővé, aminek dramaturgiai használata Andrew K. Kennedy szerint a dráma egyik nagy újítása, mely a mechanikusan izolált ént segít megmutatni.⁵²⁹ A tekercs, mely az életesemények archiválója és hordozója, a múltat változatlan formában jeleníti meg, néhány részletet megvilágít, néhányat sötétben hagy.

⁵²¹ Calder: i.m. 121.

⁵²² States: i.m. 457.

⁵²³ Orr, John: *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard*, Hampshire – London, Macmillan, 1991, 67.

⁵²⁴ States: i.m. 453.

⁵²⁵ States: i. m. 454.

⁵²⁶ Nyusztay: i.m. 59.

⁵²⁷ Uo.

⁵²⁸ Nyusztay: i.m. 73.

⁵²⁹ K. Kennedy, Andrew: *Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University, 1991, 67.

Azt, hogy melyek a dokumentált események, a középkorú Krapp dönti el, ő az, aki narrátorként meghatározza, hogy a néző és az öreg Krapp milyen múltbéli eseményről értesülhet. Az emlékezés forrása nem a fizikai valójában jelen levő személy, hanem egy mechanikus doboz, egy tárgy, mely lehetővé teszi, hogy Krapp két énje egymástól függetlenül reprezentálódjon.⁵³⁰ A magnetofon az emlékezés metaforája Malkin szerint, aki a *Nem én* című monológgal együtt elemzi *Az utolsó tekerccset*, és megállapítja, hogy míg Krapp esetében az emlékeknek van lokalizálható helye és kiindulópontja, a Száj esetében ez a kiindulópont eltűnik.⁵³¹ Folyamatszerűséget vél felfedezni; *Az utolsó tekercsben* felvetett problémák végletekig fokozott minimalizmusaként olvassa a Száj monológját a *Nem énben*. Krapp esetében az emlékezet önálló, helyrehozható, „használható”, működése azon múlik, hogy megtaláljuk-e a helyes tekerccset és a tekercsen belül a megfelelő emléket.⁵³² Erről a dokumentáló emlékezetéről beszél Pierre Nora is, mikor a levéltárak történeti és emlékezeti funkcióját tárgyalja. Szerinte ennek oka az „archiválási rögeszme”, melyet a gyors és végleges eltűnés érzése és a jelen nyugtalansága vált ki.⁵³³

A magnó nem csak az időbeliségben játszik nagy szerepet, de a drámai jelen, a mimetikus réteg öreg Krappel egyenrangú szereplője is. Krapp mimetikus cselekvései mikro-események, akárcsak *A gát* esetében, iszik egyet, eszik egy banánt, előveszi a tekerccset, visszateszi őket. Az igazi cselekvése a hallgatás, a dráma történéseit a tekercs mondja el, nem látjuk a fiatal Krappet, sem a „Fekete labda”, az „Emlékezetes napéjegyenlőség”, és a „Búcsú a szerelemtől” *jelenetet*. A drámai jelenben megjelenő dolgok – banán, magnó, tekercs, fiók, katalógus, ital, Krapp, hang, elmesélés – kombinatorikus kapcsolódási adják a dráma alapját a Nyusztay által idézett Deleuze tanulmány szerint. Az alapszituáció – Krapp tekerccset hallgat, – lehetőségeinek kimerítése a dráma tétje, értelem- és tartalombeli kapcsolódási pontok helyett kombinatorikus kapcsolódásokat, vagy nem kapcsolódásokat mutat a drámai jelen, mondja Deleuze.⁵³⁴ Véleményem szerint ez az, ami valójában a dráma mimetikus rétegéhez tartozik, ennek az összes lehetséges

⁵³⁰ Morrison: i.m. 53.

⁵³¹ Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan – Ann Arbor, University of Michigan, 1999, 44.

⁵³² Malkin: i.m. 45.

⁵³³ Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között, ford. K. Horváth Zsolt, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm#P10_119, utolsó letöltés időpontja: 2013.05.02., 12:15.

⁵³⁴ Nyusztay: i.m. 76.

permutációnak a kimerülése pedig a dráma végét jelenti.⁵³⁵

A legerősebb kombinatorikus kapcsolódási pont a mimetikus rétegben az öreg Krapp legjelentősebb cselekvése, a hallgatás. Viszont, ha az egyetlen jelenbéli szereplőnk hallgat, ki az elbeszélő? Erről megoszlanak a vélemények. Rosette Lamount szerint az öreg Krapp a narrátor, olyan narrátor, aki nem elbeszél, hanem saját magát hallgatja, és felfedező utat jár végig a múltban.⁵³⁶ Ez azonban indokolatlanul és megalapozatlanul változtatná meg a narrátor funkcióját. Ha közelebbről megvizsgáljuk a tekercs hangját, akkor észrevehetjük, hogy az ő szólamában van minden, régmúltból megtudott információ. Ő meséli el a történeteket, a találkozást például a kiskutyával, vagy az Effie Briest olvasását (257). Ő az, aki emlékszik, és annak is tudatában van, hogy ez a képessége hamarosan el fog veszni. „Úgy hiszem ezt kell ma este felvennem, mert látom már, hogy eljön az a nap ... (habozik) képességem elszunnyad, s többé talán semmiféle emlékem, sem jó, sem rossz nem lesz arról a csodáról”. (255)

Elmesél valamit

A 39 éves Krapp elbeszélése, történetei, a dráma diegetikus rétege a múltra vonatkozik, még az ő jelenéhez képest is. A múlthoz való hozzáférés pedig az emlékezés aktusa által lehetséges. Az *utolsó tekercs* ugyanúgy nevezhető memory-play-nek, mint az *Alma* vagy az *Üvegfigurák*. Homodiegetikus narrátora a középkorú, csak hanggal rendelkező Krapp, aki szereplője és elmesélője is a történeteknek. Elbeszélése azonban nem koherens, mint Almáé, identitás narratívája folyamatosan akadozik,⁵³⁷ az öreg Krapp megállítja a tekercsset, belebeszél, véleményez, visszateker, így nem áll össze egy lineáris történet, egy komplett életút, identitás. Az öreg Krapp csak a lényegi események narrációjához fér hozzá a technika által, a valós történések emlékéhez, élményéhez nem, az csak a középkorú Krappnak adatik meg. Az öreg Krapp a drámai jelenben is folyamatosan a múlttal foglalatkosodik,⁵³⁸ vagy ahogy Calder megfogalmazza, „a jelenben a múlt fontosabb.”⁵³⁹ A múltat hallgatja, szeretne emlékezni, ami azt a hatást kelti, mintha meg

⁵³⁵ Uo.

⁵³⁶ Lamount, Rosette C.: Krapp: Anti-Proust, ford. Helen Wehringer, in James Knowlson (ed.): *Theatre Workbook 1: Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*, London, Brutus Books Limited, 1980, 162.

⁵³⁷ Nyusztay: i.m. 62.

⁵³⁸ Nyusztay: i.m. 61.

⁵³⁹ Calder: i.m. 119.

akarná határozni magát, de ez az emlékezés folyamatában, a múlthoz való kapcsolódásban vagy a múlt felidézésének lehetőségében megszakad. Az *utolsó tekercs*ben olvasható emlékezés tematikát a legtöbb kritikus és elemző Beckett Proust tanulmányához köti, mely „sokkal többet elmond nekünk szerzőjéről, mint témájáról.”⁵⁴⁰ Ebben a művében írja Beckett: „Az alany permanens valósága csak retrospektív feltevésként értelmezhető”.⁵⁴¹ Tehát ahhoz, hogy az öreg Krapp valósága, jelene létezzen, időben visszafelé kell tekintenie, feltétlen szüksége van a múltjára, az az érzésünk lehet, hogy anélkül nem létezik. Orr szerint a darab mechanikus emlékezése egyenesen a prousti önkéntelen emlékezet ellen irányul. Krapp emlékezése nem a prousti önkéntelen emlékezés,⁵⁴² nem is a freudi elrejtett, de nem elveszített emlékezet,⁵⁴³ hanem a véglegesen elhagyott, személyiséget kettéosztó emlékezet, mely dokumentumok alapján sem tudja rekonstruálni saját emlékeit. Beckett színházi formát ad e művében a folyamatosan ismétlődő, jelentés nélküli, az emlékezőtől elszakadt mechanikus emlékezésnek. Azt az állapotot, mikor az emlékek még nem váltak le az emlékezőről, a középkorú Krapp, a narrátor funkcióját betöltő figura testesíti meg. Mivel a narrátor nem a színpadon látható öreg Krapp, e funkció csak rejtett módon artikulálódik a műben. Az emlékek tárgyiasulnak, tekercsek formájában, ami kettős tudatot alakít ki Krapp kapcsán,⁵⁴⁴ akinek múltja és jelene között nincs kontinuitás.⁵⁴⁵ Emlékezete már eltűnt, a tekercsen használt viduitás kifejezést sem ismeri, és saját anyja halála sem érinti meg. John Orr szerint az emlékek folyamatos mechanikus ismétlése miatt nem jelentenek már semmit Krappnak a történetek, míg máshol Beckett „ír amnéziájára”, a hagyományokkal való szakítás szándékára vezeti vissza Krapp emléknélküliségét. A szövegben a csónakos – *Búcsú a szerelemtől* című – jelenet után az öreg Krapp a magnóval rögzíti jelenbéli hangját, „szegény kis hülyének” titulálva korábbi önmagát. Tévedésnek nevezné ezzel a saját korábbi vágyait, szükségleteit? E gesztussal nyilvánvalóvá válik, hogy semmilyen közösséget nem vállal korábbi énjével, két teljesen elszeparált tudatként jelennek meg Krapp különböző korú énjei, melyeknek nem ugyanazok a vágyai. A 39 éves én is elhatárolja magát korábbi énjétől,⁵⁴⁶ tehát ez a tagadás folyamatos, nem csak az öreg

⁵⁴⁰ Calder: i.m. 110.

⁵⁴¹ Beckett: 1988, 10.

⁵⁴² Orr: i.m. 67.

⁵⁴³ Malkin: i.m. 6.

⁵⁴⁴ Malkin: i.m. 44.

⁵⁴⁵ Nyusztay: i.m. 64.

⁵⁴⁶ Nyusztay: i.m. 63.

Krapp-re jellemző: „Alig akarom elhinni, hogy valaha ilyen kis hülye voltam.” (252) Ez összecseng azzal, amit Beckett *Proust* című esszéjében ír: „A tegnapi vágyai pusztán a tegnapi én számára érvényesek, a maiéra nem”.⁵⁴⁷

Számos szakirodalom magyarázza egymástól eltérő módon a múltbeli én megtagadásának okát. Orr szerint a lánnyal történetek elmesélése a darab „elveszett paradicsoma” (ez az értelmezés McDonald esetében is felmerül), melyre az öreg Krapp már nem tud válaszolni. A folyamatos ismétlés szerinte a válasz lehetetlensége által okozott fixáció kivetülése, és nem a nosztalgia iránti vágy. McDonald szerint a csónakos jelenet közel áll a romantikus klisékhez, nyelvezete is idillikus, Nyusztay szerint „romantikus, költői utópia”, melyet keveset találunk az egész Beckett életműben.⁵⁴⁸ McDonald szerint ezt nem bírja tovább hallgatni az öreg Krapp, ahogy Beckett is ’58-ban, *Az utolsó tekercs* megjelenésekor elhatárolódik korábbi, ’20-as, ’30-as években készült munkáitól, melyek túlírtak és túlteoretizáltak. Egy városi legenda szerint egy dublini antikváriumban talált Proust kiadás elején a következő olvasható: „Ezt a könyvet olcsó, hatásvadász filozófiai zsargonban írtam.”⁵⁴⁹ Úgy tagadja meg tehát az öreg Krapp a fiatalkori énjének vágyait, ahogyan az öreg Beckett a fiatal Beckett írásait. Véleményem szerint ezek a magyarázatok nem adnak választ arra, hogy miért veszi elő az öreg Krapp a darab végén újra a csónakos jelenetet, miért hallgatja meg újra és újra. Krapp emlékezni akarna, de nem képes rá, és azért csattan fel korábban indulatosan a Tekercs hallgatásakor, mert féltékeny arra, hogy a középkorú Krapp, az elbeszélő, még tud emlékezni a fiatal Krappel történt intim momentumokra, arra, mikor még sikerült másokkal kapcsolatot teremtenie. A *Búcsú a szerelemtől* csónakos történetét Calder a Joyce-hoz kapcsolható epifánia fogalmához kapcsolja. Az epifánia olyan pillanat, mely a szokás ellentéte, az a pillanat, ami megmenekül az élet determinizmusától, ami időben ugyan rövid, de újra és újra felidézhető.⁵⁵⁰ Nyusztay szerint az a történet a szerelem illanó tapasztalatának narratív kiterjesztése az időben.⁵⁵¹ Krapp számúzi magát ebből a boldogságból, de mégis időtállóvá teszi azzal, hogy 39 éves korában magnóra mondja, ami által „rövid örökkévalósággá” lesz.⁵⁵² O. States szerint ez a momentum a művész és

⁵⁴⁷ Beckett: *Proust*, 11.

⁵⁴⁸ Nyusztay: i.m. 66.

⁵⁴⁹ McDonald, Ronan: *Tragedy and the Irish Literature, Synge, O’Casey, Beckett*, Hampshire – New York Palgrave, 2002, 133.

⁵⁵⁰ Calder: i.m. 118.

⁵⁵¹ Nyusztay: i.m. 66.

⁵⁵² States: i.m. 466.

az idő dilemmájának a kivételése is, a művész csapdába tudja csalni az időt a művészet által, de azzal egyben halottá és a múlt részévé is teszi. Erre a művésznek csak egy válasza lehet, ahogy Krapp-nek is, leül, és készít még egy szalagot, amivel ugyanazt akarja elkapni, és amely minden részletében különbözik az előzőtől. Ez lesz az utolsó tekercs újra meg újra.⁵⁵³

Valakinek

A dráma narrátora, a középkorú Krapp meséli el a *Búcsú a szerelemtől* történetet, de ki a címzettje? Az öreg Krapp? Elvégre Krapp „önmagával folytat különböző idősíkokon átívelő »dialógust«.”⁵⁵⁴ Ez a dialógus azonban nem olyan eliptált beszélgetés, mint az *Alma* esetében, nincs elhallgatott válasz vagy válaszoló fél. Az egyszemélyességet és monologikusságot ábrázoló koordináta-rendszerünkben csak egy leheletnyit mozdul el a monologikusság és egyszemélyesség felé az origótól. Egyszemélyes is, de Krappnak három részre tört, nem azonos személyiségdarabja jelenik meg, és monologikus is, hiszen egyoldalú a kommunikáció, de mégsem egyértelműen, hiszen a fikciós világban van hallgatója a szövegnek. Az *utolsó tekercs* a kommunikációs zártság és nyitottság határán mozog. Zárt fikciós világú dráma, megtartja a színpadi negyedik falat, minden megszólalás alátámasztott a szituáció által. Ez a magnetofon kettős szerepének is köszönhető, mely a beszélő és hallgató funkcióját is el tudja látni. A technikai hangrögzítés által egy egyoldalú, de jövő felé nyitott kommunikációs lánc alakul ki. A középkorú Krapp elmeséli a magnetofonnak a fiatal Krappot, azt az öreg Krapp később meghallgatja. Az öreg Krapp a drámai jelenben rögzít egy újabb felvételt, de azt ki fogja meghallgatni? Egy jövőbeli nagyon öreg Krapp. Az új tekercs felvétele, a jövőbeli létezésbe vetett hitként is értelmezhető. A jövőbeli én mint címzett hipotézisét erősíti, hogy a jelenbéli felvétel felszólító mondatokat tartalmaz, mintha Krapp tanácsokat adna jövőbeli önmagának: „Vedd elő holnap ezeket a hülyeségeket. [...] Támaszkodj a párnáidnak, [...] Menj ki a völgybe karácsony este magyalt szedni [...] Menj ki megint a Croghanre”. (258) Ez az időben eltolódott kommunikációs lánc azonban nem válik igazi dialógussá, igaz a régi tekercs meghallgatásakor a 39 és a 69 éves Krapp is reagál a múltbeli énrre, de az már a múltba nem jut vissza, igazi válasz nem születik. Ráadásul a

⁵⁵³ States: i.m. 467.

⁵⁵⁴ Nyusztay: i.m. 61.

jövőnek szánt tekercest is elhajítja, és inkább a múltból hallgatja a régi tekercest, a múlt hangja erősebbnek bizonyul a sajátjánál és a jövőbe vetett hitnél.⁵⁵⁵

Mégis, a magnó által alkotott, már említett kettős tudat az, ami társaságot ad a karakternek, dialógusszerű kommunikációt hoz létre az ember és az emlékei között. Malkin mutat rá, hogy ez a dualizált cselekvés hasonló az emlékezés inherens folyamatához, az elme egyik része előhívja az emlékeket, a másik pedig nézi, hallgatja őket.⁵⁵⁶ Ezek miatt a folyamatok – és más Beckett drámákban megfigyelhető hasonló jelenségek – miatt állítja De Vos azt, hogy nem csak a Beckett monológok monologikussága kérdőjeleződik meg, hanem a monológ általános létezése. Szerinte a monológok, kisebb vagy nagyobb mértékben dialogikusak, hiszen különböző hangokat reprezentálnak. Sőt, ha a monológot egy hangra írt szövegnek tekintjük, akkor Beckett alapján egyáltalán nem létezik olyan, hogy monológ, lerombolja az ehhez a formához társított platóni ideát.⁵⁵⁷ De Vos és Malkin elemzésében *Az utolsó tekercest* dialogikusságának oka Krapp széttört személyisége.

Abott más szemszögből vizsgálva állítja a Beckett szövegek dialogikusságát. A hallgató funkcióra alapozva amellet érvel, hogy az olvasás szerkezetének használatával Beckett átfordítja a regényírói eszközeit színházi eseménybe, az olvasót mint hallgató karaktert a színpadra emeli, és ezzel a közönség összes verzióját (könyv olvasó, „színházi hallgató”⁵⁵⁸) állítja a színpadra, és ők lesznek igazából a szöveg dialogikusságának zálogai.⁵⁵⁹ Hoon-Sung Hwang is erre a következtetésre jut Beckett szövegeinek tükröződés és rezonancia központú elemzésekor, szerinte *Az utolsó tekercest*-ben a konkrét nézői tapasztalatot emeli be a fikcióba, ami metadramatikus hatást ad neki.⁵⁶⁰

Az, hogy a fenti gondolatmenetek a dialogikusságot hangsúlyozzák, a monológ egyszólamúságának követelményét segít cáfolni. A fikciós világ zártságára azonban nem reflektálnak eléggé. Noha Krapp szövegei, személyiségei, hangjai nagyon szerteágazók, nem törnek át a fikciós világ keretét. Pfister egyenesen a motivált egyedüli beszéd

⁵⁵⁵ Malkin: i.m. 45.

⁵⁵⁶ Uo.

⁵⁵⁷ De Vos, Lauren: „Little is left to tell” Samuel Beckett’s and Sarah Kane’s Subverted Monologues, in Wallace, Clare (ed.): *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 114.

⁵⁵⁸ Érdekes megfigyelni, hogy nem színházi nézőt ír, nem a színházi előadás során hangsúlyos vizuális befogadást hangsúlyozza. Ezzel az előadás auditív részét emeli ki, mely inkább kapcsolódik a szöveghez, mint az előadáshoz.

⁵⁵⁹ Abott: i.m. 18.

⁵⁶⁰ Hwang, Hoon-Sung: One mirror is „Not Enough” in Beckett’s *Footfalls* and *Ohio Impromptu*, *Modern Drama*, 1993/3, 371.

példájának hozza *Az utolsó tekercest*,⁵⁶¹ ami nem a legjobb választás, mert nem veszi figyelembe Krapp többszintű és több rétegű énjeit, hangjait. Mégis, jól mutatja, hogy a kommunikációs zavarokkal, az egyén elidegenedésének és izolációjának reprezentálásával együtt *Az utolsó tekercs* nem lépi át a zárt fikciós világ kereteit. Krapp izolációja, egyedülléte a hangok dialogikusságának ellenére teljes. O. States mutat rá, hogy a színházban lévő kollaboratív dimenziókat Beckett hangra írt darabjai erősen redukálják, figurái nem ismernek sem közönséget, sem másik ént, csak saját magukat.⁵⁶² A drámában fellelhető elemek nem állnak össze sehogy sem egy koherens egészé, dialogikussága ellenére főhőse izolált marad, emlékezést középpontba állító szerkezete ellenére Krapp nem képes az emlékezésre, múlt felé fordulása ellenére nem azonos múltbeli önmagával. Beckett konklúziója az, hogy az ember semmit sem tud tenni, de újra és újra kezdi, anélkül, hogy látná a végét,⁵⁶³ és ez az apokaliptikus ciklikusság mégis reményt ad.

Beckett drámája problematizálja a narráció elemeit, de nem mutat túl a zárt drámai fikciós világon. Nem kapcsolódik a színházhoz, ahogy Beckett mondta a *Godot-ra várva* esetében, *Az utolsó tekercs*nek is nyugodtan lehetne az ideális közönsége egy üres nézőtér.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Pfister: i.m. 134.

⁵⁶² States: i.m. 455.

⁵⁶³ De Vos: i.m.124.

⁵⁶⁴ Abott: i.m. 7.

V. fejezet – Drámák fikciós keret nélkül

Az előző fejezetben tárgyalt fikciós kerettel rendelkező, és ezzel a színházi negyedik falat érintetlenül hagyó mono/lóg drámák már feszegetik a hagyományos dramaturgia eszköztárának érvényességét, de teljesen nem vonják ki magukat hatóköre alól. De mi történik, ha ez a fikciós keret eltűnik?

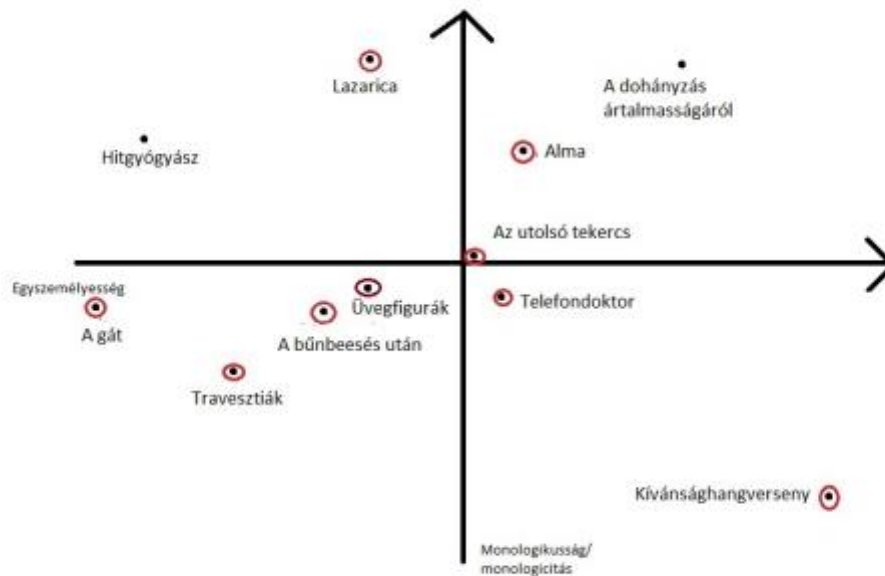
Több szakirodalom reflektálatlanul egymás mellett tárgyalja a fikciós kerettel rendelkező és fikciós világot maga köré nem – vagy nem a klasszikus értelemben – építő mono/lóg drámákat. A legtöbb írásban nem is jelenik meg dolgozatomban előző és jelenlegi fejezetének vizsgálati szempontja hangsúlyos tényként, de néhány helyen azért felfedezhetők utalások e jelenségre.

Az *Oxford Encyclopedia* szövegében is reflektálás, és további magyarázat nélkül jelenik meg a nézőkhöz címzett monológ,⁵⁶⁵ vagy Pavis *Színházi szótárának* szócikkében a félreszólás.⁵⁶⁶ Bár e két forma szerkezetileg nem teljesen azonos, egy tényező közös bennük, az, hogy nem a dráma fikciós világán belül léteznek, kitörnek abból, a színház másik nagyon fontos szereplője, a néző felé. Fejezetem az előzőekben tárgyalt fikciós kerettel rendelkező szövegek párját vizsgálja. Azokat a drámákat, ahol a néző – egy, a dráma világán kívüli alany – lesz a megnyilatkozás címzettje.

Az előző fejezetben az 10. ábrán pirossal bekarikázott műveket elemeztük, jelen fejezetünk témái a be nem karikázott művek közül kerül ki.

⁵⁶⁵ Kennedy: i.m. 875.

⁵⁶⁶ Pavis: i.m. 285-286.



11. Ábra

Fikciós keret nélkül

A fejezetben elemzett drámák fikciós keret nélkülsége a hagyományos dráma által megteremtett, zárt, negyedik fal mögött játszódó világ felbontását mutatja. A fikciós keret a naturalista színházesztétika egyedüli beszédének realiztikus motivációja okán válik hangsúlyossá. A fikciós keret korábbi alkotásokban is fontos tényező, de az ókori görög drámákban vagy a reneszánsz drámákban még több, színházi konvenció is a dráma része volt, míg a naturalista korban ezek kivesztek a szövegekből. A 20. század második felében azonban ez a követelmény ismét nem olyan erős már. A monodramák, melyek tudomásul veszik és reflektálják a nézők jelenlétét, nem drámai szituáció alapúak (lásd Bécsy). Nem a drámai fikciós szituáció teremti meg a megszólalás okát, hanem a nézők jelenléte, a (beleértett) színházi környezet. A közönség jelenléte és a színházi szituáció mint alapvető keret válik tehát az ilyen típusú művek alapvető szervezőelvévé, ami számos más jellemző tulajdonságot is magával hoz. Ahogy az ábránkon is láthatjuk, a fikciós keret hiánya – ahogy megléte sem – nem hozható összefüggésbe sem az egyszemélyesség, sem a monologikusság tulajdonságával. Külön jellemzőként működik, de számos tartalmi elemet is szükségszerűvé tesz.

Például eltolja a drámák elemzési szempontjait az irodalom felől a színház felé. Mivel a szövegek szerkezetében kódolt a színházi szituáció, lehetetlen anélkül értelmezni őket. Ez nem jelenti azt, hogy dolgozatom elemzési tárgyai megváltoznak, továbbra is szövegeket tekintek kiindulópontnak, de kétségkívül a színház és a dráma közötti egyensúlyt folyamatosan keresve, komplexebb módon kell figyelembe vennünk a szövegbe kódolt színházi előadást és a színházi szituációt.

További (tartalmi) elem, ahogy Geis is megjegyzi: a néző explicit – észrevett, megszólított – szemtanúvá tétele aláhúzza, hogy a monológ elmesél és narrál.⁵⁶⁷ Azaz a színházi szituáción túli fikciós kerettel nem rendelkező, a nézőkhöz szóló szövegek legtöbbször beszédhelyzet és elbeszélés alapúak. E tulajdonságai azon túl, hogy nagyban megnehezítik a hagyományos drámaelemzés eszköztárának használatát esetükben, szükségessé teszik a dráma alapját alkotó történetek elemzését, azaz a narratológia módszereinek alkalmazását. Ezzel párhuzamosan a nézők explicit, műben kódolt jelenléte erősen performatívvá teszi a szövegeket, a performativitás II/2. értelmében. Mivel a színházi szituáció része e művek alapszerkezetének – a performativitás II/2 metanarratív tulajdonságán kívül –, metaszínházinak is nevezhetjük őket. Egyediségüket ez adja: egyszerre mutatnak rá az őket határoló színházi szituációra és az elbeszélés aktusára.

Több jellemzésben is találkozhatunk a nézőket direkt módon megszólító monológfajtaival, de a szakirodalmak jellemzően nem kezelik külön tipologizációs kritériumként, és a következményeket sem elemzik. Geis a soliloquium egyik válfajaként említi azt az esetet, amikor a beszélő a nézőknek címezi megnyilatkozásait, de nem választja el ezt attól, amikor belső gondolatait önmaga számára verbalizálja.⁵⁶⁸ Pedig e két eset véleményem szerint különböző szerkezettel rendelkezik. Ha a szereplő a nézőknek címezi gondolatait, akkor alapvetően másik szerkezettel van dolgunk (jelen fejezet), mint ha saját magához beszél, például örültség vagy álom formájában (4. fejezet). Geis is szóba hozza a színházi szituációra való reflektálást, de tágabb értelemben. Megjegyzi, hogy amikor a monológ nem egy másik szereplőnek címezve hangzik el – azaz soliloquium az ő tipológiájában, – akkor természetéből adódóan metaszínházi, mert implicit módon felismeri a nézők jelenlétét.⁵⁶⁹ Geis ezt tehát címzettől függetlenül állítja, ebben az esetben sem tesz különbséget aközött, ha a karakter saját magához vagy expliciten a nézőkhöz beszél. Meglátásom szerint ez a megállapítás elnagyolt, mivel a

⁵⁶⁷ Geis: i.m. 7.

⁵⁶⁸ Geis: i.m. 8.

⁵⁶⁹ Uo.

nézők *implicit* észrevétele jellemző minden, dolgozatomban eddig tárgyalt drámára, de kicsit tágabban értelmezve, az összes drámai műben felfedezhetjük ezt, hol kisebb, hol nagyobb mértékben. Jelen fejezet azonban a nézőket *explicit* módon felismerő, jelenlétükre nyíltan reflektáló művekkel foglalkozik. Ez a helyzet akkor alakul ki egy műben, ha nincs dialogicitás a mű fikciós világán belül – ideértve a részekre tört személyiségek önmagukkal folytatott dialógusait –, ezért a megnyilatkozásoknak muszáj más címzettet keresniük: a nézőt.

A nézővel való közvetlen kapcsolat a különböző szakirodalmakban különböző módokon jelenik meg, ez esetben sem egyértelmű a fogalmi háttér. Pfister strukturalista rendszerében a realiztikusan motivált soliloquium volt a mű belső kommunikációs rendszerének része. Ennek ellentétpárja a „konvencionális” soliloquium, amely a másodlagos kód része, az alkotó és a befogadó közötti kommunikációs rendszert használja. Pfister realiztikus motivációval rendelkező és konvencionális egyedüli beszéd distinkciója nagyban hasonlít a dolgozatom által használt felosztásra. Pfister külön kiemeli, hogy a két típus nem egyazon jelenség történetileg eltérő megjelenései formái, hanem merőben más szemiotikai struktúrát használnak.⁵⁷⁰ A konvencionális soliloquium-hoz nem fűz történeti vagy elméleti áttekintést, mint a realiztikusan motivált, azaz naturalista változathoz. Felveti azonban a „félre” – több korban megjelenő – színházi konvencióját, azt az esetet, amikor egy szereplő kiszól a közönségnek. Ezek az esetek nem mindig monologikusak – nincs egyedül a beszélő –, sem nem azonosíthatók a soliloquium-mal, de hasonlítanak rá abban, hogy nem másik színpadi figurához címzettek.⁵⁷¹

Pfisteren kívül mások is megpróbálkoznak a zárt fikciós világgal nem rendelkező monodrámák, és a fikciós világot alkalmazó monodrámák megkülönböztetésével. Pavelková például úgy osztja fel az általa vizsgált szövegeket, hogy az egyik típusba a színházi darabok tartoznak sok (színházi) összetevővel, a másikba pedig a minimalista darabok, melyekre inkább a történetmesélés a jellemző.⁵⁷² Ez – azon túl, hogy nem ugyanaz a két típus esetében a vizsgálati szempont – azért is pontatlan szétválasztás, mert felületesen fogalmazza meg a színházinak tekintett, szituációalapú, és a történetmesélésen alapuló monológdrámák különbségét, belekeverve a reprezentáció

⁵⁷⁰ Pfister: i.m. 133.

⁵⁷¹ Pfister: i.m. 137-138.

⁵⁷² Pfister: i.m. 14.

eszközeinek sokszínűségét, vagy minimalizmusát. Pavelková ugyan máshol érinti a realiztikus motiváció meglétét, melyhez Peter Barnes és Arnold Wesker szövegeit kapcsolja. Megjegyzi, hogy ezekben az esetekben nem szükséges az előbbieken említett motiváció.⁵⁷³ Tehát tudomásul veszi a jelenség létezését, azonban teoretikus háttérrel, illetve részletes elemzést nem dolgoz ki mögé.

Színházi szituációban

Ahogy látható, kevés utalás található a drámaelméleti és -történeti munkákban a nézőket expliciten megszólító mono/lóg drámákkal kapcsolatban. Lehmann, alapvetően színháztudományi szempontokat érvényesítő művében, a *Posztdramatikus színház* című kötetében az újrateatralizálás korszakához tartozó posztdramatikus színházi jelek közé sorolja a színházi szólókat, monológiákat. Lehmann is rámutat arra – amit Geis metaszházi tulajdonságnak nevez –, hogy a monológformák bevonják a közönséget a színházi valóság itt és most-jába. „A képzeletbeli drámai univerzum és a valós színházi szituáció közötti határ átlépése generálja tehát a monológ szövegformája iránti érdeklődést és a monológgal párosuló különleges színházszerűséget.”⁵⁷⁴ Ha színházi szituációban értelmezzük a monológokat, akkor megkülönböztethetünk egy belső kommunikációs tengelyt – mely a fikciós világon belüli kommunikáció terepe –, és egy arra merőleges tengelyt, mely a színpad és a nézőtér között húzódik. Ez utóbbit theatron-tengelynek nevezzük, a görög *theatron* szó eredetileg nézőteret jelentő formája kapcsán.⁵⁷⁵ Lehmann szerint a „monológ, a közönséghez intézett szózat, és a szóló-performansz” előadásmódjában az a közös vonás, hogy a „theatron-tengely előtérbe lép a belső scenikus tengelyhez képest”.⁵⁷⁶ Lehmann itt nem tesz említést a dolgozatom előző fejezetében tárgyalt, fikciós világgal rendelkező drámákként leírt, belső scenikus tengely mentén kommunikáló monológokról. Tekintsük tehát úgy, hogy monológok alatt kizárólag a zárt fikciós világgal nem rendelkező, jelen fejezet tárgyát képező mono/lóg drámákat érti. Megjegyzi még, hogy ahol a színpadi játékosok jelenléte, és a nézőkkel kialakított viszony nem csak a véletlenszerűség szintjén, hanem koncepcionálisan határozza meg a scenikus történést, ott nem pusztán a monológszöveg hangzik el a

⁵⁷³ Uo.

⁵⁷⁴ Lehmann: i.m. 149.

⁵⁷⁵ Uo.

⁵⁷⁶ Uo.

színházi szituációban, hanem egy új posztdramatikus tendencia alakul ki, melyet monológiák névvel illet.⁵⁷⁷ E fogalom alkalmazható lenne a fejezetem által körvonalazott szöveg- és előadástípusokra, de mivel Lehmann kifejezetten előadások tekintetében használja, dolgozatom pedig szövegelemzésekre épül, egy az egyben mégsem azonosítható a kettő egymással.

Lehmann szerint „a színház mint »külső kommunikációs rendszer« részben vagy teljességgel nélkülözni tudja »egy fiktív belső kommunikációs rendszer« felépítését.”⁵⁷⁸

De ha a színház mint szituáció hangsúlyos, és nem a fikciós világ, akkor mi lesz a tartalma a belső szcenikus kommunikációnak? Egyszerűsítve: mi fog történni a színpadon? Lehmann rendszere felől tekintve azt válaszolhatjuk, hogy ezekben az esetekben a színpadi történés a történetmesélés, a megszólalás, az elbeszélés aktusa lesz.

A színházi szituáció koncepcióvá és szervezőelvvé emelése, valamint a nézők megjelenése miatt a klasszikus drámaelméletek nem tudnak érvényes válaszokat adni a fejezetben körvonalazott típusú művekre. A drámaelemzői gyakorlatban bevált – Szondi és Bécsy által leírt – formulák nem alkalmazhatók ebben az esetben. „A színház felől a monologikusság más helyiértékkel bír, mint a dramatikus szöveg felől tekintve.”⁵⁷⁹ Míg a drámaelméletek számára a monológ a kommunikáció kudarcát jelenti, a magányosságot, az elszigeteltséget, addig a színház számára pont az ellenkezőjét, a nézők felé való nyitást, a velük való kapcsolatot helyezi előtérbe.⁵⁸⁰

De léteznek olyan klasszikus drámaelméleti fogalmak, amelyek transzformálhatók a színházi szituációra. Ilyenek például Bécsy Tamás viszonyváltozás és köztes szféra fogalmai. Kurdi Mária ötlete alapján vizsgáljuk meg, hogy amit Bécsy az egyes karakterek közötti jelenségekre állít, az érvényes lehet-e a nézők és az előadó/karakter között is. Egyik alaptétele, hogy a dialógust váltók között éppen most változó viszonynak kell lennie.⁵⁸¹ Ha e változás nem a karakterek között jön létre, hanem a színpad és a nézők között, akkor a színpadi elbeszélés aktusát – előadó/karakter – és annak hallgatását – nézők – most változó viszonynak is felfoghatjuk. Ebben az esetben a drámai alakok akciója, mely azonos a viszonyok változásával⁵⁸² maga a beszéd, a megnyilatkozás, az elbeszélés lesz. A sokszor emlegetett szituációvá pedig maga a színházi helyzet válik: "A

⁵⁷⁷ Lehmann: i.m. 150.

⁵⁷⁸ Uo.

⁵⁷⁹ Lehmann: i.m. 151.

⁵⁸⁰ Uo.

⁵⁸¹ Bécsy: *A cselekvés lehetősége*, 9.

⁵⁸² Bécsy: *A cselekvés lehetősége*, 11.

megszemélyesíti B-t, C pedig figyel".⁵⁸³ „Alakok közötti viszonyoknak az a pillanata, amelytől kezdve a viszonyok eddigi statikus tartalmának és rendszerének szükségszerűen változóvá kell alakulnia.”⁵⁸⁴ Akármennyire is adottnak tűnik a kommunikációs tengely megváltoztatásával Bécsy fogalomtárának transzformálása, ő nem vonatkoztatta elméletét erre a lehetőségre. Kurdi Mária hívja fel a figyelmet arra, hogy Bécsy a *Jó témák-álmonológokban* című cikkében azt írja, hogy a „narrativizálás foglalja el a viszonyváltozások helyét, bár nem veszi át azok funkcióját.”⁵⁸⁵ Bécsy tehát nem hisz abban, hogy a narratíva képes viszonyváltozást okozni. Ez a megállapítás azonban továbbra is a drámaelmélet keretei között marad, nem veszi figyelembe a színházi szituációt. Az előző fejezetben is említett köztes szféra ugyancsak érdekes terep lehet Bécsy fogalmainak transzformálására. A *Színház és/vagy dráma* kötetében kerül elő, hogy a köztes szféra dialógus nélkül is létrejöhet, a táncszínházat hozza példaként erre az esetre.⁵⁸⁶ Kurdi azonban tovább megy, nem csak azt állítja, hogy a viszonyok üressége mellett is megjelenhet ez a köztes szféra, de a drámai lehetőségek megsokszorozójaként értelmezi, ha a köztes szférát az elbeszélő/karakter és a nézők között keressük. Tulajdonképpen Bécsy drámaelméleti fogalmainak a theatron-tengely menti kommunikációra való alkalmazásához a nézők és a karakter közötti viszonyt dialógusként kell értelmeznünk. Ez a lehetőség véleményem szerint nem feszíti túl a bennük rejlő lehetőségeket, de azt mindenképp figyelembe kell vennünk, hogy az eredeti koncepció nem erősíti ezt a lehetőséget, és ahogy az előző fejezetben, itt is nagyfokú rugalmasságra van szükség ehhez.

Színház és dráma között

A nézőkkel explicit kommunikációt folytató művek esetében is megfigyelhető ugyanaz a fogalmi diffúzió, ami minden mono/lóg dráma kapcsán. A mono/lóg drámákat érintően többféle klasszifikáció is létezik egymástól függetlenül, és nem mindegyik teszi meg kritériumának a fikciós keret, a negyedik fal meglétét vagy a theatron-tengely menti kommunikációt. Ezért a fejezet által tárgyalt típus is több elnevezés alatt található meg a különböző szakirodalmakban: szóló előadás, szóló performansz, monológ,

⁵⁸³ Bentley, Eric: *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998, 123.

⁵⁸⁴ Uo.

⁵⁸⁵ Idézi, Kurdi: *Név és monológ*, 165.

⁵⁸⁶ Bécsy: *Színház és/vagy dráma*, 70.

monológdráma, soliloquium, monodráma. A szakirodalom nem használja őket következetesen, például Maggie B. Gale monológoknak nevezi Ruth Draper munkáit,⁵⁸⁷ Jill Dolan viszont szinonimaként használja megjelölésükre a szóló előadás és a monodráma fogalmakat.⁵⁸⁸ Tehát a fent említett elnevezések mind-mind takarhatnak olyan (színházi és drámai) műveket, melyek konceptuálisan közvetlenül a nézőkhöz szólnak. Ezek szükségszerűen monologikusak, a mátrixban mindegyik a monologikusság tengelyén az origó fölött helyezhető el. De mindemellett nem szükségszerűen egyszemélyesek, ahogy láthatjuk, a tengely mind a két oldalán előfordulhatnak.

A definíciós műfajmegjelölés nehézségén túl tovább bonyolítja a vizsgálatot a színházi szituáció konceptuális jelenléte az ilyen típusú művek drámai lenyomatában is. Véleményem szerint ez lehet az oka annak, hogy a (főleg) a theatron-tengely mentén kommunikáló művek elemzésekor fokozottabban összecúsúzik az elemzésekben a színházi előadás és a drámaszövegek értelmezése.

Például Kurt Taroff disszertációjában Edmund Picard kapcsán nem veszi figyelembe, hogy az előadásról alkotott elképzelései színpadi reprezentációra vonatkoznak, akárcsak Jevreinov esetében, nem feltétlenül szövegekre.⁵⁸⁹ Lehmann szerint a monológiák a színház alapvető modelljeként működnek, ezért kívül esnek a dráma területén.⁵⁹⁰ Véleményem szerint azonban ez a helyzet nem ilyen végletes, léteznek olyan drámai szövegek, melyek megkívánják a nézők jelenlétének erős illúzióját, figyelembe vételét. Tekinthetjük őket egy színházi szituáció lejegyzett változatának, lenyomatának. Lehmann monológiákra vonatkozó másik jellemzőként azt is írja, hogy „a színház nem mint fikciós keret, hanem mint szituáció válik hangsúlyossá”.⁵⁹¹ A fejezetemben tárgyalt szövegek megfelelnek ennek a követelménynek, ugyanakkor az igaz, hogy a színházi szituációt nem valós időben, hanem a szövegbe és a struktúrába kódolva hordozzák. Azonban ez nem akadályozza meg a színházi szempontokat erősen hangsúlyozó elemzésüket.

⁵⁸⁷ Gale, Maggie, B.: *Going Solo: An Historical Perspective on the Actress and the Monologue*, in Gale, Maggie B. – Strokes, John (eds.) *The Cambridge Companion to the Actress*, New York, Cambridge University, 2007, 292.

⁵⁸⁸ Dolan, Jill: "Finding Our Feet in the Shoes of (One An) Other": Multiple Character Solo Performers and Utopian Performatives, *Modern Drama*, 2002/45, 498.

⁵⁸⁹ Taroff, Kurt: *The Mind's Stage: Monodrama as Historical Trend and Interpretative Strategy*, dissertation, The City University of New York, 2005, 67.

⁵⁹⁰ Lehmann: i.m. 150.

⁵⁹¹ Uo.

Ha visszatérünk Jahn 2001-ben írt drámaelemzési módszerekről szóló felosztásához, akkor észrevehetjük, hogy e fejezet műveire nem elégséges a *Reading Drama* módszere, mely figyelembe veszi a szövegbe kódolt virtuális előadást, az instrukciókat és a vizualitást.⁵⁹² Jahn a *Theatre Studies* módszernek nevezett elemzési módot ajánlja, ha a drámaalapú előadást akarjuk leírni.⁵⁹³ Fejezetünkben azonban nem előadást írunk le, a *Reading Drama* mégsem elégséges önmagában. Úgy tudjuk megfogalmazni, hogy a színházi szituációt a koncepció részeként kezelő művek esetében a *Reading Drama* módszerétől el kell mozdulnunk a *Theatre Studies* szempontrendszer felé, hogy ne csak a dráma szövegi elemeit tekintsük az elemzés fontos részének, hanem a színházi szituációt és a nézőket is. Az őket explicit módon figyelembe vevő művek színpadi és drámai változatai közötti szerkezeti azonosság hatalmaz fel minket arra, hogy a színházi gyökerű, annak szituációjában létező műveket drámaként, szöveggként elemezzünk. A hangsúly az elemzésekben tehát eltolódik a színház felé, de továbbra sem előadások a vizsgálatunk tárgyai.

Talán ez az oka annak, hogy kevesebb kutatásban találkozhatunk a jelen fejezetben tárgyalt típus előzményeivel és történetével, mert a dráma fikciós világát áttörő megszólalások megjelenéseit nem lehet csak drámatörténeti keretben vizsgálni, feltérképezéséhez feltétlenül szükséges színháztörténeti szempont is. A történeti kutatásnál is párhuzamosan kell kezelni az eseményszerű, a színháztörténet részének tekintett műfajok, és az ezek elemeit és jellemzőit használó drámai művek felbukkanását. Ez a kettősség szembetűnő, és folyamatosan jelen van mind az elemzéseknél, mind a történeti kutatásnál, de mindkettőnél látszik, hogy ez a folyamatosan változó viszony színház és dráma között inkább hangsúlyok és szempontok kérdése, mint egyértelmű igazságoké.

⁵⁹² Jahn, Manfred: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspect of a Narratology of Drama, *New Literary History*, 2001/32, 661.

⁵⁹³ Uo.

A fejezetben tárgyalt drámatípusra talán érdekesebb az elbeszélő funkciója felől tekinteni. A színházi szituációban valaki áll a nézők előtt, és hozzájuk beszél. Megnyilatkozásának célja és tartalma van. Ez legtöbbször egy történetnek, egy múltbeli eseménynek az elbeszélése, ami tulajdonképpen egy narratíva reprezentálása. Ahogy a memory-play-ek kapcsán már megjegyeztük, egy drámában nem csak a narratívát reprezentálják a szövegek, hanem az elbeszélés aktusát is.⁵⁹⁴ Ebben a reprezentált elbeszélésben elevenedik meg egy másik fikciós világ, melynek már nem a színházi szituáció az alapja. A reprezentált elbeszélés tartalmazza a narratíva kötelező elemeit, karaktereket, eseményeket, van eleje, közepe, vége. A színház lesz a szituatív kerete az elmondott történetnek, azaz a narratívának, mely a szituáción belül beágyazott történetként viselkedik. Érdekes ellentét feszül a két nagyon eltérő reprezentációs jelleg együttállásában: minél inkább elbeszélésszerű – azaz diegetikus – a beágyazott történet, annál erősebb jelleget kap a színházi szituáció.

Valós időben, valós hallgatóságnak elbeszélte történetek szöveges lenyomatának is tekinthetjük a jelen fejezetben tárgyalt drámákat. Így az elbeszélő, a színpadi szereplő, a karakter minden esetben explicit narrátorrá is válik. Fludernik a drámai narrátorok bevezetését tanulmányában az ókori rapszodoszok példájával illusztrálja,⁵⁹⁵ ami majd a nézőket explicit módon kezelő művek történeti vizsgálatainak is egyik kiindulópontja lesz. A színpadi térben mimetikus cselekvés nagyon kis mértékben valósul meg, a fő akció az elbeszélés mint cselekvés, és az általa megidézett beágyazott fikciós világ. A fikciós világ nem jelenik meg a színpadon, felidézéséhez a nézők képzeletére van szükség.

A zárt fikciós világgal nem rendelkező, theatron–tengely menti kommunikációt használó darabok formája és szerkezete az, ami legközelebb hozza egymáshoz a drámát, a színházat és a narrációt. Leírhatók úgy, mint szöveges lenyomata a színházi narrációnak.

⁵⁹⁴ Nünning, Ansgar – Sommer, Roy: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama, in Pier, John –Landa, Jose Ángel Garcia (eds.): *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 2006, 337.

⁵⁹⁵ Fludernik: *Narrative and Drama*, 365.

Történet(ek)

A nézőkhöz közvetlenül szóló drámai szerkezet inkább színházi, mint irodalmi gyökerű. Bécsy Tamás szerint már a görög drámák sem az irodalom, azaz a dráma hatáskörébe, hanem a színjátszás területéhez tartoznak, mivel eredetileg színpadi előadások voltak, és utána váltak lejegyzett szöveggé.⁵⁹⁶ Ez mutatja a hagyományos dráma- és színháztörténet kutatási tárgyainak különbségét. Véleményem szerint a nézőkhöz explicit módon szóló előadások nem helyezhetők el kristálytisztán egyik területen sem. Akárcsak Jahn elemzési módszerei esetében, itt is közelebb áll a színháztörténet területéhez, de ez nem zárja ki azt, hogy írott formában is létezzen a szerkezet.

Számos szakirodalom azonban a szóló előadásokkal azonosítja a fejezetben tárgyalt típust, a történeti előzményeket vizsgáló szakirodalmak is legtöbbször így nevezik. Annak ellenére teszik ezt, hogy a szóló előadás megnevezés nem jelenti automatikusan azt, hogy az alkotás nem épít negyedik falat. Wallace ugyan szétválasztja a monológ – azaz szöveg – és szóló előadás – azaz színházi előadás – kettősét monológokról szóló tanulmánykötetének előszavában, de a kötet egyben kezeli a szóló előadásokat és a monológdrámákat. Wallace szerint így meg lehet rajzolni a konceptuális hasonlóságokat, és egyértelművé válhat, hogy e két különböző szerkezet számos ponton mélyen összekapcsolódik.⁵⁹⁷ E kapcsolódási pontok és konceptuális hasonlóságok teszik alkalmassá az alapvetően eseményszerű, színházi műfajok történeti vizsgálata során megfigyelt tanulságoknak drámákra való vonatkoztatását. Véleményem szerint tehát az eseményszerűségnek – azaz a színházi szituációnak – szöveges lenyomata is érvényes hordozója a következő történeti műfajok jellemző tulajdonságainak. Mégis, a szakirodalmi források alapján a következő szövegrészben szóló előadásoknak fogom nevezni azokat a színháztörténeti előzményeket, melyeknek jellemzőit véleményem szerint a lenyomatként is értelmezhető drámai szövegek is hordozzák.

A nézőkhöz közvetlenül szóló, a zárt fikciós világot felbontó szerkezet történetileg nem illeszkedik bele a mono/lóg drámák által megrajzolt, előző fejezetekben felvázolt (szaggatott) vonalba. Más kiindulópontból rajzolható meg a geneológiája, amely folyamat a monodramák történeti megjelenéseivel hasonlóan, sosem lesz egységesen nagy történet, szigetszerű marad. A nézőkhöz közvetlenül szóló művek elődjait inkább a

⁵⁹⁶ Bécsy: *Mi a dráma?*, 12.

⁵⁹⁷ Wallace: *Monologue Theatre (...)*, 2-3.

színháztörténetekben, mint a drámatörténetekben találhatjuk. Gregory Dawson Nichols tovább megy, szerinte a szóló előadásokat azért is nehéz vizsgálni, mert főleg színházon kívüli formákból erednek, amelyek nem részei a nagy színháztörténetnek.⁵⁹⁸

John S. Gentile, az egyszemélyes előadások egyik első kutatója szerint az egyszemélyes előadások klasszifikációjának problémáját a 19. század hagyta örökül a 20. századra, és még ma sem vagyunk közelebb a megoldáshoz.⁵⁹⁹ Maggie B. Gale szerint a monológokhoz – melyek alatt előadott monológokat ért – kapcsolódó elnevezések és definíciók folyamatos változását lehet úgy is értelmezni, mint egy arra a tényre adott reakciót, hogy a monológ folyamatosan változott a gyakorlaton keresztül, folyamatosan alkalmazkodva az adott kor előadásainak kontextusához.⁶⁰⁰

Ezek alapján a történeti áttekintésbe illesztett műfajok, jelenségek válogatása önkényes, de a különböző szakirodalmak által legtöbbször ismertetett válogatáson alapul. Mindegyik itt említésre kerülő mű, művész, műfaj külön kutatást érdemelne. Dolgozatomban a szerkezeti ismertetésre helyezem a hangsúlyt, a nézőkkel való kapcsolatuk alapján elemzem a különböző, előzményként értelmezhető jelenségeket. Felmerül áttekintésben egy másik erős tendencia is: a nőiség, a feminizmus, a gender kérdésköre. Ez külön kifejtésre nem kerül, de annyira erős jelenség a szóló előadások körül, hogy nem mehetünk el szó nélkül mellette.

A színházban és drámában megjelenő narráció kérdésével foglalkozó narratológiai szempontú tanulmányok állandó toposza az ókori rapszodosz figurája. Ő volt az az énekmondó, aki epikus történeteket mondott dalban a hallgatóságának. Elmesélte régmúlt és nem olyan régmúlt csaták, családok történeteit. Azaz történetet mesélt a hallgatóságak. Olyannyira kapcsolódik figurája a történetmesélés hagyományához, hogy könnyűszerrel megrajzolható lenne egy rapszodosz – eposz – regény – narratológia kialakulását kutató történeti és elméleti kutatás.⁶⁰¹ Nem csak a narratológia kezeli kiindulási alapként a rapszodosz figuráját, a színház- és drámatörténet is előszeretettel emlegeti akár az

⁵⁹⁸ Nichols, Gregory Dawson: *The Nineteenth Century Origins of Feminist Solo Performance*, dissertation, University of Washington, 2004, 3.

⁵⁹⁹ Gentile, John S.: *Cast of One – One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana – Chicago, University of Illinois, 1989, 68.

⁶⁰⁰ Gale: i.m. 293.

⁶⁰¹ Az eposz és regény kapcsolata kutatásának széleskörű szakirodalma van. Egyik alapvető műve: Bahtyin: Eposz és regény című tanulmánya. Mihail Bahtyin: Az eposz és a regény, ford. Hetesi István, in Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 40–41. Az eposz és a történelmi regény kapcsolatáról, funkciójának folytonosságáról lásd: Bényei Péter: Eposz és történelmi regény, *Új Hegyvidék*, 2009-2010/ 1-4, http://epa.oszk.hu/01400/01469/00006/pdf/EPA01469_uj-hegyvidek_2010_BenyeiPeter.pdf, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-23, 07:16

egyszemélyes művek, akár a szóló előadások kutatása során. A jelen fejezetben ismertetett, a nézőkhöz direkt szóló szerkezetnek is kiváló példája, olyan karakter, aki beágyazott történeteket mesél el a hallgatóságnak. Nichols a Washingtoni Egyetemen 2004-ben írt, *The Nineteenth Century Origin of Feminist Solo Performance* című disszertációját is a rapszodoszok, preklasszikus görög bárdok és trubadúrok, valamint a 19. századi egyszemélyes előadások közötti összefüggés kutatásával szeretne volna kezdeni, de bevezetője szerint semmiféle közös hagyományt, folytonosságot, sőt az egymásra hatás bizonyítékát sem találta.⁶⁰² Ez alapján kijelenthetjük, hogy a közönséghez expliciten szóló, történetet mesélő előadások, és a rapszodoszok között inkább szerkezeti hasonlóság figyelhető meg, mintsem egy fejlődési/kialakulási folyamat.

*Attitűd*⁶⁰³

A romantika kora sok előadásformát alkotott,⁶⁰⁴ ahogy azt a 3. fejezetben a monodráma definíciós kísérlete kapcsán is láthattuk. Ezek közé tartozik a monodrámán kívül a dramatikus monológ, a melodráma és az attitűd is.⁶⁰⁵ Carrie J. Preston a „19. századi pózkultúrát”⁶⁰⁶ gender és szóló előadások szempontjából elemző monográfiája szerint ezek közös vonása, hogy gesztusalapúak, mitikus szerepbe helyezik a női testet.⁶⁰⁷ Míg Rousseau *Pygmalion*-ja és az azt követő antik hősnőket a középpontba állító művek a főhős érzelmi világára koncentráltak, addig az attitűd a híres klasszikus vagy keresztény szobroknak pózok általi imitálására épül, a monodráma pantomimetikus vonatkozásaihoz

⁶⁰² Nichols: i.m. 1.

⁶⁰³ Definíció szerint: „A francia és angol *attitude* szó az olasz *attitudine*-ből származik, mely testhelyzetet jelent. Az olasz *attitudine* pedig a latin *aptitudo* szóból, ami az *aptus* gyökből képzett. Az *aptitudo* a valamire való képességet jelöli, az „*aptus*” pedig valaminek megfelelő, illetve valamihez csatolt dolgot jelent. Kontextusnak megfelelően egy testhelyzet mimézisének képességét jelenti vagyis szó szerint *beállítódást, tartást*, még egyszerűbben: *pózt*.” Mestyán Ádám: *Az attitűd (1734-1885) – Tanulmány a mimoplasztikáról. Adalékok a performativitás 19. századi történetéhez*, disszertáció, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2011, iv.

⁶⁰⁴ Preston, Carrie J.: *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, and Solo Performance*, Oxford, Oxford University, 2011, 26.

⁶⁰⁵ A korszakolásról több elképzelés is létezik, Holmström például nem romantikus, hanem neoklasszikus műfajként tekint a monodrámára és az attitűdre is. Holmström, 238.

⁶⁰⁶ Mestyán Ádám: Carrie J. Preston, *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance, Irodalomtörténet*, 2014/4, 557-560.
http://epa.oszk.hu/02500/02518/00346/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2014-4_557-560.pdf utolsó letöltés időpontja: 2017-07-27, 08:15.

⁶⁰⁷ Uo.

kapcsolható inkább.⁶⁰⁸ Ahogy Culler megjegyzi; kicsit más, de kapcsolódó forma.⁶⁰⁹

Az attitűd a kora 19. században Lady Hamilton által népszerűvé tett előadóművészeti forma. Bár maga a fogalom összetettebb, mint amit a színház és irodalomtörténet megőrzött róla, alapvetően a Lady Hamilton által művelt formát szokás alatta érteni.

A jelenség 1780-90 körül a nápolyi angol nagykövetségen tűnt fel népszerű turista attrakcióként, Lord Hamilton szalonjában, hogy onnan Európa szalonjait és palotáit lázba hozó művészeti és szórakoztatási formává váljon.⁶¹⁰ Lady Hamilton az arisztokrata társaság szórakoztatására az est folyamán műsort adott, ahol hosszú görög tógában, mezítláb, haját elrendezve, szövet fátylakkal és kendőkkel megidézte a bibliai, és antik görög alakokat. Mária Magdolnává, A tánc műzsájává, Iphigeniává, Médeává alakult. Minden pózt kitartott, aztán egyikből a másikba váltott. Híressé tette ezzel az attitűdöt és divatossá a szoborszerű pózolás.⁶¹¹ Lady Hamilton Amy Lyonként született szegény családban, pincéernőként, kurtizánként és színésznőként is dolgozott, életútjáról a hozzá kapcsolódó férfiak által tudunk.⁶¹² A hírnevet azonban Sir William Hamiltonnal, a nápolyi nagykövettel kötött házassága hozta el neki, házasságuk a kor fontos társadalmi eseménye volt, mindketten a kor celebritásaiként jellemezhetők.⁶¹³ Az attitűdláz kialakulásának egyik oka a nagykövetség jeles vendégserege lehetett, minimum hat hiteles leírás maradt fent Lady Hamilton műsoráról, többek között Goethe is írt róla az *Utazás Itáliában* című útibeszámolójában.⁶¹⁴ Mestyán Ádám az attitűdről írt, széleskörű elméleti keretet kidolgozó doktori disszertációjában felhívja a figyelmet arra, hogy Goethe noha több ízben ír Lady Hamilton attitűdjeiről, az előadó nő nevét egyszer sem említi.⁶¹⁵

⁶⁰⁸ Uo.

⁶⁰⁹ Culler, Dwight: *Monodrama and the Dramatic Monologue*, *PMLA*, 1975/3, 373.

⁶¹⁰ Preston: i.m. 32.

⁶¹¹ Preston: i.m. 33.

⁶¹² Mestyán Ádám: *Az attitűd*, 69.

⁶¹³ Uo.

⁶¹⁴ Mestyán: *Carrie J. Preston (...)*, 70.

⁶¹⁵ Uo.



45



45:1



45:2



45:3

Fig. 45: 1–12. Rehberg-Piroli. Lady Hamilton's Attitudes. Title vignette and 12 attitudes.



Fig. 55.

Fig. 55. G. Romney. Lady Hamilton as "Ariadne".



Fig. 56.

Fig. 56. G. Romney. Lady Hamilton as a bacchante.

13. Ábra – Romney festményi Lady Hamiltonról különböző mitológiai alakokként⁶¹⁷

Lady Hamilton hírnevét erősítette, hogy George Romney festő több portrét is festett róla különböző megszemélyesítéseiben, valamint Friedrich Rehberg külön albumként is publikált 12 darab rajzot készített róla.⁶¹⁸ A képzőművészeti alkotások az attitűdöktől függetlenül is sikert arattak és a kor legünnepeltebb szépségévé tették Emma Hamiltont. Emma Hamilton alakja több szempontból is saját maga szimbóluma, beteljesíti a Pygmalion történetet, egy szép nő szoborra szilárdul a művészetben.⁶¹⁹ Az általa bejárt különböző társadalmi osztályok közötti mobilitása ugyancsak az attitűdök változásainak metaforája is lehet. Prostitúáltból vált az előkelő szalonok vendégévé és ünnepezt művészévé, ami a kor női számára elképzelhetetlen volt, vagy ha lehetségessé vált, akkor is férfiak által, mint Lady Hamilton esetében, ahol Lord Hamilton egyfajta Pygmalion

⁶¹⁶ Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1967, 122.

⁶¹⁷ Holmström: i.m. 139.

⁶¹⁸ Mestyán: *Az attitűd*, 71.

⁶¹⁹ Preston: i.m. 32.

figuraként működik. Az ő férfi tekintete teszi tárgyává a női testet, akkor is, ha ebben a Pygmalion szituációban a nők megkapták a lehetőséget a nyilvános szereplésre és az érzelmkifejezésre.⁶²⁰

Nem teljesen tisztázott az attitűdök előadásának minden részlete. Az egyes megszemélyesítések között Lady Hamilton Culler szerint átmenet nélkül váltott,⁶²¹ de Mestyán szerint az attitűdnek része volt valamiféle mozgás is és valamiféle fény is szerepet játszott,⁶²² Holström szerint oldalról világította meg valamiféle fény Lady Hamilton alakját, mely utal a korban divatosná vált gyakorlatra, a kiállított szobrok megvilágítására is.⁶²³ Preston⁶²⁴ szerint pedig a portrékat főleg mozgásban ábrázolták.⁶²⁵ Szerinte a mozgás és a mozdulatlanság közötti feszültség fontos eleme az attitűdnek, az illúzió része, hogy az egyik pillanatban még fagyott szobor a másik pillanatban élő nő lehet újra.⁶²⁶ A pózok végét nem jelezte semmi, sem zene, sem más külső jel, minden attitűd addig tartott, míg a közönség fel nem ismerte az utánzott alakot.⁶²⁷ Absztrahálta a monodrámá gesztus komponensét, és kialakította a fizikai kifejezés formáját pózokkal poentírozva annak érdekében, hogy a nézők felismerjék a mitológiai referenciákat.⁶²⁸ Az attitűd célja, hogy a nézők felismerjék a megidézett figurát, ami alkalmassá teszi, hogy a nézőkkel való közvetlen kommunikálás egyik történeti előzményeként tekintsünk rá. Mestyán szerint az attitűd a modern performativitás – a néző és nézett közösségének – alapjait rakja le.⁶²⁹

Az attitűdök azonban nem csak a szóló előadások előzményeként nyújtanak fontos kiindulási pontot. Mestyán recenziójában azt írja Preston kötetéről, hogy „feminista irodalomtörténetbe csatlakoztatja be a testkísérleteket”,⁶³⁰ amiket disszertációjában mimoplasztikai tevékenységeknek nevez.⁶³¹ Preston a feminista esztétikán túl a bibliográfiai tipológia, a szóló műfajok, az amerikai pszichológiai kineziológia felől

⁶²⁰ Preston: i.m. 26.

⁶²¹ Culler: i.m. 374.

⁶²² Mestyán: *Az attitűd*, 72.

⁶²³ Holmström: i.m. 117.

⁶²⁴ Preston és Mestyán munkái ugyanazon évben, 2011-ben jelentek meg, Mestyán disszertációjában nem szerepel Preston kötete bibliográfiként, de kiindulópontjuk, vizsgálati szempontjaik és témájuk figyelemre méltóan hasonló.

⁶²⁵ Preston: i.m. 36.

⁶²⁶ Uo.

⁶²⁷ Preston: i.m. 36.

⁶²⁸ Preston: i.m. 33.

⁶²⁹ Mestyán: *Az attitűd*, 67.

⁶³⁰ Mestyán: Carrie J. Preston, 557.

⁶³¹ Mestyán: *Az attitűd*, i.

olvassa az attitűdök műfaját.⁶³² Mestyán kiszélesíti ezt a kört, és a mimoplasztikát mint a 19. századi performativitás alapját ismerteti,⁶³³ számos másik médiumot, műfajt is említve szoros kapcsolatban az attitűddel. Ilyenek a kortárs tánc, a fényképezés mint performatív technika, a balett, erotikus ábrázolások.

Történetileg 1815-re tehetjük az attitűdláz végét,⁶³⁴ de alapszerkezete, miszerint egy színész több fikciós figura bőrébe bújik egy előadás alatt, más műfajokban is fellelhető, több kapcsolódási pont is fennmarad más egyszemélyes műfajokkal. Golub például, mikor a Jevreinov monodramája előtti monodramáról beszél, megjegyzi, hogy a fogalom a 19. században olyan műsort jelentett, mely különböző híres tragédiák jeleneteinek egymásutániságából állt. A részleteket egy színész adta elő, aki a sokféle tragédia eljátszásával saját virtuozitását demonstrálta.⁶³⁵ Az egy előadó által játszott figurák egymásutánisága összekapcsolható az attitűdfigurák közötti váltásokból álló szerkezetével. Esszéjében Jevreinov is utal a monodráma e fajtájának ókori gyökerére, mikor a pre-arisztotelianus tragédia korában Thespis műveiben egy szereplő játszott több karaktert, maszk és kosztüm cseréjével jelezve a változásokat.⁶³⁶ Ez a technika a 19. században is megjelenik, külön szórakoztató műfajt alkotva, melyet „quick-change”-nek, azaz szó szerint gyors változásnak, átöltözésnek neveznek. A Fregoli and Francardi⁶³⁷ páros egy este alatt, kosztümváltásokkal számtalan karaktert jelenített meg, virtuozitásuk demonstrálására.⁶³⁸ Fregoli nevéből származik a fregoliszerep megnevezés, mely azóta is a gyors átöltözéssel megvalósított szerepváltásokra utal. Ruth Draper és az őt követők munkásságában is felfedezhetjük az attitűd hatását, a „monopolylogue” formában, ahol egy színész játszik el több karaktert egy este alatt.⁶³⁹ A jelenetek nem kapcsolódtak egymáshoz, nem alkottak egészet, a virtuozitás megmutatása volt a céljuk: akárcsak Lady Hamilton esetében, akinél a többféle figurán keresztül megmutatott szépség volt az attitűd

⁶³² Mestyán: Carrie J. Preston, 558.

⁶³³ Mestyán: *Az attitűd*, i.

⁶³⁴ Culler: i.m. 375.

⁶³⁵ Golub, Spencer: *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, UMI Research – Ann Arbor, 1984, 35.

⁶³⁶ Uo.

⁶³⁷ A műfajról rövid archív felvételek elérhetők: https://www.youtube.com/watch?v=hP_e43T4zNM, utolsó letöltés időpontja: 2017.08.02. 09:55

A kulisszák mögötti eseményekről: <https://www.youtube.com/watch?v=m72Wt-SVerE> (utolsó letöltés időpontja: 2017.08.02. 09:55)

Zeneszerzőket megidéző műsorról: <https://www.youtube.com/watch?v=X-dgbdMhT9I> (utolsó letöltés időpontja: 2017.08.02. 09:55)

⁶³⁸ Taroff: i.m. 205.

⁶³⁹ Gentile: i.m. 110.

egyik célja.

Kirsten Gram Holmström 1967-es *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815* című átfogó jellegű munkája szerint a monodrámák és az attitűd nem gyakoroltak széles hatást, szerinte a 19. század második felében elhaltak.⁶⁴⁰ Ezt cáfolja – Culler és Taroff munkáin kívül – Mestyán és Preston is. A romantika korának műfajaiban, Preston szerint a pózolás szokásai befolyásolták a modernista előadások testtechnikáit, így szerinte a pózolás művészete hozzátartozik a modernizmus geneológiájához.⁶⁴¹ Mestyán szerint Lady Hamilton alakja és előadása az 1960-as évekbeli feminista performanszoknak is elődje. Lady Hamilton nem tartja be a szerepeit, és noha teste még férfiak tekintete által uralt, utat nyit a későbbi body art műfajhoz is.⁶⁴² Tehát az attitűd és a többi romantika-korabeli egyszemélyes előadás⁶⁴³ változatlan formában valóban nem él tovább, de hatásuk sokfelé felfedezhető.

Pódium előadások

A viktoriánus kor látszólag újraírja a romantika színházi kultúráját, merev erkölcsi a színházat – bacchanáliákkal való kapcsolata miatt – a prostitúcióhoz kapcsolták és tisztátalan művészetként kezelték.⁶⁴⁴ Mégis, Preston szerint a viktoriánus kor megörökölte a romantikus kortól annak szöveges módszereit és gesztuskódjait.⁶⁴⁵ Gentile szerint, ha a monológok irodalmi és előadott formáját elfogadjuk egyazon benyomás különböző megnyilvánulásainak – ahogy e dolgozat is állítja –, akkor beláthatjuk, hogy az ezekhez kapcsolódó műfajok viktoriánus korban tapasztalható népszerűsége a romantika korszakából, és individuum felőli érdeklődéséből fakad.⁶⁴⁶

Ha a szóló előadások kialakulása nem is, de legnépszerűbb időszaka és felvirágzása a viktoriánus korhoz köthető, főleg angol és amerikai területen. Ekkor válnak a pódium előadások és szóló előadások a nyilvános szórakoztatás széles körben népszerű formáivá.⁶⁴⁷

⁶⁴⁰ Holmström, idézi Mestyán: Carrie J. Preston, 559.

⁶⁴¹ Preston: i.m. 40.

⁶⁴² Mestyán: *Az attitűd*, 80.

⁶⁴³ Lásd.: monodrámák, tableaux vivants

⁶⁴⁴ Gentile: i.m. 5.

⁶⁴⁵ Preston: i.m. 27.

⁶⁴⁶ Gentile: i.m.62.

⁶⁴⁷ Gentile: i.m. 3.

A kor előítélete a színházzal szemben lehetőséget adott más műfajok felvirágzására. A színpad illuzórikus természete is elutasítás tárgya volt, a díszlet, a smink, a kosztümök mind a valóságtól távolítanak el, ami a kor értékrendje szerint nem elég méltóságteljes és tisztességes. A színpad elutasíttasága nem vonatkozik azonban az úgynevezett pódium előadásokra,⁶⁴⁸ amelyek hagyományosan nem használnak illuzórikus eszközöket, ezért méltóságteljes látványosságnak számítanak.⁶⁴⁹ Erős továbbá a tanítási és népművelési jellegük, valamint a pódium előadásokban középpontban álló olvasás tevékenysége a kor nemzeti szabadidős tevékenysége is volt.⁶⁵⁰

A pódium előadások nagy sikerére két intézményrendszer is épült Amerikában, melyek tovább segítették azok népszerűségét. Az úgynevezett Líceum-rendszer 1845-ös megjelenése kereteket adott a pódium előadásoknak.⁶⁵¹ Mai fogalmainkkal élve menedzsment irodaként és befogadóhely hálózatként működve különböző városokban szervezték és bonyolították le az előadásokat, fölépítve ezzel egy állandó előadói és egy koherens (főleg) városi nézői csoportot.

A másik a vallási gyökerekkel is rendelkező Chautauqua intézménye, mozgalma, mely a Chautauqua-tó vidékéről indulva országos mozgalommá nőtte ki magát Amerikában. 1874-ben alapították ezt a vasárnapiiskola-szerű intézményt, ahol előadásokkal, tanórákkal, találkozókkal, konferenciákkal, koncertekkel és tűzijátékkal vonzották a (főleg) vidéki lakosságot.⁶⁵² A vasárnapiiskola-szerű sátras ünnepély kulturális jelenséggé nőtte ki magát, mely az oktatást, a vallást és a szórakozást együtt testesítette meg.⁶⁵³ Mivel az alapítók, ahogy a társadalom nagy része is, színházellenes volt, kulturális programelemeikbe a pódium előadásokat vonták be.⁶⁵⁴ A jelenség népszerűségét mutatja, hogy az alapítás után 15 évvel több, mint 100 független, helyi Chautauqua intézmény működött.⁶⁵⁵

⁶⁴⁸ Fordítás tőlem: BZs. Angolul: platform performance. Hivatalos magyar fordítás nem elérhető, egy-egy művész kapcsán inkább felolvasásoknak hívja őket a magyar – főleg az előadók életrajzából álló – szakirodalom. A témában sajnos magyar nyelvű kutatás nem érhető el. Véleményem szerint a *felolvasás* elnevezés leszűkíti a műfaj értelmezését, így inkább a pódium előadások kifejezést használom rá.

⁶⁴⁹ Gentile: i.m. 5.

⁶⁵⁰ Gentile: i.m. 8.

⁶⁵¹ Gentile: i.m. 18.

⁶⁵² Gentile: i.m. 37.

⁶⁵³ Gentile: i.m. 38.

⁶⁵⁴ Gentile: i.m.39.

⁶⁵⁵ Gentile: i.m. 38.

A Líceum és a Chautauqua intézményei függetlenek voltak, mégis jól kiegészítették egymást a pódium előadók foglalkoztatása szempontjából, mivel ugyanazokkal az előadókkal dolgoztak. A Líceumok főleg városi, zárt, elegáns helyszínek, auditóriumok voltak, téli előadásokkal, míg a Chautauqua sátrak alacsony áraikkal elérhetőek voltak a vidéki lakosság számára is, nyáron működtek és szabadtériek voltak.⁶⁵⁶

A kor és a műfaj első szupersztárja, kinek népszerűsége a mai popsztárokéhoz hasonlítható, Charles Dickens volt. 1858 és 1870 között turnézott aktívan pódium előadásaival. Színészekről kért tanácsokat az előadásait illetően, főleg Charles Matthew volt inspiráló hatással rá; pódium előadásainak színházi vonatkozása erről az oldalról is bizonyított tehát.⁶⁵⁷ Dickens a felolvasásain saját, már megírt szövegeit olvasta fel szerkesztett változatban, a nézőközönség tehát – többnyire – ismerős történettel találkozott.⁶⁵⁸ Mindegyik előadás két hosszabb felolvasásból állt, amiben több karaktert jelenített meg váltásokkal. Nem beszélgetett közvetlenül a nézőkkel, de gyakran kommentálta a felolvasottakat.⁶⁵⁹ Dickens felolvasásai szerzői előadásoknak is tekinthetők, arca ismert volt a korban. Szerzőként szerzett neve összekapcsolódik az előadóként szerzettel, a kettő együtt hozza meg hírnevét.⁶⁶⁰ Az eljátszás és a szóbeliség nem csak az előadások eleme volt, hanem a történet kitalálásában is nagy szerepe volt. Lánya, Mamie Dickens írja memoárjában, hogy egyszer látta az apját munka közben felpattanni az íróasztal mögül, és a tükör előtt eljátszani egy figura szituációját. Teljesen beleélt magát a karakterekbe, szövegeit is memorizálta a jobb előadhatóság érdekében.⁶⁶¹ A pódium előadásainak karakterekre épülő felolvasását tehát nem csak az írott szöveg megszólaltatásaként értelmezhetjük, hanem egy annál komplexebb, oda-vissza ható folyamat egyik részeként is.

Dickens pódium előadásainak népszerűségével csak Mark Twain 1895-96-os világméretű turnéja vetekedhetett.⁶⁶² Twain Dickens amerikai turnéja előtt is feltűnt már humoros szkeccsek előadójaként, de Dickens előadásának megtekintése után döntött úgy, hogy maga is pódium előadásokat tart. Karakterizációjáról lett világhíres, stílusa sokkal

⁶⁵⁶ Gentile: i.m.39.

⁶⁵⁷ Gentile: i.m. 11.

⁶⁵⁸ Ferguson, Susan L.: Dickens's Public Readings and the Victorian Author, *Studies in English Literature 1500–1900*, 2001/41, 731.

⁶⁵⁹ Gentile: i.m.14.

⁶⁶⁰ Ferguson: i.m.739.

⁶⁶¹ Gentile. i.m. 15.

⁶⁶² Gentile: i.m. 51.

hétköznapiabb regisztereket ütött meg, mint Dickens-é.⁶⁶³ Előadásaiban személyisége, megalkotott, nyilvános perszónája (public personality) a lusta déli úriember figuráját idézte, aki az emberi élet bolondságait kommentálja.⁶⁶⁴ Nem hosszú szövegrészeket mondott el fejből, mint Dickens, inkább válogatást adott a műveinek legjobb sztorijaiból, melyekhez friss megfigyeléseket és kommentárokat fűzött, rögtönzött beszéd hatását érve ezzel.⁶⁶⁵

Mindkét pódium előadó szupersztár kevés kellékkal dolgozott a színpadon. Ferguson szerint Dickens kellékei ráadásul az olvasó funkciójához köthetők, egy íróasztal, könyv, víz, egy olvasólámpa.⁶⁶⁶ Noha megírt narratívát olvasnak fel vagy mondanak el az előadók, mégis minden szakirodalom a karakterizációt emlegeti velük kapcsolatban. Ferguson szerint ennek egyik oka a viktoriánus regény magas fokú dramatikusságában rejlik, a bennük rejlő teatralitás kutatása külön disszertációt eredményezhetne.⁶⁶⁷

A pódium előadások ezek alapján a karakterizáció – amely összefüggésbe hozható az attitűdben látott alakok megidézésével – és a hangzó narratíva között félüton helyezkednek el. Minden egyes pódium előadó más és más jelleget adott előadásainak, nem voltak egységesek a hangsúlyok. Arthur Conan Doyle, Oscar Wilde, William Thackeray⁶⁶⁸ mellett Edgar Allan Poe is pódium előadó volt. Utóbbinak előadásai főleg nem karakterizációjáról, hanem zeneiségéről voltak nevezetesek.⁶⁶⁹ De közös bennük, hogy előadás, azaz színház alapúak, eseményszerűek. Szöveges lenyomata nem a pódium előadásoknak van, a narratív szöveg csak egy eleme a színházi eseménynek.

A korban nem csak írók, hanem színészek és színésznők is dolgoztak pódium előadókként. Anna Cora Mowatt, Fanny Kemble és Charlotte Cushman munkássága nyomán lett elfogadott, hogy egy nő egyedül színpadra álljon.⁶⁷⁰ Nichols kutatása a szóló előadások női vetületét és a nőmozgalmakkal való kapcsolatát tárgyalja. Kiindulási pontját a nézők előtt való beszéd gyakorlata képezi, mely a kor női társadalmának egyáltalán nem adatott meg. Kivéve a 19. századi női tanítókat, akiket emiatt a 20. századi női szóló előadók előzményeként kezel.⁶⁷¹ Gondolatmenete szerint ott tapasztalhatták meg a nők először,

⁶⁶³ Gentile: i.m. 57.

⁶⁶⁴ Gentile: i.m. 51.

⁶⁶⁵ Gentile: i.m.57.

⁶⁶⁶ Ferguson: i.m. 732.

⁶⁶⁷ Uo.

⁶⁶⁸ Gentile: i.m. 11.

⁶⁶⁹ Gentile: i.m. 20-21.

⁶⁷⁰ Gentile: i.m. 37.

⁶⁷¹ Nichols: i.m.10.

milyen közönségnek beszélni, és ezekből a helyzetekből alakult ki később a női klubokban, líceumokban, Chautauqua sátrokban, majd végül a hivatalosan is színházi terekben játszott szóló előadások története.⁶⁷² Dolgozatom szempontjából ez a gondolatmenet különösen érdekes, hiszen a színház- és drámatörténet kereteiből kilépve, a nézőkkel való közvetlen kommunikáció szerkezeti jellemzőjére alapozza Nichols a kutatását. A helyszínek folyamatos változása egyben a női előadók egyre növekvő legitimitációjának fokmérője is, a helyszínek hierarchiája a tanteremből indul, és a színházteremig vezet. Noha színháztudományi szempontból az ad hoc jelleggel elővett elméleti elemek – pl. Bert O. States színészi jelenlétről szóló leírása – alkalmazása hagy némi kívánni valót maga után, tudománytörténeti, nőtörténeti, oktatástörténeti szempontból nagyon alapos munkával van dolgunk, mely kétségkívül fontos szempontokat képes hozzátenni a nézőkkel közvetlenül kommunikáló előadások történeti aspektusaihoz.

A pódium előadásoknak nincs fikciós kerete, – az elmondás színházi szituációjába beágyazott – történetet mondanak el a nézőknek a beágyazott narratíva szereplőinek kisebb vagy nagyobb fokú megidézésével. Szerkezetükben ezért nagyon hasonlítanak a fejezetben tárgyalt zárt fikciós világgal, és negyedik fallal nem rendelkező, akár drámai művekre.

A beágyazott narratíva által megidézett figurák és környezet csak a narrátor elbeszéléséből ismerhetők meg, konkretizálva csak a nézők fantáziájában jelennek meg. Erre a jelenségre hegyezi ki Edmond Picard a monodrámának nevezett színházi vízióját, mely a színház történet felől sokban kapcsolódik a pódium előadások szerkezetéhez. A monodráma fogalmának használatát sosem magyarázza meg, Taroff szerint azért használja ezt, mert egy felolvasót képzel el a színpadon.⁶⁷³ De fogalomhasználata semmilyen koherenciát nem mutat a korábbi korok monodráma fogalmával. A belga író 1887-ben a *La lettre sur le Monodrame* című művében új színházi irányt javasol, mely kísértetiesen hasonlít a pódium előadások gyakorlatához. Célja, hogy a színpadra állítás során minden a néző fejében álljon össze. Ennek érdekében az egész drámát egy olvasónak kellene felolvasnia, elmondássá transzformálva a látványvilágot is. Elképzelése szerint a felolvasó elváltoztatja a hangját az egyes karaktereknél, ezzel idézve meg őket. A felolvasás helyszínét díszlet nélkül képzelel el, hagyva a felolvasott drámát

⁶⁷² Nichols: i.m. 5-6.

⁶⁷³ Taroff: i.m. 70.

és elmondott díszletet önmagában érvényesülni.⁶⁷⁴ A felolvasás ezáltal narratívává alakul, melynek a felolvasó a narrátora, akár csak a pódium előadások esetében. Taroff is felhívja a figyelmet Picard monodrámá fogalmának és Dickens felolvasásainak hasonlóságára, de ennek fő pontját a szerzőségben látja. Szerinte a történetet kontroláló psziché a szerzőé,⁶⁷⁵ nem veszi tehát figyelembe a szöveg szervezőelvéként működő narrátor funkciót.

A pódium előadások aranykora Gentile szerint 1925-ig tartott. Ekkor oszlottak fel a Chautauqua intézmények és a líceumok is.⁶⁷⁶ Ekkorra már a viktoriánus kor legtöbb vívmánya régimódinak hatott, és újra elismertek és elfogadottak lettek a színházak.⁶⁷⁷ Mivel a pódium előadások lehetséges helyszínei megszűntek, a szóló előadóknak más közegben kellett megtanulniuk érvényesülni. Ez a közeg pedig a színház közege volt, középpontjában a Broadway műsoraival.⁶⁷⁸ Az egyszemélyes, monológyszerű, történetmesélő előadások nem tűntek el a korban, de jelentősen átalakultak: pódium előadásból szóló előadássá.⁶⁷⁹

Monologisták

E változás inkább az értelmezési keret és a környezet megváltozását jelentette, mely egyúttal hozott néhány szerkezeti módosulást is magával. A helyszínek tekintetében a líceumot és a sátrakat felváltja a színházterem, ahol eltűnik az előadások oktató, népművelő jellege, a színházi környezetben más elvárásokkal találkoznak a szóló előadások.

A kor nagyjai közül Ruth Draper volt az első női szólista, aki egész estés eseményt tartott egy hagyományos színházban.⁶⁸⁰ 1920. január 29-én saját kockázatra, produkciós iroda nélkül kibérelte az Aeolian Hall-t Londonban, ahol megtartotta első egész estés, karakter szkeccsekből – amiket később monológoknak nevez – álló műsorát.⁶⁸¹ Korábban közel tíz évig adott elő líceumokban, Chautauqua sátrakban és pódiumokon.⁶⁸² Később

⁶⁷⁴ Taroff: i.m. 68-69.

⁶⁷⁵ Taroff: i.m. 70.

⁶⁷⁶ Gentile: i.m. 94.

⁶⁷⁷ Gentile: i.m. 95.

⁶⁷⁸ Uo.

⁶⁷⁹ Gentile: i.m. 96.

⁶⁸⁰ Ferguson: i.m. 224.

⁶⁸¹ Gentile: i.m.107.

⁶⁸² Ferguson: i.m. 224.

azonban ragaszkodott a színpadhoz, nem játszott más helyszíneken.⁶⁸³ Ez sokat hozzatett a monológokból álló egyszemélyes előadások színházi előadásként való értelmezéséhez. Egyesek szerint azonban az tette sikeressé, hogy bevitte a színház világába, a városi elit közé azt, amit a pódium előadók már évtizedek óta csináltak.⁶⁸⁴

Draper monológjaiban egyetlen karakter portréját rajzolta meg, több színpadi (néma) hallgató megidézésével. Nem váltogatott a karakter és a szöveg hallgatója között,⁶⁸⁵ a korábbi fejezetben használt „eliptált beszélgetés” jellemzés illik monológjaira. *Three Breakfast* című szkeccsében például a feleség három különböző idősikban beszél a férjéhez reggeli közben. A férj az instrukciókban szerepel – leül, kávé tölts magának –, de sem szövegbeli megszólalás szinten, sem Draper színpadán nem szerepel.⁶⁸⁶ Egy este több, nagyjából 20 perces jelenetet adott elő, minimális díszlettel. Jelmezét legtöbbször egy-egy jellemző ruhadarab jelentette, gyakran dolgozott sálak és kendők használatával,⁶⁸⁷ akárcsak Lady Hamilton.⁶⁸⁸ Egyszerű színpadképet használt, sokat bízott a nézők képzeletére⁶⁸⁹ a fikciós világ megteremtésénél. Szövegeit saját maga alkotja, legendásan képtelen mások által írt szöveget előadni.⁶⁹⁰ Előadásai a helyszíneken kívül abban különböztek a pódium előadásoktól, hogy nem publikált szövegekre, történetekre épültek, sem az előadás előtt, sem utána nem jelentek meg önálló művekként írásai.⁶⁹¹ Művészetét nehéz kategorizálni, melyet jól mutat az American Institute of Arts and Letters társaságba való jelentkezésének elutasítása is. Thornton Wilder és Robert Sherwood terjesztették fel tagnak, de a bizottság visszautasította, publikált írások hiányában.⁶⁹² Előadásait ugyanis szóban komponálta, tükör előtt, élőben alkotta meg őket. Egyszerre memorizálta a szöveget, a hangokat, a kiejtést – sokszor használt idegen nyelvet vagy akcentusokat –, a mozdulatokat, a tempót. Emiatt nagyon rugalmas kompozíciók jöttek létre.⁶⁹³ Műveinek nincs egyértelmű átírata, mikor a *The Art of Ruth*

⁶⁸³ Gentile: i.m.107.

⁶⁸⁴ Uo.

⁶⁸⁵ Gentile: i.m. 108.

⁶⁸⁶ Bonney, Jo (ed.): *Extreme Exposure – an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communications Group, 2002, 19-24.

⁶⁸⁷ Ez egy pillanatra jól látható a következő archív felvételen: https://www.youtube.com/watch?v=Q6_Li60Jj5o, utolsó letöltés időpontja: 2017.08.02. 10:10

⁶⁸⁸ Nichols: i.m. 237.

⁶⁸⁹ Gentile: i.m. 107.

⁶⁹⁰ Gentile: i.m. 105.

⁶⁹¹ Uo.

⁶⁹² Gentile: i.m. 110.

⁶⁹³ Nichols: i.m. 235.

Draper című rádiófelvételeket felvették,⁶⁹⁴ a felmondott szövegek nem egyeztek a korábbi átiratokkal.⁶⁹⁵ A szóbeliségnek egy másik, majdnem minden szakirodalom által megemlített oldala a nézőkkel való különleges kapcsolata. Szóbeli kompozíciói nagyon rugalmasak, ezért reagálni tudott a nézők jelenlétére.⁶⁹⁶ Karakterekben szólalt meg egy képzeletbeli hallgatóhoz, nem beszélt közvetlenül a közönséghez.⁶⁹⁷ Nem volt interakcióban senkivel a való világból, Nichols szerint mégis „az előadás autenticitása az előadó és a nézők közötti interakcióból ered”.⁶⁹⁸ Pontosan egyik szakirodalom sem jegyzi le, hogy mit ért nézőkkel való különleges kapcsolaton. Gyaníthatóan azt, hogy ha érzi a színpadon, hogy fáradtabb a közönség, akkor rövidít a szövegen, ha érzi, hogy van kedvük nevetni, akkor nagyobb hangsúlyt helyez a humoros mozzanatokra. Talán Taroff értelmezése lehet ennek egyik forrása, aki Draper egyik interjújára hivatkozik, amiben azt mondta, hogy a célja az, hogy magával vigye a közönséget a színpadra.⁶⁹⁹ De több esetben mégis úgy tűnik, mintha a színházkritika zsurnalisztikai fordulatainak – „elbűvölte közönségét”, „magával ragadta a nézőket” – tudományos szövegbeli lenyomata lenne a nézőkkel való különleges kapcsolat megemlítése. Fontos azt is figyelembe vennünk, hogy minden eseményszerű alkalom, így a színházi előadás is magában hordozza az improvizáció lehetőségét, a nézők pillanatnyi lelkiállapotára, hangulatára való reagálást. Ezért még kevésbé érthető, hogy miért hangsúlyozza a szakirodalom Draper nézőkkel való kapcsolatát, mikor az semmiféle bizonyítható módon nem mutat túl egy színházi esemény minden esetben rendelkezésre álló lehetőségein. Ruth Draper közvetlen nyomdokaiban járt Cornelia Otis Skinner, akinek így már megvolt a Draper-monológokon nevelkedett színházi közönsége, viszont folyamatosan a hozzá való hasonlítást kellett kezelnie.⁷⁰⁰ Dolgozott életrajzíróként, filmszínésznőként, és magazin újságíróként is,⁷⁰¹ ismertté azonban mégis szóló előadásai tették. Draperhez hasonlóan ő is saját kompozíciókat hoz létre, de monológjai dramaturgiailag komplexebbek, egységesebbek. Ő maga monológ drámának hívja őket,⁷⁰² mely elnevezés

⁶⁹⁴ Ezek részletei elérhetők a weboldalon: <http://www.drapermonologues.com/selected-monologues/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-02, 10:18.

⁶⁹⁵ Nichols: i.m. 235.

⁶⁹⁶ Nichols: i.m. 230.

⁶⁹⁷ Hornby, Richard: Ruth Draper, *The Hudson Review*, 2002/Spring, 123.

⁶⁹⁸ Nichols: i.m. 235.

⁶⁹⁹ Taroff: i.m. 207.

⁷⁰⁰ Gentile: i.m. 112.

⁷⁰¹ Boyle, Jamie Libby: A Chameleonic Character: Celebrity, Embodiment, and the Performed Self in Cornelia Otis Skinner's Magazine Monologues, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2011/2, 371.

⁷⁰² Uo.

a kortárs monológ kutatásokban is előfordul. Monológjait egész estés műsorra fejlesztette, a fikciós világ legtöbbször történelmi figurák életéhez kapcsolódik.⁷⁰³ Skinner egész estés monológjai az eredetileg leírt, szöveg alapú szóló előadások, monológok felé mutatnak.⁷⁰⁴ Egyik legnagyobb vállalkozása a *Paris '90*⁷⁰⁵ című egész estés monológ dráma volt, mely 15, tematikusan kapcsolódó monológból állt. Az 1890-es évek elképzelt párizsi nőinek hangjai szólaltak meg. Skinner előadásiban használt díszletet, fényt, kosztümöket, sminket és zenét, még elfogadottabbá téve ezzel a színházi közönség számára a szóló előadásokat.⁷⁰⁶ Monológjaiban nem idéz meg hallgatót, és nem ugrál a szerepek között sem. A *Paris '90* hanganyagát hallgatva felfedezhetjük, hogy noha portréi egy láthatatlan néma hallgatóhoz szólnak, tehát zárt fikciós világgal, szituáció alapján komponáltak, az *Introduction* nevű rész azonban egy történet elmesélése Toulouse-Lautrec-ről, akinek litográfiái alapján a párizsi korabeli nők portréit megalkotta. Ha a hanganyagot vesszük alapul, előadásában váltakoztak a közvetlenül a nézőkkel kommunikáló részek a zárt fikciós világú „eliptált beszélgetésszerű” monológokkal. Egész estés előadásában tehát mindkét színházi kommunikációs lehetőséget kihasználta a nézők figyelmének másfél órán át tartó fenntartására.

Ahogy Gale fogalmaz, ezek a monológok játszanak a negyedik fal konvenciójával, gyakran direkt címzettek, és ezzel párhuzamosan a nézők azon képességére is építenek, hogy felismerik-e a történetekben megjelenített szociológiai típusokat,⁷⁰⁷ akárcsak Lady Hamilton nézői a mitológiai alakokat.

A nézőkkel való kapcsolatuk alapján, és a fikciós világ zártsága alapján Draper és Skinner monológokból álló előadásai az előző fejezet tematikájába is beleillenek. Mégis, véleményem szerint jól mutatják a kapcsolatot a 18. századi monodramák, a 19. századi pódium előadások és a 20-21. század szóló előadásai között, ezért e fejezet történeti áttekintésében szerepeltettem őket. Továbbá a monológ előadások munkásságuk alapján létrejövő színházi elismertségének kezdete és a negyedik fal – a viktoriánus korhoz képest – újbóli felépítésének tendenciája egybeesik, ami visszavezet bennünket ahhoz a korábbi gondolatmenethez, hogy a hagyományos drámai és színházi értelmezés a szituáció alapú,

⁷⁰³ Uo.

⁷⁰⁴ Gentile: i.m. 112.

⁷⁰⁵ Az előadás hanganyaga, mint a legtöbb Broadway musicalé, audio felvételen maradt fent és elérhető a Spotify zene-stream szolgáltatásban is: <https://open.spotify.com/album/53FJn44HO7sTdcTluXEOeC>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-02, 10:19

⁷⁰⁶ Gentile: i.m. 113.

⁷⁰⁷ Gale: i.m. 298.

zárt fikciós világgal rendelkező műveket tudja jobban befogadni.

Gentile az egyszemélyes előadások történetének későbbi időszakáról azt írja, hogy az 1950-es évekre a szóló előadások elérték azt a népszerűségi szintet, amit a viktoriánus korban a pódium előadások.⁷⁰⁸ Külön ironikus, hogy ennek a reneszánsznak az egyik jellemző formája a viktoriánus pódium előadások újragondolt megidézése volt. George Emlyn Williams például *Emlyn Williams as Charles Dickens* című műsorában Dickens pódium előadásait idézi meg.⁷⁰⁹ Sikere többeket indított el ezen az úton, Hal Halbook *Mark Twain Tonight!* című 1954-ben debütált showja például egészen az off-Broadway színházakig jutott.⁷¹⁰ Ennek nyomán egy új típusú szóló előadásforma is népszerűsége tett szert, az életrajzi szóló előadás (biographical one-person show⁷¹¹). Ezek mintegy hangzó életrajzként működtek, olyan ismert emberek életét dolgozták fel, akiknek élete és munkássága egyetemes jelentőséggel bírt, készült előadás többek között Gertrude Stein, Edgar Allan Poe, Lord Byron és Hitler életéből is.⁷¹² Ez a hagyomány vonatkoztatható akár az előző fejezetben elemzett *Alma* című drámára is, ahol ugyancsak egy ismert ember életén keresztül fejez ki a mű egyetemes tanulságokat, gondolatokat.

E tendencia hamar kiegészül egy specifikusabb, de nagy hatású tendenciával, az önéletrajzi szóló előadásokkal (autobiographical one-person show), ahol a fikció és a valóság közötti vonal elhalványul.⁷¹³ E forma számtalan oldalágat mutat, szoros kapcsolatban van a Mestyán által emlegetett body-art műfajjal, a '60-as évek avantgarde törekvéseivel, a kisebbségi csoportok képviselői által játszott identitás-performanszokkal,⁷¹⁴ és még számtalan más szóló műfajjal. Gentile szerint az 1950-90-es évekig az életrajzi és önéletrajzi szóló formák uralták az egyszemélyes előadásokat, de más szóló előadások is megjelentek azért, például biblia recitálások, Shakespeare szólók. De újra feltűnnek a szerzői felolvasások is, például a beat korszak képviselői, Allen Ginsberg, Jack Kerouac esetében jellemzőek ezek a – szigorúan véve nem színházi – események.⁷¹⁵

⁷⁰⁸ Gentile: i.m. 123.

⁷⁰⁹ Uo.

⁷¹⁰ Gentile: i.m. 128.

⁷¹¹ Érdekes megfigyelni, hogy Gentile itt már nem a *solo performance* kifejezést használja. E váltást nem magyarázza meg, továbbá a két kifejezés közötti különbség – ha angolul egyáltalán létezik – magyar fordításban kifejezhetetlen.

⁷¹² Gentile: i.m. 135.

⁷¹³ Gentile: i.m. 148.

⁷¹⁴ Lásd.: Bonney, i.m.

⁷¹⁵ Gentile: i.m. 186.

A beat korszakban, de már a kora 20. században is felmerül az irodalom és a színpad/pódium szembeállítás. Gentile a *stagers versus pagers* kifejezéssel utal erre a klasszikusnak mondható ellentétre.⁷¹⁶ E szembenállás ráadásul tovább bontható, hiszen a színházi kritikusok nem minden esetben ismerik el a felolvasásokat színházi előadásként, ők inkább az irodalom körébe tartozónak gondolják, újabb frontvonalat rajzolva ki ezzel a hangzó irodalom és a színház között. Gentile egy skálát javasol, melyen el lehet helyezni az adott alkotást, aszerint, hogy inkább az előadáson vagy inkább a megírásán van-e a hangsúly.⁷¹⁷ A skálán való elhelyezkedés persze történetileg változhat, mára kevesen gondolják Ginsberg felolvasásait hangsúlyosabbnak, mint az *Üvöltés* szövegét, de a korban valószínűleg több emberhez jutott el felolvasva, mint nyomtatva. A színpad és az irodalom Gentile által a felolvasások kapcsán (is) körvonalazott problémája összecseng a korábban említett *Theatre Studies* és *Reading Drama* módszerek közötti elemzési mód egyszerre történő alkalmazásával, amit a jelen fejezet igyekszik reflektáltan kezelni. Gentile szerint az egyszemélyes előadások és történetmesélések nagyjából egy töről származnak, legyen szó irodalomról, drámáról vagy szóló előadástól. Noha a kutatók és kritikusok sokszor el akarják választani az irodalmat a felolvasástól, az „igazi” színházat a szóló előadástól, ez a közös kiindulási pont, és a számtalan kapcsolódási pont megmutatja, hogy a nyelv és az előadás művészi materializációs folyamatos, dinamikus és kreatív kölcsönhatásban vannak.⁷¹⁸ Ezt szem előtt tartva tekinthetjük a következő, nézőkhöz közvetlenül szóló írott drámák releváns elemzési szempontjának a nézőkkel való kapcsolatot. Valamint, ez a Gentile által leírt azonos tő és eredet ad alkalmat arra, hogy a következőkben drámai szövegekkel foglalkozzunk az eddigi, alapvetően színháztörténeti áttekintés után. Ezek a szövegek ugyanis átmentik a színházi szóló előadások számos jellemzőjét, többek között a nézők explicit tudomásul vételét, megszólítását, mely a fejezetben leírt drámatípus legfőbb jellemzője. E követelménynek számos drámai mű megfelel. A jelen fejezet pedig olyan drámák elemzésével lenne bővíthető, mint Mark Ravenhill *Pool (no water)* című vallomás jellegű elbeszélése, vagy Conor McPherson *St. Nicolas* vagy *This Lime Tree Bower* című drámái.

Elemzéseimet Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című egyfelvonásos művével kezdem, mivel ez a dráma jól mutatja, hogy hogyan kapcsolódhat össze egy műfaj színházi hagyománya a realiztikus emberábrázolás igényével. Ez a kapcsolódási pont

⁷¹⁶ Gentile: i.m. 188.

⁷¹⁷ Gentile: i.m. 190.

⁷¹⁸ Gentile: i.m. 200.

visszautal Gentile érvelésére, miszerint a színházi szóló előadások hagyományai hatnak a drámaszövegekre, és ez a viszony fordítva is megjelenhet. A több tíz évvel későbbi keletkezésű Brian Friel dráma, a *Hitgyógyász* szövegében és szerkezetében pedig az a különösen izgalmas, hogy hogyan használja ki a különböző karakterek egymással nem azonos történetmeséléseinek párhuzamos valóságalkotó hatását. Azt is érdekes megfigyelni e művek kapcsán, hogy a nézőkkel való explicit, theatron-tengely menti kommunikációs szerkezetre való rákérdezés milyen új elemzési szempontokat hozhat. Az elemzett művek a közönség és a fikciós világ kezelési skálájának két végpontjaként is értelmezhetők. A Csehov mű bevonja a nézőket a fikciós világába, ernyőként terjeszti ki azt rájuk, Friel drámája pedig megkérdőjelezi az elmesélt fikciós világ megismerhetőségének lehetőségességét. *A dohányzás ártalmasságáról* bevonja a nézőket, a közönség lesz a színpadi fikció része, a *Hitgyógyász* azonban meghagyja a közönséget ott, ahol van, inkább a dráma olvad bele a színházi szituációba.

Anton Csehov: *A dohányzás ártalmasságáról*

„Úgy látom azonban...[...], hogy mi itt csak tereferélünk és kissé eltértünk a tárgytól. Tehát folytassuk az előadást.”⁷¹⁹

A közönség explicit észrevétele, és az, hogy a nézők egyértelműen a dráma szerkezetének szerves részét képezik, művenként változó formákat ölthet. Ennek viszonylag ritkán használt válfaját fedezhetjük fel Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című egyfelvonásosában. A mű egyik érdekessége a keletkezésének dátuma: 1903. E kor, pláne Oroszországban, a Sztanyiszlavszkij-féle realizmus korszakának kezdete volt, és bár akkortájt megjelentek más színházesztétikai elképzelések is – lásd Jevreinov –, az uralkodó újnak számító irány mégis a zárt fikciós világ és a pszichológiai realizmus volt. Csehov e művében érdekes módon ötvözi a kor e követelményét és a jellemzően teátrális monologikus szerkezetet.

Csehov egyfelvonásos darabjairól – különösen, ha azok ráadásul a korai időszakához köthetők – kevés szó esik a szakirodalomban. Inkább egész estés, többfelvonásos drámáit elemzik, olvassák. Az 1880-as évek végén, első drámai próbálkozásakor, Csehov

⁷¹⁹ Csehov, Anton Pavlovics: *A dohányzás ártalmasságáról*, Ford.: Sík Endre, *Művelődés*, 6-7, <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=300>, 2006, utolsó letöltése ideje: 2017-08-18, 15:19.

még mindig inkább fikciós prózáiról volt ismert,⁷²⁰ mint drámai és színházi műveiről.⁷²¹ Már elismert prózaíró volt, mikor az életmű – elemzések szerint – elkezdte megkeresni a „drámai hangját”.⁷²² Korai művei (*Lakodalom* – 1889, *Leánykérés* – 1888, *Nyári tragédia* – 1889, *Medve* – 1888) mellőzésének egyik oka azok egyszerűsége lehet, maga Csehov sem tartotta sokra őket.⁷²³ Elképzelhető viszont, hogy azért is mellőzöttek, mert nem illenek bele a Csehov-életmű hagyományos pszichológiai-realista stílusába. Geoffrey Borny a Csehov életművet áttekintő *Interpreting Chekhov* című könyvében a korai műveket egyértelműen a későbbi többfelvonásos drámák stílusgyakorlatainak tekinti, valamint ezekben a művekben látja annak a folyamatnak a kirajzolódását, amin keresztül Csehov megtalálta a saját drámaírói stílusát. Vera Gottlieb – aki egy egész könyvet szentel Csehov és a komikus hagyományok kapcsolatának elemzésének – azonban inkább azt hangsúlyozza, hogy Csehov nem csak egy nagy múltú orosz irodalmi hagyomány örököse, ahogy azt mindannyian tudjuk, hanem egy másodrendűnek tekintett, népszerű színházi komédia-hagyomány örököse is.⁷²⁴ Gottlieb szerint ez a hagyomány fedezhető fel korai – jellemzően egyfelvonásos – műveiben, melyet a vaudeville műfaj jellemez.

Vaudeville

A vaudeville a 19. század során Franciaországból került Oroszországba, célja a könnyű szórakoztatás volt.⁷²⁵ Michael Hauptert szerint a vaudeville szó pontos fordítását nem ismerjük, de eredetére két elmélet létezik. Az egyik szerint a *vaux-de-Vire* kifejezésből ered, amely népszerű satirikus dalt jelent. A másik lehetőség a párizsi munkások *vire-vaudeville* vagy vaudeville néven ismert esti szórakozása. Mindkettő mulattató eseményre utal, mai szóval varietéműsornak nevezhetnénk.⁷²⁶ Fontos megjegyezni, hogy a 19. századi európai értelemezés – mely Csehov kapcsán is felmerül orosz közegben –

⁷²⁰ Csehov kisprózáiban alkalmazott elbeszéléstechnikáinak és drámáiban alkalmazott drámanarratológiai eszközeinek egymás mellett olvasása, összehasonlító elemzése egy külön dolgozat rendkívül érdekes tárgya lehetne.

⁷²¹ Borny, Geoffrey: *Interpreting Chekhov*, Camberra, University of Australian National University, 2006, 93-94.

⁷²² Borny: i.m. 94.

⁷²³ Ronald Hingley, idézi Borny: i.m. 94.

⁷²⁴ Gottlieb, Vera: *Chekhov and the Vaudeville – a Study of Chekhov's One-Act Plays*, Cambridge, Cambridge University, 1982, 21.

⁷²⁵ Uo.

⁷²⁶ Hauptert, Michael J.: Vaudeville: az eredeti varietéműsor, ford. Kisantal Tamás, in Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. – A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijárat, 63.

nem egyezik azzal a 20. század eleji amerikai szórakoztatóipari termékkel és formával, amivé a vaudeville vált az 1880-as évektől. Az amerikai vaudeville ipar hasonlít kicsit a Chautauqua jelenségre abban a tekintetben, hogy irodáin és menedzserein keresztül mindenki számára elérhető könnyű szórakozást nyújtott, igaz, tanító szándék nélkül. A 19. századi műfajértelmezés valahol a revü, a varieté és a zenés-táncos vígjáték között lehetett. Alacsonyrendű szórakoztatásnak számított, kis színházakban játszották, így a kis falvakba is el tudott jutni.⁷²⁷

Csehov korai munkáiban ez a műfaj jelenik meg, az ezzel foglalkozó elemzések egyenesen vaudeville-nek nevezik *A dohányzás ártalmasságáról* című egyfelvonásosát is. Ezek a művek jövedelmezők voltak számára, és az első színpadi sikereket is meghozták, annak ellenére, hogy sematikusak a történetek és felszínesek a karakterek.⁷²⁸ Ezek közül a művek közül az egyik legérdekesebb *A dohányzás ártalmasságáról* című, melyet többször átírt, aktív éveinek nagy részében dolgozott rajta. 1986-tól 1903-ig többször írta át, hat különböző változatot ismerünk.⁷²⁹ Miért volt ez olyan fontos Csehov számára? Miként értelmezhetők a változtatások? Borny alapvetően a Csehov műveiben megfigyelhető pszichológiai realizmus előfutáraként és tanulási folyamatoként értelmezi a mű többszöri átírását. Szerinte az ismert formákat új tartalommal töltötte meg, jelen esetben egy vaudeville darabból készített tragikomédiát, valamint az átírás során a teátrális stílusból jutott el a realista stílusba.⁷³⁰

Komédiásból ember

A dohányzás ártalmasságáról Nyuhin Iván Ivanovics, története: „[...] egyetlen monológ, melyben a felesleges ember, Nyuhin egy jótékony célú szabadelőadás ürügyén végre elpanaszolhatja élete sivárságát, és azt, hogy mennyire fél a feleségétől, aki a színpalak mögött vár rá.”⁷³¹ Az egész dráma az irrelevanciára épül, Nyuhin a dohányzás ártalmasságáról beszél, noha ő maga is dohányzik, „tudományosféle” cikkeket ír, miközben azt mondja magáról, hogy „Professzor ugyan nem vagyok, tudósként sem

⁷²⁷ Gottlieb: i.m. 22.

⁷²⁸ Borny: i.m. 94.

⁷²⁹ Borny: i.m. 95.

⁷³⁰ Borny: i.m. 99.

⁷³¹ Neichl Nóra: A grafitnesztől a wellnesig, *Jelenkor*, 2012/3, 317-322. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2455/a-grafitnesztol-a-wellnesig>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-01, 13:33.

tartanak nyilván”.⁷³² Nyuhin karaktere vicces, komikus, szánalomraméltó és empátiát kiváltó. Tulajdonságainak nagy része sokat változott az átírások során, karaktere finomításával az egyre összetettebb ábrázolásának köszönhetően lett *A dohányzás ártalmasságáról* vaudeville szkeccsből tragikomédia. Az első változatban a humor a témájáról mit sem tudó öregember szeszélyei, furcsasága és fecsegése nyomán keletkezett.⁷³³ Ekkor még nevetségessége sokkal hangsúlyosabb volt, mint szenvedése. Sok fizikai vicc kapcsolódott hozzá, mint egy vásári komédiás figurához.⁷³⁴ Testi tünetei is voltak, az első verzióban asztmás, a köztes verziókban csuklik, majd a végső változatban már „csak” tikkal, azaz pislog a szeme: a nagyon látványos és viccesen előadható testi tünetek egy főleg idegi alapú, alig észrevehető finom rángássá finomodtak.⁷³⁵ A végső változatban megváltozik Nyuhin karakterének hangsúlya, eltűnnek a külső komikus vonások, kevesebbet járkal a színpadon, szenvedései legalább olyan fontosak lesznek, mint nevetségessége.⁷³⁶ A szöveg a Nyuhin megszólalása által kibontakozó belső lelki világ analízisévé vált, egy olyan emberévé, akinek értékei eltűntek az évek alatt az önző, domináns és érzéketlen felesége mellett és miatt.⁷³⁷ Felesége és a világ szemében is egy senki, és ami a legrosszabb, hogy ennek tudatában is van, saját szemében sem fontos már. Nagy a különbség aközött, hogy mi lett és mi lehetett volna belőle.⁷³⁸ Arcvonása elmosódott a 33 év házasság után,⁷³⁹ nem csak a feleségétől és saját lányaitól, hanem a zeneiskolába járó lányoktól is fél már.⁷⁴⁰ A közönségből mégsem a megvetés és a lenézés reakcióját váltja ki karaktere, nem rajta, hanem vele együtt nevetnek. Ez főleg önreflexív hozzáállásának, öntudatosságának köszönhető,⁷⁴¹ saját maga is nevet magán. Elmondott történetei által reflektál saját magára, és megmutatja a benne rejlő másik embert, aki végre megfogalmazza vágyait: „szaladni szeretnék, ó, ha tudnák, mennyire szeretnék szaladni! Lelkesen. Elszaladni messzire, itt hagyni mindent, vissza se nézni, csak szaladni, szaladni... Hogy hová? Mindegy, hová... csak kifutni ebből a siralmas, unott, szürke, poshadt életből, amely ilyen szánalmas vén

⁷³² Csehov: i.m.

⁷³³ Borny: i.m. 95.

⁷³⁴ Uo.

⁷³⁵ Uo.

⁷³⁶ Uo.

⁷³⁷ Borny: i.m. 95.

⁷³⁸ Gottlieb: i.m. 175.

⁷³⁹ Gottlieb: i.m. 176.

⁷⁴⁰ Gottlieb: i.m. 181.

⁷⁴¹ Gottlieb: i.m. 183.

bolondot, ilyen szánelmas vén hülyét csinált belőlem, elfutni ettől az ostoba, kicsinyes, fukar, zsémbes boszorkánytól, a feleségetől, aki 33 év óta gyötör, elmenekülni a zenétől, a konyhától, a feleségem pénzétől, ettől az egész kicsinyes, hétköznapi élettől... és megállni valahol messze, kint a mezőn, a szabad ég alatt, mint valami fa, cölöp vagy akár madárijesztő, és egész éjjelen át csak bámulni föl a csöndes, tiszta holdra és felejteni, mindent elfelejteni ...”⁷⁴²

A be nem teljesült élet és az elpazarolt fiatalság – mely Nyuhinra is jellemző, – gyakori motívum Csehov szereplőinél. Ugyanezt a be nem teljesülést látjuk a *Három nővér* Andrejének esetében.⁷⁴³ Az első felvonásban egyetemre megy, a másodikban nős és titkárként dolgozik, a harmadik felvonásban, két gyerek után pedig már nevetségessé válik.⁷⁴⁴ Nyuhin és Andrej is „feleségeik férjei”, saját identitásuk eltűnt valahol a feleségük mellett. Nyuhin az előadással kap egy lehetőséget, hogy elmondja, artikulálja saját magát. De ez a lehetőség csalódássá válik, mert a megszólalásának végére nem változik semmi. Ugyanúgy fél a feleségétől, és visszatér az alakoskodó életébe, ahol nem önmaga.⁷⁴⁵ Nyuhin karaktertípusa nem csak a fiatalságát elpazarolt Andrejben kerül elő újra a Csehov életműben, hanem Borny szerint ott van minden olyan Csehov karakterben, akinek két élete van, egy belső és egy külső. Akiknek különbözik a belső világa a külső történésektől. Szerinte Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* monológban, Nyuhin karakterén keresztül tanulja meg és dolgozza ki ezt a fajta emberábrázolást, mely a pszichologizáló realista karakterekhez köti.

Közönségből szereplő

A dohányzás ártalmasságáról című szövegének az alaphelyzete egy jótékonyági előadás, melyre egy vidéki tásaskör színpadán kerül sor. Ez az alaphelyzet okozza a metaszínházi alaphelyzetet: Nyuhin fikciós színpada a Csehov szöveg előadásának a színpada, és Nyuhin hallgatósága a valós közönség is egyben. Nyuhin közvetlenül megszólítja hallgatóit, észreveszi őket, azaz a theatron-tengely mentén kommunikál velük. Hol az együttműködésüket kéri: „önöket pedig, igen tisztelt uraim, felszólítom,

⁷⁴² Csehov: i.m.

⁷⁴³ Gottlieb: i.m. 178.

⁷⁴⁴ Uo.

⁷⁴⁵ Gottlieb: i.m. 185.

hogy előadásomat a megillető komolysággal hallgassák meg”, hol pedig eladni akar nekik: „Parancsolnak? (Szünet.) Senki sem óhajtja? Hát legyen, nem bánom, odaadom 20 kopekért!”⁷⁴⁶ Ha abból indulunk ki, hogy Nyuhin a közönséggel beszélget, akkor arra következtethetünk, hogy nincs zárt fikciós világa a drámának. De ezt nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, ugyanis Nyuhin nem lép ki a saját fikciós világából ahhoz, hogy kommunikálni tudjon a nézőkkel. Az a különleges eset áll fenn Csehov darabjában, hogy a fikciós világ nem törik meg azzal, hogy a karakter nyíltan megszólítja a közönséget. Őket is bevonja a fikciós térbe, kiterjeszti rájuk a dramatikus szituációt, aminek a részeivé válnak. Gottlieb szerint ebben az esetben nem csak címzett a közönség, hanem közreműködő is,⁷⁴⁷ tulajdonképpen szerepet kap, eljártssza – akaratán kívül –, hogy ő a vidéki művelődési házában tartott jótékonyági előadás nézője. Gentile ezt a módszert „casting the audience” kifejezéssel illeti, melynek szabadfordítása annyit tesz, hogy „szerepet ad a nézőknek”. Ez egy ritkán használt módszer, bár Gentile több példát is felsorakoztat. Többek között a korábban említett, Holbock által megidézett Mark Twain vagy a Williams által megidézett Dickens-féle pódium előadásokban is előfordul ez a technika. Ott a nézők a viktoriánus korhoz tartozó pódium előadások nézőinek szerepét kapják.⁷⁴⁸ De előfordul más viszony is, például a brazil Roberto Athayde *Miss Margarida's Way* című drámájában egy osztályterem és egy tanítási szituáció a dramaturgiai szerkezet alapja.⁷⁴⁹ Miss Margarida egy tanulóhoz beszél, aki a közönség soraiban „ül”, azaz a közönség minden egyes tagja válik azzá a tanulóvá a kiterjesztett fikciós keret által.

Ez a szerkezet több szempontból is érdekes. Egyrészt ötvözi a realiztikusan motivált megszólalás követelményét a nézőkkel való nyílt, theatron-tengely menti kommunikációval. Másrészt, főleg Csehov esetében, realiztikussá változtat egy teátrális hagyományt. Csehov esetében a vaudeville erősen teátrális szerkezetét tartja meg és egészíti ki egy nagyon realiztikus, és pszichológiailag megalapozott karakterrel és az ő megszólalásával. A pódium előadások megidézését használó művek is egy régebbi hagyományt, a viktoriánus kor egyik már meghaladott formáját töltik meg újra tartalommal a saját koruk kívánalmai szerint.

Az előadás mint a drámai fikció alapszituációja több helyen is megjelenik, nem is

⁷⁴⁶ Csehov: i.m.

⁷⁴⁷ Gottlieb: i.m. 179.

⁷⁴⁸ Gentile: i.m. 136-137.

⁷⁴⁹ Gentile: i.m. 136.

feltétlenül követel drámai formát. A Csehov művére rímelő, *Az étkezés ártalmasságáról* című Parti Nagy Lajos által írt, hosszúprózának is nevezhető mű például regény formában látott napvilágot. Történt ez annak ellenére, hogy a kötetben az „előadás” megnevezés szerepel a műfajmeghatározásnál.⁷⁵⁰ A nézőket is szereplőként bevonó forma tehát nem műfajspecifikus, de önreflexív hatását dráma és előadás formájában hangsúlyozza meginkább; Parti Nagy szövegéből is készült egyszemélyes előadás.⁷⁵¹ De hasonló szerkezettel bír Kárpáti Péter: *Díszelőadás* című műve is,⁷⁵² melyet szintén feldolgoztak előadás formájában is.⁷⁵³

Egyetértek Gottliebvel, aki szerint Csehov nem tudatosan használta ezt a formát, nem érződik koncepciónak a nézők bevonása, egyszerűen csak ötvözte a kor szórakoztató hagyományának szerkezetét saját, új drámaírói stílusa, a pszichológiai realizmus követelményivel.

Külön elemzést érdemelne a vaudeville műfaj és a későbbi intézményrendszer, a Chautauqua sátrak, a pódium előadások és az egyéb szórakoztató teátrális, performatív műfajok egymáshoz kapcsolódása, geneológiája, hálójá. Tartok tőle azonban, hogy ezek a szigetszerűen megjelenő műfajok csak szerkezetükben hasonlóak, valós történelmi egymásra hatás nem lenne kimutatható, ahogy a rapszodoszok és a monologisták között sincs egy megrajzolható fejlődési szál. Azt azonban fontos észrevennünk, hogy szerkezetileg ezek a műfajok és jelenségek egymásra rímelnek, és hagyatékuk együtt alkot olyan korpuszt, melynek alapján a jelen dolgozat is megszülethetett.

⁷⁵⁰ Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*, Budapest, Magvető, 2011.

⁷⁵¹ Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*, rendezte: Znamenák István, előadja Mészáros Máté, bemutató: 2017.04.13., Orlai Produkció és Füge.

⁷⁵² Kárpáti Péter: *Díszelőadás*, in uő: *A kivándorló zsebkönyve*, Pécs, Jelenkor, 2004.

⁷⁵³ Kárpáti Péter: *Díszelőadás*, rendezte: Simon Balázs, bemutató: 1997. 11. 2., Bárka Színház

Brian Friel: *Hitgyógyász*⁷⁵⁴

“S én ott állok, azt játszva, hogy beszálltam a játékba.”⁷⁵⁵

Brian Friel drámája kapcsán nem csak a karaktereknek, hanem a nézőknek is muszáj beszállniuk a játékba. Az egymástól eltérő monológok aktivitást várnak el tőlük, így a dráma szerkezete több szinten épít a nézők jelenlétére. Brian Frielt nem túlzás a kortárs ír drámaírás atyjának nevezni.⁷⁵⁶ 1964-ben a *Philadelphia, here I come!* című művel kezdődő drámaírói munkásságának jelentőségét legtöbbször Beckettéhez hasonlítják, de kétségkívül olyan kortárs ír drámaíróknak volt nagy elődje, mint Conor McPherson vagy Martin McDonagh. Az ír drámaírás második reneszánszának (1960-1990) korai alakja,⁷⁵⁷ *Hitgyógyász* (1979) című, sok szempontból formabontó drámája karrierje közepén született. Nem csak Friel életművében számít e dráma fontosnak, hanem a monológforma használata és elfogadottsága szempontjából is. Kurdi Mária szerint Beckett késői munkái és Friel *Hitgyógyász* című drámája kínált új modellt a monológokhoz, az ír színpadok pedig fogadókésznek mutatkoztak e formára. Ez nem is kíván magyarázatot, ha figyelembe vesszük a monologikus nyelv természete és az ír drámai hagyományok közötti kapcsolatot,⁷⁵⁸ melyet már Conor McPherson *A gát* című drámája kapcsán felvázoltunk.

A drámáról / a történetről

A dráma első bemutatójára 1979-ben került sor. Az előadást José Quintero rendezte a Longacre Theatre-ben, New Yorkban, és nem hozott nagy sikert.⁷⁵⁹ Martine Pelletier

⁷⁵⁴ Eredeti címe: *Faith Healer*. Dolgozatomban Mesterházi Márton kéziratos fordítását használom, ahol a cím fordítása *Hitgyógyász*. Mivel a fordítás nem került publikálásra, több szövegben – főleg Kurdi Mária szövegeiben – *Csodadoktor* cím alatt szerepel a dráma. Ez azonban csak címfordítás, nem tartozik hozzá másik teljes drámafordítás.

⁷⁵⁵ Friel, Brian: *Hitgyógyász*, ford. Mesterházi Márton fordítása, kézirat, oldalszám nélkül.

⁷⁵⁶ DeVinney, Karen: Monologue as Dramatic Action in Brian Friel's *Faith Healer* and *Molly Sweeney*, *Twentieth Century Literature*, 1995/Spring, 111.

⁷⁵⁷ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 21.

⁷⁵⁸ Kurdi, Maria: *Representation of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama*, Lewiston – Queenston – Lampeter, The Edwin Mellen, 2010, 130.

⁷⁵⁹ Friel, Brian: *Faith Healer*, in uő: *Selected Plays*, London, Faber and Faber, 1984, 330.

szerint a kortárs kritikusok nem tudták értékelni.⁷⁶⁰ Írorszáiban először 1980-ban került színre az Abbey Theatre-ben, Joe Dowling rendezésében.⁷⁶¹ Ez az előadás már sikert aratott, a kritikusok végre elismerték mesterműnek a művet, többek között Donald McCann szenzációs alakítása miatt.⁷⁶² De azt is sejthetjük, hogy az ír közönség a történetmesélésen alapuló hagyományai miatt könnyebben be tudta fogadni a dráma monologikus formáját, mint az amerikai.

A *Hitgyógyász* a 20. századi ír drámaírás harmadik kortársi szakaszának nyitánya, mely a szubjektivitás kérdéseit és krízise körüli problémákat járja körül. Kritikusok szerint ettől kezdve, azaz az 1980 utáni ír drámában sok esetben a posztkoloniális és a posztmodern találkozik és kombinálódik.⁷⁶³ Friel *Hitgyógyásza* után megszorodnak a monologikus művek az ír színpadokon, melynek oka nem csak Friel sikere, hanem az is, hogy a posztkoloniális tapasztalatnak és a kisebbségi csoportok szubjektív történetmesélésének kiváló terepet ad a monológ forma,⁷⁶⁴ ahogy azt a szóló előadások és a nők kapcsolatában is megfigyelhettük.⁷⁶⁵

A *Hitgyógyász* szerkezete három szereplő elbeszéléseiből áll. Frank, a hitgyógyász, Grace a szeretője-felesége, Teddy, a menedzser egymástól független monológokban beszélnek el közös turnéik, előadásaik tapasztalatait, történéseit. Franket kivéve mindenki egyszer jelenik meg a színen, a nyitó monológ mellett a záró megszólalás is az övé. Az elbeszélések tárgya nem egyezik meg a három elbeszélésben, de több azonosítható csomópont alapján szerveződnek. A walesi kisvárosokban és falvakban lezajlott szegényes turnéik és fellépéseik történeteit hármuk kapcsolatának kibontakozása árnyalja. Tudomást szerzünk több forrásból Grace és Frank halva született gyermekéről, a metodista templomban történekről, és az Írországra való visszatéréséről, ahol bizonyos szempontból a történet vége várja őket. Frank egy részeg estén egy kerekesszékes fiatalembert akar meggyógyítani, és miután nem sikerül neki, a feldühödött násznép agyonveri. A három karakter történeteiben ellentmondásokat fedezhetünk fel, jelentősebbeket és mindennapiakat egyaránt. Frank történetében édesanyja halt meg, mikor hazalátogatott, de Grace szerint az apja. Kinlochbervie-ben, ahol a halott gyereket

⁷⁶⁰ Pelletier, Martine: Brian Friel: The Master Playwright, in *Ilha Do Desterro*, 2010 /jan-jun, 139.

⁷⁶¹ http://www.abbeytheatre.ie/archives/production_detail/790, utolsó letöltés időpontja: 2017. 07. 19. 11:48.

⁷⁶² Uo.

⁷⁶³ Kurdi: Név és monológ, 175.

⁷⁶⁴ Kurdi: Név és monológ, 176.

⁷⁶⁵ Vö. Posztkoloniális narratológia, 1. melléklet

eltemették, Grace szerint esett az eső, Teddy szerint egy hónapja akkor láttak először napsütést.⁷⁶⁶ Egyvalamiben egyetértenek: Frank halálának tényében és abban, hogy az Írországra érkezésük első megállójánál, Bigsby-ben történt.⁷⁶⁷

Nyelv, narráció, érzékelés

Karen DeVinney szerint Friel életművében szokatlan a monológforma, történeteinek legtöbbje inkább realiztikus világot teremt.⁷⁶⁸ De a *Hitgyógyász* szerkezetében nem a cselekvések, vagy a fikciós világ, hanem a nyelv lesz a szervező téma. Még hozzá olyan erősen, hogy Friel „nyelvi drámák”-nak⁷⁶⁹ nevezi az ezt követő műveit.⁷⁷⁰ Graham Price kiegészítésként megjegyzi, hogy a nyelv középpontba helyezésével nem a „nyelvszínháza” lép működésbe, hanem egy „színház a nyelvről”, ahol a szavak a dráma formáját és tartalmát is adják.⁷⁷¹ Ennek ellenére DeVinney szerint kérdéses, hogy Friel bízik-e abban, hogy a nyelv által megfogható lenne valamiféle egyetemes igazság. A *Hitgyógyász* nem mondja azt, hogy a nyelv az egyetlen teljes értékű reprezentációs mód, fontos pillanatok kerülnek a nyelvi leírás határain kívülre, például Frank halálát senki sem meséli el,⁷⁷² és a dráma végi csönd is azt jelzi, hogy nem minden pillanat és körülmény foglalható nyelvbe.⁷⁷³ A dráma nyelvvel kapcsolatban eleve ironikus szituáció az ír kultúráról írni a kolonizálók nyelvén, de Frielnek valószínűleg nincs más választása, ha széles körökhöz szeretne eljutni. De a nyelvi struktúra szintjén is érződik a szkeptikusság, a *Hitgyógyász* és későbbi iker-drámája, a *Molly Sweeney* (1994) esetében az izolált dialógusokban a nyelv semmiképpen sem értelmezhető a jelentés áttetsző médiumaként.⁷⁷⁴ A *Hitgyógyász* tehát alapjának választja a nyelvet, de megmutatja annak határait is, egyszerre emeli ki fontosságát és végességét.

A nyelv és a narráció szoros összefonódásban van a monológ szerkezetű drámákban.

⁷⁶⁶ Friel: i.m., kézirat

⁷⁶⁷ DeVinney: i.m. 114.

⁷⁶⁸ DeVinney: i.m. 111.

⁷⁶⁹ Eredeti: „Language-plays”, fordítás BZs.

⁷⁷⁰ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 165.

⁷⁷¹ Price, Graham: Memory, Narration and Spectrality in Brian Friel’s *Faith Healer* and Frank McGuinness *Observe the Sons of Ulster Marching Toward the Somme*, *Irish Studies Review*, 2015/1, 35. Megfigyelhető ebben a kijelentésben, hogy noha Price drámákról beszél, reflektálás nélkül a színház fogalmát használja rá.

⁷⁷² Price: i.m. 40.

⁷⁷³ Price: i.m. 41.

⁷⁷⁴ DeVinney: i.m. 110.

Ahogy Nicholas Grene írja, Friel drámáiban mindenhol történetmesélők vannak, „monologisták, narrátorok, megbízhatóak és csodásan megbízhatatlanok”.⁷⁷⁵ Az elbeszélések eltérései nem csak tényszerűek, hanem az egyes elbeszélő szereplők motivációiban, szándékaiknak értelmezésében is ellentmondanak. Nincs két azonosan értékelt esemény.⁷⁷⁶

Friel drámája az akciót narrációval helyettesíti, az események a történetekké válásuk útján alakulnak jelentéssé.⁷⁷⁷ Alapja tehát a történetmesélés, a narráció, akárcsak McPherson *A gát* című művében, csak Friel nem burkolja dialogikus keretbe a szerkezetet. A jelentés nem abban lelhető fel, hogy mi történik a színpadon, hanem abban, hogy hogyan kerül elmesélésre valami a karakterek által. Az elbeszélés itt ugyanolyan jelentéses és konfliktusokkal teli, mint a hagyományos mimetikus színpadi cselekvés.⁷⁷⁸ Narratív ellentétek bontakoznak ki, Price szerint Williams *Üvegfigurák* című drámája óta nem nyomozott senki így az emlékezet kreatív ereje után.⁷⁷⁹ Bár szerintem kétséges, hogy a *Hitgyógyász* karaktereit tényleg az emlékezetük csalja-e meg, nincs-e valamiféle szándékos megalkotottság, ferdítés a történeteikben. A szereplők múltja – a korábbi események –, a jelen elbeszélése, azaz a drámai monológok által mediatizáltak,⁷⁸⁰ és a történetmondás posztmodern tapasztalatát adják. „A valóság az egyén számára csak a nyelv által szubjektivizált változataiban adott, az igazság pedig megismerhetetlen, inkább fikciók sorozata.”⁷⁸¹ A dialogikus drámákkal ellentétben itt nem a karakterek, hanem a monológok között van közvetett párbeszéd, viszonyrendszer. Nem személyek, hanem fikciók kerülnek egymással viszonyba. Ellentmondanak vagy megfelelnek egymásnak, kiegészítik vagy tagadják egymást. E folyamatok által a cselekmény folyamatos mozgásban van, a történet elmondása minduntalan dekonstruálja önmagát.⁷⁸²

DeVinney szerint a monológ forma Friel számára az egyetlen lehetőség, ahogy a szubjektivitás vizsgálatát dramatizálni tudja.⁷⁸³ A karakterek elbeszéléseiben tulajdonképpen a valóság nyelvben szubjektivizált variációit láthatjuk.⁷⁸⁴ A történetek

⁷⁷⁵ Idézi: Kurdi: *Representation of Gender* (...), 128.

⁷⁷⁶ DeVinney: i.m. 113.

⁷⁷⁷ DeVinney: i.m. 111.

⁷⁷⁸ Uo.

⁷⁷⁹ Price: i.m. 32.

⁷⁸⁰ Kurdi: *Representation of Gender* (...), 127.

⁷⁸¹ Kurdi: *Név és monológ*, 175.

⁷⁸² Uo.

⁷⁸³ DeVinney: i.m. 117.

⁷⁸⁴ Kurdi: *Név és monológ*, 167.

múlt-koncepciókat alkotnak, mely koncepciók heterogének maradnak, a folyamatos mozgás miatt nyitottak, nem determináltak.⁷⁸⁵ A valóság verziói között zajlik az igazi drámai konfliktus.⁷⁸⁶ Nincs okunk egyetlen igazságot választani, nincs jó és rossz; a konfliktus a lényeg,⁷⁸⁷ a valóság megismerhetetlenségének szkeptikus tapasztalata.⁷⁸⁸ A karakterek valósága közötti feszültség és konfliktus kifordítja és idézőjelbe teszi a történetek narrációjának egyik fontos kérdését: a tapasztalat, a fokalizáció vizsgálatát. Ahogy *A gát* esetében is előtérbe került az egyes történetek hitelessége kapcsán, hogy az események elbeszélője és megtapasztalója között milyen viszony van, jelen esetben is fontos lehet a „Ki beszél?” egyszerűen megválaszolható kérdése mellett a „Ki lát?” kérdése. A fokalizáció informálisan leírható úgy, mint egy dolog látványa, ahogy mutatja magát a karakter, vagy a narrátor személyes, szubjektív nézőpontjából. Belső leírása egy külső adatnak,⁷⁸⁹ jelen esetben egy eseménynek. Azaz minden állítás vagy esemény, ami a szövegben említésre kerül, értelmezhető a fokalizáció aktusának eredményeként, ennél fogva egy bizonyos személyhez és/vagy érzékelési időhöz tartozó lesz.⁷⁹⁰ A legtöbb irodalmi fokalizáció mögött emberi elme, szubjektum van. E szubjektum érzékelésének érdekessége a fokalizált tárgy vagy esemény objektív képe és az adott szubjektum által reprezentált verzió közötti különbség.⁷⁹¹ A *Hitgyógyász* esetében a fokalizált események a múltbeli történések, a reprezentációk pedig az adott karakterek elbeszélései a történésekről, azok motivációiról, körülményeiről. A monológ és minden más, rokonítható forma belső fokalizációt mutat, azaz azonosítható a fokalizáló szubjektum.⁷⁹² Jelen esetben ráadásul a narrátor és a fokalizátor egybe esik, vagyis az az elme tapasztalta meg a történéseket, aki elbeszéli azokat.⁷⁹³ A dráma kifordítja a reprezentált fokalizációk kapcsolatát. Az, hogy mindegyik karakter saját élményeit meséli el, azaz közvetlen tapasztalattal rendelkezik, még nem jelenti automatikusan azt, hogy elbeszélése hiteles. Azaz egyik sem hitelesebb a másiknál. Ezzel teljesen feleslegessé teszi a személyes érzékelés, a belső fokalizáció közvetlenségéhez és közvetítettségéhez társított

⁷⁸⁵ Wyse, Bruce: Traumatizing Romanticism in Brian Friel's *Faith Healer*, *Modern Drama*, 2004/3, 447.

⁷⁸⁶ DeVinney: i.m. 113.

⁷⁸⁷ DeVinney: i.m. 115.

⁷⁸⁸ Kurdi: *Név és monológ*, 168.

⁷⁸⁹ Margolin, Uri: Focalization: Where Do We Go from Here?, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization, Modeling Mediation in Narrative*, Berlin, de Gruyter, 2009, 42.

⁷⁹⁰ Uo.

⁷⁹¹ Margolin: i.m. 45.

⁷⁹² Weidle, Roland: Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin – New York, de Gruyter, 2009, 238.

⁷⁹³ Margolin: i.m. 52.

hitelességet. Hitelességeket állít fel, akárcsak Tom Stoppard *Travesztiák* című drámája estében az egymással rivalizáló történelmi érzékelések, leírások, csak még képlékenyebb rendszerben, még az egyetemesnek hitt történelem is hiányzik háttérként.

Karakterek

A három szereplő monológjai között nincs interakció, a karakterek izoláltak maradnak. Kurdi szerint a monológforma önmagában olyan problémákra reflektál, mint a szubjektivitás artikulálása és a személyek közötti kommunikáció.⁷⁹⁴ A csak ilyen formából álló dráma az egyén elszigeteltségét, elidegenedésének témáját tudja hitelesen színre vinni.⁷⁹⁵ Az egyes izolált vélemények és történetek közötti eltérések is mutatják, hogy minden szereplőnek szüksége van „a tények saját maga által alkotott és fikcionalizált egyéni verziójára.”⁷⁹⁶ A karakterek izolációját fizikailag is mutatja a dráma szerkezete, Frank, Grace és Teddy csak egyedül szerepelnek a színen. Ez erősíti az izoláltságot és a saját szubjektivitásukhoz való ragaszkodást.⁷⁹⁷ Claire Gleitman a *Hitgyógyász* karaktereit Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című drámájának szereplőihöz hasonlítja, szerinte Friel karakterei is megfosztottak az objektív kerettől, a tradicionális darabtól, ami stabilizálni tudta volna létezésüket. Ezért a folyamatosan változó élet és az ezt rögzítő forma közötti tragikus konfliktus áldozataivá válnak, akik vágnak a másokra, de megmaradnak saját szeparált és a másikkal összeegyeztethetetlen szubjektumaikon belül.⁷⁹⁸

A *Hitgyógyász* karakterei, akárcsak a gyógyító szeánszokra ellátogató nyomorékok, a véglegességet keresik, azt, hogy az élet végleges és vitathatatlan formát öltson.⁷⁹⁹ „Talán azt mondták magukban, hogy valamiféle gyógyulás halvány lehetősége miatt vannak ott, de a szívük mélyén tudták, hogy nem gyógyulni jöttek, hanem a gyógyíthatatlan voltuk megerősítése végett; nem a remény végett, hanem a remény kiirtása végett; ama végső, lehetetlen esély eltörlése végett – azért jöttek – a gyötrelmükre ütött pecsét, a véglegesség elégtétele végett.” (Friel: *Hitgyógyász* – Mesterházi ford.)

⁷⁹⁴ Kurdi: *Representation of Gender* (...), 129.

⁷⁹⁵ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 166.

⁷⁹⁶ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 167.

⁷⁹⁷ DeVinney: i.m. 112.

⁷⁹⁸ Gleitman, Claire: Three Characters in Search of a Play: Brian Friel's Faith Healer and the Quest for Final Form, *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 2009/1, 95-96.

⁷⁹⁹ Gleitman, 98.

Az izolált és mégis formát kereső karakterek sorában Teddy tűnik a legstabilabbnak, ő a kívülálló és a túlélő, nem történik vele semmi sorsszerű.⁸⁰⁰ Még beszédén is meglátszik mássága, a dráma magyar fordítása szerint: „(Kísérlet sem történik arra, hogy a monológot a Teddyre jellemző pesties szótag-elnyelésekkel – „társa(dalo)m”, „vál(lal)at” – írjuk le. De a szöveget így kellene előadni.) [...]Az eredetiben álló Cockney/London English helyett.” (Mesterházi megjegyzése) Monológja keresztezi a másik kettőjét, de leginkább Grace-t ismerjük meg elmesélése által, érezhető az iránta érzett vonzalma, mely a nő identitásának egyik alkotó eleme lesz. A dráma refrénjeként is értelmezhető⁸⁰¹ helységnév kántálást is csak Teddy nem használja, mutatva ezzel, hogy angolként közel áll az írek világához, de nem része annak. A három karakter kapcsolata olvasható az angol-ír viszony allegóriájaként is.⁸⁰²

Grace Frank társa, saját bevallása szerint a felesége, Frank szerint csak a szeretője.⁸⁰³ Személyisége Frank által teremtett, egyetlen szabadulási kísérlete, mikor hazamegy apjához, sikertelenül végződik, „És egy éjszakára rá megint ott voltam a norfolki tehénistállóban, a nedves matracon, és Frank arcát, vállát, mellét csókolgattam” (*Hitgyógyász*). Szenvedésének oka, hogy Frank az identitásának destabilizálásával kínozza; folyamatosan megváltoztatja a nevét, nemzetiségét és egész lényét.⁸⁰⁴ Kontrollálja és manipulálja identitását, mintha egy újra és újra feltalálható karakter lenne – egy etikátlan alkotó erőtlén áldozata.⁸⁰⁵ De Grace-t a saját apja sem ismeri fel, mikor hazatér, mintha személyisége csak Frank és Teddy által létezne. Frank alkotóereje az erősebb, saját szavaival is kifejezi: „Jaj, Istenem, én is csak fikció vagyok, az ő egyik fikciója, de szükségem van rá, hogy erőt adjon ehhez a fikció-élethez... jaj, Istenem, nem tudom, hogy bírom ki az életadó ereje nélkül.” (*Hitgyógyász*) Ez a megalkotottság visszavezet bennünket a Pygmalion történethez, ahol az alkotó férfi által létezik a megalkotott nő, akit a hatalmában tart és uralkodik felette. Grace monológjában Teddy fel sem tűnik igazán, de mikor a nő öngyilkos lesz, Teddy azonosítja a holttestét, ő meg tudja nevezni még holtában is.

⁸⁰⁰ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 169.

⁸⁰¹ Pavelková: i.m. 152.

⁸⁰² Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...), 172.

⁸⁰³ Az angol kiadás jobban eldönti a kérdést, Grace monológjának instrukciójában Grace Hardy néven nevezi a szereplőt, (341) míg a magyarban csak Grace szerepel vezetéknev nélkül. Az angol változat így Frank és Grace azonos vezetéknevével megerősíti, hogy házasok, míg a magyar változat támpont nélkül nyitva hagyja a kérdést.

⁸⁰⁴ Gleitman: i.m. 99.

⁸⁰⁵ Price: i.m. 40.

Frank karaktere és szimbolikája a legösszetettebb a drámában. Foglalkozása – hitgyógyász – sorsszerűséget mutat, melyre az angol Faith Healer és Frank Hardy monogramok azonossága is rájátszik.⁸⁰⁶ A hitgyógyász foglalkozás többretegű metaforaként értelmezhető. Egyrészt köthető az angol romantika hagyományához, a hittel gyógyítás nyugtalanító és csodálatos hatalma, a mentális küzdelem és a másokká való átalakulás kapcsán, írja Bruce Wyse, aki az angol romantika több elemét és utalását olvassa ki Friel drámájából.⁸⁰⁷ A hitgyógyászat jelensége azonban szélesebb értelemben is metaforává válhat. A *Hitgyógyász* szerint a megfoghatatlanba vetett, a nem látott kapcsán kialakuló autentikus hit többet ér, mint a megfoghatóról szerzett tudás. A látás bizonyossága fölé emeli a hitet, mely a dráma szerkezetére is vonatkoztatható. A darab a fizikailag a színpadon látható világ mögé enged belátást,⁸⁰⁸ az elbeszélésben hallottakba vetett hitet állítja a színpadon látott mimetikus cselekvések bizonyossága fölé. Nem tapasztalhatjuk meg a történéseket, nem lehetünk biztosak abban, hogy mik a pontos események, csak a karakterek által elmondott elbeszéléseknek hihetünk.

Frank karaktere több szempontból is tematizálja a művész figuráját. Frank művészként való értelmezésének egyik fontos kiindulópontja maga Brian Friel, aki egy 1982-ben Fintan O’Toole-lal készült interjújában azt nyilatkozta, hogy a *Hitgyógyász* a művészet, az írás erejének metaforája.⁸⁰⁹ E kapcsolat a szöveg szintjén is megjelenik, az angol szöveg a gyógyításra a *to perform* igét használja, amely azonos az előadni szóval.^{810, 811} Így már csak az a kérdés, hogy melyik elemző a művészetnek és a drámaírónak milyen oldalát és tulajdonságát látja bele a karakterbe. Wyse szerint Frank a romantikus meggyötört génusz példája, a romantika transzcendensbe vetett hitével, a nihilista zseni kapcsolatainak és szociális életének minden következményével.⁸¹² Szerinte Friel drámája a művészet átváltoztató erejének parabolája.⁸¹³ De ahogy Frank sem tud meggyógyítani gyógyíthatatlan betegségeket, úgy a művészet sem tudja kikúrálni „a modern társadalom tudatainak rossz közérzetét”.⁸¹⁴

⁸⁰⁶ Mesterházi Márton ezt nagyon frappánsan a Fantasztikus Hitgyógyász és Frank Hardy monogramok azonosságával érzékelteti.

⁸⁰⁷ Wyse: i.m. 447.

⁸⁰⁸ DeVinney: i.m. 111.

⁸⁰⁹ Price: i.m. 40.

⁸¹⁰ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...),168.

⁸¹¹ Mesterházi Márton fordítása a produkálni igét használja, mely szintén mindkét tevékenységre utalhat. „Where do I perform tonight?” (343) // „Ma hol produkálok magam?”

⁸¹² Wyse: i.m. 448.

⁸¹³ uo.

⁸¹⁴ Wyse: i.m. 454., fordítás tőlem: BZs

Price szerint a művész sötét oldala is megjelenik Frank karakterében, főként a nőekkel való kapcsolatában.⁸¹⁵ Ebben a kicsit sztereotip kiindulópontjában Price a művészek dicstelen és becstelen tulajdonságaira utal, önzőségükre, narcisztikusságukra, mely miatt nem vállalnak felelősséget az általuk megalkotott entitás iránt; Frank sem vállal felelősséget Grace-ért.⁸¹⁶

Kurdi Mária szerint az ír művész sorsának parabolája Frank alakja: belső bizonytalanságai közepette övéihez való megtérése megoldhatatlan feladat elé állítja, nem tudja megoldani a nyomorék Írország problémáit.⁸¹⁷ „A rítust gyakorló művész” saját tevékenységének áldozatává válik, azonosul betegeivel, közönségével, ugyanúgy keresi a bizonyosságot, mint ők.⁸¹⁸ Megjegyzi, hogy a kerekesszékes nyomorék vállalása tulajdonképpen önmaga gyógyítása, „Francis Hardy megújulása”.⁸¹⁹ Az Írországba való hazatérés, önmaga megtalálása a romantikus Írországhoz való viszonynak az allegóriája, az öli meg, amit nem tud meggyógyítani.⁸²⁰ Frank idegesség elleni mantrája, mely később Grace emlékezését is előhívja, a helységnevek ismétlődő felsorolása is az ír művész szerepéhez kapcsolja Frank karakterét. A helynevek művészete az ír-gael társadalomban szorosan kapcsolódott a költőhöz, az ő feladata volt számon tartani a helyszíneket és történéseket prózai vagy verses formában, a „dinnseanchas”-ben.⁸²¹ Az ír hagyományok ismerete nélkül nehezen értelmezhető ez a betét, számos elemzés nem tud mit kezdeni vele. Pavelková refrénnek nevezi,⁸²² Price szerint pedig azt mutatja, hogy inkább a szavak, mint a látvány fogja előhívni a dráma világát.⁸²³ Frank nem küzd sorsa és otthona ellen, sőt, a filmszerűen leírt utolsó jelenetben⁸²⁴ megtalálja a bizonyosságot, a véglegességet: „És ahogy haladtam feléjük azon az udvaron át, és felajánlottam nekik az életemet, akkor először, éreztem, egyszerűen és őszintén, hogy hazaértem. Akkor először eltűnt a sorvasztó rettegés; és elhallgattak az őrjítő kérdések.” (*Hitgyógyász*)

⁸¹⁵ Price: i.m. 40.

⁸¹⁶ Price: i.m. 41.

⁸¹⁷ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...),172.

⁸¹⁸ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...),171.

⁸¹⁹ Uo.

⁸²⁰ Gleitman: i.m.108.

⁸²¹ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...),172.

⁸²² Pavelková: i.m. 152.

⁸²³ Price: i.m. 37.

⁸²⁴ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet* (...),171

Közönség

Ha pontosítjuk a Frank = művész párhuzamot, akkor Friel írásra való utalásából könnyen eljuthatunk oda, ahova DeVinney is: Frank a drámaíró karakterét testesíti meg.⁸²⁵ Friel 1967-ben a Thomas More Association of Chicago rendezvényén tartott beszédében hangzik el, hogy „A drámaíró nem egy embernek ír, hanem egy egész közönségnek.”⁸²⁶ De hol érhető ez tetten a *Hitgyógyász* esetében? A dráma több szempontból is operál a nézők jelenlétével. Nem teremt zárt fikciós világot a megszólalások realisztikus motivációja felépítésének érdekében.

Több monodrámához hasonlóan a nézők itt is a fantáziájukat használják a múltbeli események, a színpadon meg nem jelenő környezet elképzelésére. Ez visszautal Edmund Picard elképzelésére a nézői képzelet aktivizálásáról. A *Hitgyógyász* esetében ez leginkább Frank utolsó monológjának végén érhető tetten, amikor aprólékos táj- és hangulatleírással idézi meg a kocsmá udvarát, ahol a kerekesszékes férfi és a lakodalmások várják. „Szeretném leírni maguknak azt az udvart.” (*Hitgyógyász*) Ez a fajta nézői aktivitás jellemző a legtöbb monológformát használó drámára.

Ehhez szorosan kapcsolódva, de már specifikusabban a *Hitgyógyászra* jellemző a különböző múlt variációkból adódó dinamikára reagáló nézői aktivitás. Az egymásnak ellentmondó részletek miatt nem ismeri a néző a teljes történetet, kénytelen megalkotni saját fikcióját a hallott verziók alapján.⁸²⁷ A négy monológ egymásra vetítésével minden egyes néző a személyes vágyai és meggyőződése szerint fikcionálja a múltbeli eseményeket, az ok-okozati összefüggéseket, a motivációkat, azaz a dráma továbbírásra szólítja fel a befogadót.⁸²⁸ Ez a továbbírás illeszkedik a dráma posztmodern jellegébe, a befogadó szubjektuma által a „történet szemcsék” további mintákba rendeződhetnek,⁸²⁹ minden befogadó más és egyedi történetet alkot meg a saját fejében. Ez kiegészíti a karakterek által is reprezentált szubjektív verziókat, nem csak a karakterek építik fel saját változatukat, hanem a közönség minden tagja is egyedi történetet alkot.⁸³⁰ Ez a nézői aktivitás túlmutat a fikciós kerettel rendelkező monológokban a nézőnek kiosztott „szemtanú” szerepén, konkrét aktivitást indít be és vár el. Ez az aktivitás, a saját történet

⁸²⁵ DeVinney: i.m. 113.

⁸²⁶ DeVinney: i.m. 117, fordítás tőlem: BZs.

⁸²⁷ Kurdi: *Név és monológ*, 175.

⁸²⁸ Kurdi: *Név és monológ*, 176.

⁸²⁹ Kurdi: *Nemzeti önszemlélet (...)*, 172.

⁸³⁰ DeVinney: i.m. 115.

megalkotása a karakterekhez hasonlókká teszi a nézőket is, már ezzel is bevonva őket a fikciós világba.

A *Hitgyógyász* legtöbb elemzésében a különálló monológokat az izoláció, az egymás meg nem találásának motívumaiként értelmezik. Csak elszórtan akadhatunk olyan megállapításra, ami a nézők és a színpad viszonyát vizsgálná. DeVinney szerint, noha a szubjektív történetek különállók, az elbeszélés által egy-egy pillanatra egyesíti a karaktereket egymással és a nézőkkel.⁸³¹ Wyse szerint, ha Frank a művész allegóriája, akkor a dráma a művész és a közönség kapcsolatát tematizálja. A drámabeli nézők a cinikus, későmodern világnak megfelelően nem hittel jönnek, nincs reményük a gyógyulásra. Amikor az mégis megtörténik, akkor összezavarodnak. Ez a hit általi átalakulás a művészet esztétikai, érzelmi és intellektuális transzformálási tapasztalatát mutatja, ami Wyse szerint legfőképp a színházi szituációra értelmezhető. Ez alapján a dráma a színház és a művészetek iránti késő 20. századi bizalmatlanságot és szkepticizmust rajzolja meg.⁸³² A szeánszok nézőinek és a valós közönségnek a párhuzamát számos apró momentum erősíti. A kezdő színpadkép az instrukciók szerint: „Három sor szék – összesen legföljebb tizenöt – foglalja el balra a színpad egyharmadát. A széksorok a nézőtérre merőlegesek.

A hátsó függönyön nagy plakát:

A Fantasztikus Francis Hardy

Hitgyógyász

Csak Ma Este

A plakát valami textíliából készült, talán vászonból, piszkos, agyonhasznált.” (*Hitgyógyász*) Mintha csak azoknak a később említett „elhagyott rituálék maradványai” lennének, amikről Frank mesél a turné helyszínein. A székek elrendezése is árulkodó, egy alternatív nézőteret alkot a színpadon, a hitgyógyász rituálé nézői és a dráma hallgatói egymás tükréként jelennek meg. Erre az önreflexivitásra erősít rá a *Hitgyógyász* eddigi egyetlen magyar színpadra állítása is.⁸³³ Fehér Balázs Benő rendezésében Teddy az, „[...] akit legelőször látunk, hiszen már az előadásra várakozva is ő tereli be a nézőket az Ódry Színpad alatti öltözőbe, ami aztán mindkét felvonás tényleges tere lesz.”⁸³⁴ Az, hogy Teddy ugyanúgy bánik az előadás nézőivel, mint Frank

⁸³¹ DeVinney: i.m 118.

⁸³² Wyse: i.m. 448.

⁸³³ Brian Friel: *Hitgyógyász*, rendezte: Fehér Balázs Benő, bemutató: 2013. március 21. Ódry Színpad

⁸³⁴ Antal Nikolett: *Határok és átlépések*, Brian Friel *Hitgyógyásza a Színházművészetin*, <http://www.prae.hu/article/6011-hatarok-es-atlepesek/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-07, 20:04.

szeánszainak látogatóival, előre idézi meg a szeánszok elkezdésének szokásos rendjét, amit később Frank első monológjából ismerhetünk meg.

A nézők szerepének vizsgálata azonban egyik elemzésben sem veszi figyelembe a közönséggel való nyílt kommunikációt és annak következményeit. Az izolált és magányos, egymáshoz kapcsolódni képtelen szubjektumok direkt a nézőkhöz szólnak. Ellentétben például *Az utolsó tekercs* Krapp-jével, aki nem csak másik szubjektumot, de nézőközönséget sem ismer zárt fikciós világában. Hogy lehet, hogy a *Hitgyógyász* karakterei egymással nem tudnak szót érteni, de a nézőkkel igen? Pavelková megállapítása helytálló, a monológok nem reflektálnak egymásra, a szereplők nem tudnak egymásról.⁸³⁵ Egymásról nem, de a közönségről igen, izolációjuk csak a színpadi világra terjed ki, a nézőtértől és a közönségtől nincsenek elhatárolva.

Ha a szöveg szintjén megvizsgáljuk, különbség van a három karakter theatron-tengely menti kommunikációjában és e kommunikációs mód és a történetek viszonyában. Teddy a legkevésbé problémás e tekintetben, a monológjának stílusa és kommunikációja is megegyezik a múltbeli történetek során tapasztaltakkal. Teddy „showman” a hitgyógyász turné alatt és a monológja közben is. Nyíltan megszólítja a közönséget: „Ehhez mit szólnak, he?” „És tudják, mért, apukám?” Karakterétől ez nem szokatlan, ez a munkája, kommunikál a közönséggel. Itt csak átfordítja: a vidéki közönség helyett nekünk, a nézőknek beszél. Ez is hangsúlyozza kívülállását, ő egyszerűen tud kapcsolódni az emberekhez.

Frank zárkózott, néha agresszív és morcos figura. Kérdések gyötrik saját képességeivel kapcsolatban, nem találja a helyét a világban. Mégis a monológjai során már egészként meséli el történetét, direkt megszólítva a közönséget. „Annyira görcsös voltam produkció előtt, tudják, mit csináltam?” „Dehát ezt az egészet már elmeséltem maguknak, igaz-e.” Olyan, mintha a múltbeli eseményeket már feldolgozva, némi rálátással mesélné nekünk, megkomponálva megszólalását. „De erre mindjárt sort kerítünk. Vagy ahogy Teddy mondaná: Miért ne hagynánk későbbre, apukám? Miért ne hagynánk? Miért ne? Milyen igaz.” Felszabadultságának egyik oka, hogy Frank már halott, mikor beszél hozzánk. Már első monológjában előkerül az a végzetes este, már akkor múltbeli esemény, tehát utólag meséli el nekünk. Halála ellen nem ágál, sem a csapos, sem Grace nem tudja lebeszélni a gyógyítási kísérletről, pedig pontosan tudja, hogy mi vár rá, ha nem sikerül. Olyan, mintha direkt elébe menne, felkészül a halálra, békét lel⁸³⁶ és nyugalmat, eltűnnek

⁸³⁵ Pavelková: i.m. 154.

⁸³⁶ Wyse: i.m. 454.

a kínzó kérdések is. Frank más létállapotban van az elbeszélte események, történésének idején és a monológok elmondásakor. A halálban való feloldódás segít neki, hogy most már tudjon kapcsolódni valakihez, aki jelen esetben a közönség lesz. Az élethez való ragaszkodás elengedése lehetővé teszi számára, hogy kapcsolatokat találjon az elbeszélése által. Price a színpadon megjelenő szellem(ek)et Derrida felől értelmezi, aki szerint a szellemek a lét és a nemlét határán mozognak, a múlt és a jelen, az én és a másik között.⁸³⁷ Ez a köztes állapot teszi lehetővé Frank számára, hogy valódi kapcsolatot alakítson ki a közönséggel, olyat, amit életében nem tudott. A legutolsó instrukció szerint „És bár tudtam, hogy semmi se fog történni, az ég adta világon semmi, elindultam feléjük, át az udvaron. [...] (*Miközben a hátralévő sorokat mondja, igen lassan előre jön.*) És ahogy haladtam feléjük azon az udvaron át, és felajánlottam nekik az életemet, akkor először, éreztem, egyszerűen és őszintén, hogy hazaértem. Akkor először eltűnt a sorvasztó rettegés; és elhallgattak az örjítő kérdések.” (*Hitgyógyász*) Ahogy a lakodalmasok és a kerekesszékes társuk felé elindul, úgy indul el a nézők felé is a dráma végén, hogy feloldódjon a közösségükben.

A legtöbb elemzés egyet ért abban, hogy Frankhez hasonlóan Grace is halott már a monológja elbeszélésekor. A Fehér Balázs Benő rendezés ezt erősíti. Véleményem szerint azonban ez nem teljesen egyértelmű. Grace monológja a legzártabb a theatron-tengely menti kommunikáció szempontjából, nem találunk benne konkrét megszólítást vagy kiszólást a közönség felé. Inkább vallomásos jelleget ölt, ahogy tematikusan is megjelenik benne, mintha a pszichológusához beszélne. Grace szövege a néző mint szemtanú toposzt erősíti, a közönség előtt akarja bizonyítani, hogy jobban van már, hogy egyre jobban összeszedi magát. Mintha ők lennének az ítélőbírók. Olyan, mintha Grace szólama a visszaemlékezésé lenne, a terápiás elmondásé, szemben a másik két karakter szövegének nézők számára komponált szerkesztettségével. Grace az elmondás, az elbeszélés által válik erősebbé, szubjektuma egyre inkább körvonalazódik. Noha saját maga is alapvetően Frank fikciójaként határozza meg magát, a saját történet megalkotásával, a saját elbeszélés hatalma által a szubjektuma egyre jobban körvonalazódik. Az elbeszélés által bizonyítja, hogy jobban van, meg tudja fogalmazni sérelmeit, vágyait, saját magát: tehát létezik. Ez ellentétben áll azzal a felfogással, hogy Grace is szellemként meséli el a történetét. Ha a monológok egymásutániságának

⁸³⁷ Price: i.m. 38.

időbeliségét figyelembe vesszük, akkor csak Teddy monológja alatt tudjuk meg, hogy Grace öngyilkos lett. Bár a dráma elbeszélésének idejét nehéz vagy lehetetlen összerakni,⁸³⁸ védhető az az álláspont, hogy Grace és Teddy monológjai között időbeli eltolódás van, azaz, amikor Grace beszél, még életben van. Elbeszélői pozíciója abba az időbe teszi, amikor Frank halála után Londonba költözik. Erről Teddy monológjából is tudomást szerezhetünk. Ha tehát Grace még életben van, amikor definiálja magát az elbeszélése által, akkor öngyilkossága aktív és bátor tettként értelmezhető; van bátorsága létállapotot váltani. Tettével a saját kezébe veszi az irányítást, visszaszerzi a kontrollt szubjektuma felett. Ehhez kapcsolódik, hogy Teddy is azonosítani tudja, halálában visszakapja énjét, felismerhető lesz, már nem pusztán másnak a fikciós alkotása. E gondolatmenet alapján a cselekmény és az elbeszélések időbeli sorrendje a következőképpen alakul. Először történnek az utazások eseményei, a metodista templom, a halva született csecsemő és temetése. Augusztus utolsó estéjén Írországra visszatérve, Bigsbyben Frank meghal. Ez után elmondja első monológját. A történetek után Grace és Teddy Londonba költözik, de nem tudnak egymásról. Grace kialakítja saját életét, pszichológushoz jár, könyvtárba, ekkor mondja el monológját. Majd 12 hónappal Frank halála után megöli magát. Ekkor Teddylt hívják fel, hogy azonosítsa a holttestet. Ő ez után mondja el monológját. Frank visszatér a halálból és részletesen elmeséli életének utolsó eseményeit. A képzeletbeli idővonalon Grace és Teddy megszólalásai azonosíthatók térben és időben egyaránt, Frank jelenléte és elbeszélése lebegő, nem kapcsolódik fizikai időhöz, egybeolvad a léttel és nemléttel. Az idővonal végiggondolása azon túl, hogy segít abban, hogy határozottan el tudjuk különíteni az elbeszélés idejét és az elbeszélés idejét, segít felismerni, hogy a múlt elbeszélés eseményei beágyazott elbeszélésként vannak jelen, ahogy a fejezet első felének ábráján is láthattuk.

Friel drámájában nem csak a művész portréja, hanem a kapcsolat és közösség keresésének két módja is tematizálódik; míg a karakterek egymással nem, a közönséggel képesek lesznek kapcsolatot kialakítani. Ki munkájában megszokott természetességgel, ki terápiájának részeként, ki szellemként. A szubjektivitás–izoláció–kapcsolódás–elbeszélés háló által a dráma a szerkezetébe kódolt többrétegű nézőszereppel nem csak a karakterek jellemét és lehetőségeit árnyalja, hanem kitérít a monológ használatának lehetőségeit is.

⁸³⁸ Michael Parker: Telling Tales: Narratives of Politics and Sexuality in *The Gentle Island*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1996/2, 61.

VI. Epilógus

Következtetések

Dolgozatomban a drámanarratológia eszköztárával elemeztem a mono/lóg drámák három, különböző csomópont mentén megjelenő előfordulását, azok elméleti leírásával és történeti vizsgálatával együtt. Elemzéseim rámutattak, hogy a drámanarratológia eszköztárának mono/lóg drámákra való alkalmazása és a narratológiai elemekre – narrátor, címzett, beágyazott történet – való rákérdezés a művek kapcsán új rétegeket fed fel és a már ismert megállapításokhoz új aspektusokat tesz hozzá, valamint tovább segíti a mono/lóg drámákhoz kapcsolódó elméleti gondolatok és történeti hagyományok megismerését, megértését.

Az elemző fejezetek során a narrációs módok tekintetében egy ívet fedezhetünk fel: a mimetikus narrációval rendelkező drámában megjelenő diegetikus elemektől az elbeszélés, azaz a diegetikus narráció túlsúlyáig jutunk el.

Az elemzések érdekes tanulsága, hogy több, dolgozatomban közvetlenül nem tematizált probléma is kirajzolódni látszik a mono/lóg drámák kapcsán, melyek mind túlmutatnak a hozzájuk közhelyszerűen kapcsolódó magánnyal, egyedülléttel, kommunikációs hiánnyal kapcsolatos képzettársításokon.

Noha a második fejezet közvetlenül és kiemelten foglalkozik az emlékezés kérdésével, a további fejezetekben elemzett művek folyamatosan újból diskurzusba hozzák ezt a szempontot. Az az érzésünk lehet, hogy mindegyik mono/lóg dráma nevezhető – kiterjesztett értelemben – *memory-play*-nek. A *gát* szereplői régmúlt idők történeteit mesélik, és Beckett *Az utolsó tekercsében* is Krapp egyik legfőbb cselekvése az emlékezés, vagy annak kísérletei. Nagy András *Almájának* szintén a múltban történtek visszaidézése ad elbeszélőanyagot. Csehov művében Nyuhin szintén életének korábbi epizódjait emlegeti fel, és kétségkívül a *Hitgyógyász* karaktereinek eltérő történetei is az eltérő emlékezésükből (is) fakadnak. Ez alapján úgy látszik, mintha a mono/lóg drámák különösen alkalmasak lennének az emlékezés elmélete általi értelmezésre. Az emlékezés fajtáinak, körönként eltérő módjainak, megbízhatóságának, lehetőségének,

elmesélhetőségének vizsgálatára.⁸³⁹ De mi okozhatja ezt? Az emlékezéshez szükséges múlthoz kötöttség elsöre nem illik a drámai műnem jelen időhöz kötöttségéhez. Viszont megfigyelhetjük, hogy pont ez a tulajdonság változik meg az elbeszélés aktusának reprezentálásával. Az, hogy az események időrendje és az elbeszélésük elválik egymástól – lásd fabula és szüzsé az első fejezetben –, alapvetően epikus, narratív tulajdonság, amit a mono/lóg dráma is magáévá tesz. Ez az elválás teremti meg a jelen idejű elbeszélés tárgyát szükségszerűen megelőző történéseket, melyek az elbeszéléshez képest a múlthoz tartoznak, mely indokolja az emlékezés vizsgálatát az adott műben.

Kevésbé szerkezeti, inkább tematikusan kirajzolódó párhuzam a Pygmalion történet jelenléte néhány elemzett művel kapcsolatban. Nem csak Rousseau műve kapcsán jelenik meg, hanem újra és újra előbukkan a tárgyalt mono/lóg drámákban. Történetileg sem csak Rousseau műve révén találkozhatunk vele, hanem például az attitúd műfaj értelmezésénél is. Szövegbe kódolva *Alma* kapcsán erős értelmezési lehetőség Pygmalion története: Alma mint a művészek – addig passzív – műzsája életre kel azáltal, hogy képes elbeszélni és ezáltal megalkotni saját énjét. Hasonló viszonyt láthatunk a *Hitgyógyászb*an Grace esetében, aki Frank alkotásaként él sokáig, majd Frank halálával kénytelen önálló életre kelni, melyet az is mutat, hogy képes lesz saját elbeszélés artikulálására.

Valószínűleg a történetben rejlő viszony univerzalitása miatt, az alkotó és alkotás kapcsolata, e kapcsolat elbeszélhetősége, az alkotó felelőssége, a teremtés folyamata mind-mind olyan jelenségek, melyek szorosan kapcsolódnak az elbeszélés szituációjához. Az elbeszélés mint teremtő aktus, az alkotás elbeszélés útján való felélesztése metaforikusan könnyen értelmezhető a „valaki elbeszél valamit vagy valakit” alapvető narrációs szituációra. Ehhez szorosan kapcsolódik „a beszéd aktusának a hatalom eseteként való újragondolása”.⁸⁴⁰ Az elbeszélés, a beszéd aktusa hatalmat adhat az én felett, a múltban megtörtént események felett, az elbeszélt személyek szubjektuma felett. Az elemzett művek számos karaktere az elbeszélés által alkotja meg önmagát, azáltal válik önálló szubjektummá. Gondoljunk csak Alma, Nyuhin, Grace és Valerie eseteire, akik korábban mások által megalkotottak voltak, másokhoz szorosan kapcsolódva léteztek csak, és az elbeszélés ad nekik lehetőséget önmaguk megalkotására.⁸⁴¹ Az azonosítható narrátor és fokalizátor, az elbeszélő szubjektum

⁸³⁹ Ezt vizsgálja (részben) Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan – Ann Arbor, University of Michigan, 1999.

⁸⁴⁰ Judith Butler, idézi P. Müller: *Test és teatralitás*, 59.

⁸⁴¹ Vö. narratív identitás elmélet és Judith Butler gondolatai az én megalkotásáról, (P. Müller: *Test és teatralitás*, 58.)

okozza e kérdés állandó jelenlétét a mono/lóg drámákban. Ugyanis, ha mindig van egy azonosítható elbeszélő, érzékelő szubjektum, akkor az mindig hatalmi pozícióban lesz az elbeszélő szubjektummal szemben, aki csak az elbeszélő által megalkotottként jelenik meg, a beágyazott történet részeként.

A fentiekben röviden ismertetett tematikus csomópontok is mutatják, hogy a mono/lóg drámák drámanarratológiai szempontú elemzése produktív és termékeny lehetőség mind a drámaelmélet, mind a narratológia számára.

Összefoglalás

Dolgozatom első felében kirajzolódott az a széles narratológiai közeg, melyben a disszertáció problémafelvetései és gondolatmenetei értelmezhetők. A narratológiák korában minden tudományos írásműnek kötelessége kijelölni saját helyét ezen a nagyon „bábelizálódott” tudományterületen. A második fejezetben felvázolt gondolatmenet nem kíván a narratológia története lenni, sem egy univerzális gondolatmenet, inkább egy nagy halmazból kihúzott szál, mely legjobban segíti az elemző fejezetek értelmezését. Talán az elméleti alapozás kicsit szélesebb körű a feltétlen szükségesnél, de ezt a hazai narratológia recepció és a (főleg posztklasszikus) elméleti szövegek fordításának és publikálásának csekély száma miatt szükségesnek éreztem. Elméleti fejezetem igyekszik párhuzamba állítani több, időben egymástól eltolódva megjelent szöveget, melynek eredményeként több elnevezés és fogalom párhuzamos vizsgálatára nyílik mód. Legérdekesebb a korai és posztklasszikus elméletek párhuzamos olvasása, folyamatos egymásra hatásuk és vitájuk, mint például Fludernik és Todorov a narratológia leíró feladatával kapcsolatos eltérő elképzelése. Egyes jelenségek mentén sűrűsödik a diskurzus, például a mély és felszíni struktúra kettősének vizsgálatakor, leírásakor. Áttekintésemben Propp varázsmeséitől jutunk el Eco-n, Lévi-Strauss-on és Barthes-on keresztül Chatman *kernel*s és *satelites* elnevezéséig. Nem szándékom azt sugallni, hogy a narratológia tudománytörténetében egy az egyben azonosságok fedezhetők fel a jelenségek leírásakor, de igyekszem felhívni arra a figyelmet, hogy elnevezéseik és definícióik nem önmagukban állók, hanem kapcsolódnak egymáshoz, viszonyaik érdekes térképeket rajzolnak ki. Nem állítom, hogy Chatman story és discourse, Todorov és Barthes történet és szöveg, az orosz formalisták fabula és szüzsé, valamint Uszpenszkij kifejezés és tartalom fogalmai a legkisebb részletig ugyanazt jelentenék, de egymás felé

mutató jellegüket észrevenni nem csak lehetséges, hanem produktív is abban az esetben, ha széles elméleti látékpet szeretnénk összefogni álláspontunk minél pontosabb elhelyezésének érdekében.

A dolgozat a narratológia elméleti alapjait nem egyetlen elképzelés alapján mutatja be, hanem több, egymással korreláló, néhol szét- néhol összetartó elméletek hálójának metszéspontjaiban. Éppen ezért a háló felrajzolásához szükséges a strukturalista narratológiától kezdve bemutatni az egyik lehetséges utat a posztklasszikus, transzgenerikus narratológia lehetőségéig. Ebben segítséget jelent a 2000-es évek környékén megnövekedett számú narratológia elméleteket áttekinthetővé alakító Sommer-féle ábra, mely leírja és megmutatja a különböző narratológiák helyét és viszonyait. E nagy áttekintésre – a hazai narratológia témájú szövegek csekély számán túl – azért is van szükség, mert dolgozatom elemzéseinek tárgyai, a drámák narratológiai értelmezésének lehetőségei nagyban változnak koronként és elméletirónként, ahogy azt láthatjuk a klasszikus és a posztklasszikus narratológia értelmezési lehetőségeinél. A drámanarratológia elemzési és leírási lehetőségeinek létrejöttével a narratológia szembe találta magát egy, a drámákkal kapcsolatban folyamatos elemzésre és reflektálásra szoruló problémával, a színházi előadás és a dráma viszonyával. Ennek kezelésére többféle módszer született – lásd a performativitás lehetséges értelmezésének klasszifikációja –, de egyelőre egyik sem veszi figyelembe a színházi előadás testi vonatkozásait. Ennek a kidolgozása további kutatásokat és egy másik, tulajdonképpen a színház(i) narratológia megalkotására irányuló vizsgálatot kívánna meg. A jelen dolgozat igyekszik elválasztva és reflektáltan kezelni a színházi előadás és a dráma mint szöveg együttlétézését. Ez utóbbi leírására és narratológiai elemzésére dolgozatom két elméleti „eszközt” választ, a Sommer-Nünning páros mimetikus és diegetikus narráció típusát – melynek elnevezései további pontosítást igényelnének, de gyakorlati használati értékük jelentős –, mint a drámában jelen lévő narrativitás(ok) leírásának és jellemzésének egy módját, valamint Chatman narratív hatóerő fogalmát, mely kitágítja a narrátor jelenségét és funkcióját.

Az univerzalitást és teljességet feladatának nem tekintő elméleti körkép megrajzolása után három elemző fejezet következik dolgozatomban. Ezek mindegyike egy-egy különböző, de önmagában is releváns mono/lóg dráma változatot, ha úgy tetszik típust vázol fel, saját elméleti leírással és történeti kontextussal. Már az elején elvetem annak lehetőségét, hogy a mono/lóg dráma összes megjelenési változata leírható egy nagy és összefüggő történeti fejlődésként. E fejezetek adják a korábbiakban ismertetett

narratológiai eszközök alkalmazásának terepét, az elemzések és dolgozatom tárgyát. E tárgy legalább annyira diffúz és sokrétű, mint a narratológia általánosságban. A monodráma és a monodramatikus-monologikus struktúrájú drámai szövegek körül – a csekély szakirodalmi figyelem ellenére – számos egymással rokonnak tekinthető fogalom burjánzik. E fogalmak – hasonlóan a narratológia kapcsán előkerült fogalmakkal – közeli viszonyban állnak egymással, de univerzálisnak egyik sem nevezhető. Mindegyik szakirodalom, elméletíró, elemző a saját rendszerét állítja fel a monodráma, monológ, vallomás, soliloquium, monológ-dráma, szóló előadás kapcsán, dolgozatom ezeket sűrítí a mono/lóg dráma elnevezésbe. Ezzel nem célolok egy saját, dolgozatomban univerzálisként értelmezett definíció kidolgozása, véleményem szerint a felcímkézés nem visz közelebb e drámák megismeréséhez, lényegük megértéséhez. Mindegyik fejezet megteremti a saját vizsgálati terület körülírását, nevezhetnénk mono/lóg dráma 1, mono/lóg dráma 2 és mono/lóg dráma 3-nak is a különböző fejezetekben bemutatott és elemzett változatokat. Véleményem szerint produktívabb a fogalmi sokszínűsége rámutatni, mert így az egyes elképzelések és elnevezések egymásra vonatkoztatott bemutatásával talán feltárhatunk valamit a szerkezetileg hasonló művek lényegéről.

A harmadik fejezet az explicit narrátorral rendelkező memory-play-ek elemzését és leírását tűzi ki céljának, melyhez a történeti előzményt Jevreinov monodráma koncepciója és az első monodráma, Rousseau *Pygmalion*-ja adja. A dráma narrativitása mellett érvelők elsődleges bizonyítási módja a drámában fellelhető epikus elemek, részek felmutatása bizonyítékként. E fejezet ezek közül a narrátort helyezi előtérbe. Jevreinov elképzelése szerint a monodráma egy főszereplő belső lelki világának kivetülése, mely lehetővé teszi, hogy a nézők vele érezzék együtt. Jevreinov ezt főleg a színpadra állításban gondolta kifejezhetőnek. Ez természetesen nem jelent kizárólagosságot, egy drámai szöveg is tartalmazhatja ezt a vágyat. Az első monodrámának hagyományosan Rousseau *Pygmalion*-ját tekinti a szakirodalom, mely értelmezhető Jevreinov elképzelésének megvalósulási példajaként is, de lényegileg többet képvisel annál. Kiindulópontja lesz többek között a zenés melodramáknak, a deklamációt használó előadásoknak is.

A fejezet által vázolt keretben az empátiát kiváltó főszereplő az azonosítható narrátor lesz, akinek emlékei, visszaemlékezései jelentik majd az elbeszélés és reprezentálás tárgyát. A fejezetben elemzett drámák esetében a mimetikus és diegetikus narratív módok váltogatják egymást, funkciójuk azonban eltérő az egyes művekben.

Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámájában a monologikus és elbeszélő szövegek

váltakozása a mimetikus részekkel összefüggenek Tom mint narrátor funkcióváltásaival. Egyértelművé válik a korábban is említett emlékezés és narráció viszony, a visszaemlékező részek – akár karakter, akár a narrátor emlékszik –, beágyazott történetként viselkednek. A mű kapcsán egyértelművé válnak a narrátor funkcióinak drámában fellelhető epikus vonatkozásai. Az emlékek Williams-nél a modern kor emlékezés- és szubjektumképének megfelelően, szoros, szerkesztett formában jelennek meg. Nem így Arthur Miller *A bűnbeesés után* című művében, ahol Quentin visszaemlékezései nem lineárisak és koherensek, sokkal inkább felvillanó képekből állnak, flashback szerűek. Egymáshoz nem kapcsolódó emlékeinek felidézése a tudatfolyam regények elbeszélési technikáját idézi drámai formába öntve. A nem kibogozható fikciós keretei, a drámai funkciók és a narratív rétegek kuszasága által alkotott drámai szerkezet a tudatfolyam ábrázolás stílusának metaformájaként is értelmezhető. Kuszaságban és összetettségben tovább fokozza a memory-play műfaját Tom Stoppard *Travesztiák* című szövege, mely a memory-play travesztiájaként is összegezzhető lenne. Elmossa a saját maga által felajánlott narratív rétegek és Carr narratori funkciójának határait, folyamatosan idézőjelbe teszi az általa előhívott elemzési gondolatmeneteket. Szerkezeti játéka, többrétegű utalásai, hurokjai és intertextusai miatt a szöveg folyamatosan mozgásban van, nem fogható meg egyetlen elemzéssel vagy értelmezéssel, nincs nyugvópontja, legfeljebb csak pillanatképet adhatunk róla. A fejezet tehát az egyértelműen leírható mimetikus és diegetikus narratív struktúrát használó szövegtől jut el a narratív formai és szerkezeti elemzésnek újra és újra ellenálló, önmagába forduló szövegig.

A következő fejezet a monodráma jelenségét a monológok felől értelmezi, felvázolva a monológok, narratív betétek drámaelméletekben elfoglalt helyét. Megvizsgálja a mono/lóg drámákhoz kapcsolódó egyszemélyesség és a monologikuság összefüggéseit, és még egy dimenziót hozzátesz: a zárt fikciós világ vizsgálatát, mely összefügg az epikus megszólalások realiztikus motiváltságával. E motiváltság miatt a drámák rendelkeznek mimetikus részekkel, de lényegesen több a diegetikus vonatkozásuk, mint a korábbi fejezetek memory-play-jeinek. Az elbeszélő részek továbbra is beágyazott történetként vannak jelen, önmagukban is értelmezhetők a narratológia eszköztárával. Az ebben a fejezetben elemzett drámák több diegetikus és kevesebb mimetikus narrációt használnak. Ebben a tekintetben átmenetként értelmezhető Conor McPherson *A gát* című drámája, amiben a (látszólag) dialogikus, mimetikus keretben az elmesélt, diegetikus betétek lesznek a dráma szerkezetének legfőbb alkotóelemei, a cselekmények és a karakterek

lényegének hordozói. Az elbeszélések realiztikus motivációját egy kocsmában közösen eltöltött este, a törzsvendégek történetmesélései adják. McPherson kapcsán felvázolom az ír szóbeliség és monologikusság történeti és kulturális vonatkozásait, mely erős hatással lehet arra, hogy a kortárs monológ alapú drámák jelentős része ír szerzőhöz köthető. A *gát* karaktereinek az elbeszélte történeteiken kívül cselekvéseik is vannak, melyek azonban nem túl nagy jelentőségűek. Sokkal kevesebb mimetikus narrációt fedezhetünk fel Nagy András *Alma* című drámájában, melyet a monológ által elmesélt én drámájaként is jellemezhetjük. Alma Mahler én-elbeszélésének realiztikus motivációja egy papra várás, aki az igazi címzettje lesz gyónásának. Addig is annak próbáját hallgathatják meg a nézők, a címzett fizikai jelenléte nélkül. Alma története és visszatekintése többszólamú, bár a szólamok különállásának a szöveg előrehaladtával csökken a jelentősége és a következetessége. A dráma az egész, elmesélhető én illúzióját kelti, nem úgy, mint Beckett *Az utolsó tekercs* című drámája. Beckett a narráció alapszerkezetének elemeit problematizálja: valaki elmesél valakinek valamit. A drámában a mimetikus réteg főbb cselekvései a beszéd és a hallgatás. A tekercsről megszólaló hang által problematizálja az elbeszélő funkcióját, megkérdőjelezi az emlékezés, az egyszólamúság lehetőségét. Kérdéssé változtat minden felvetett elemet, kivéve a fikciós világ zártságát. Azt nem borítja fel, a magnetofon által adott realiztikus elbeszélői motiváció miatt nem lép ki a fikciós világ zártságából és egységességéből.

Nem úgy, ahogy a következő fejezet drámái. Ott eltűnik a negyedik fal és a megnyilatkozások realiztikus motivációja. A címzett a drámák fikciós világán kívül helyezkedik el, a nézőtérén. A közönség explicit figyelembe vétele és ezzel a színházi szituáció szorosabban kötődik a színháztudomány diszciplínájához, mint az eddigi szövegek. Emiatt az ilyen típusú szövegek elemzéséhez színháztudományi nézőpontra lenne szükség, de véleményem szerint, ha a drámaszövegek alapvető szervezőelvévé válik a közönség jelenlétének implikálása, akkor a drámai alapokon is elemezhetők ezek a művek. A nézőkkel való közvetlen kommunikáció történeti hagyományait és felbukkanását nem a drámatörténetben – sokszor nem is a színháztörténetben – kell keresnünk. Ahogy már több fogalom és műfaj kapcsán felmerült, itt sincs egy egységesen felvázolható, koherens fejlődési vagy változási szál. Szigetszerűen felbukkanó, ehhez a típushoz köthető jelenségek, műfajok léteznek. Fejezetem első fele ezeket a történeti megjelenéseket mutatja be: a Lady Hamilton féle attitűd műfajt, a viktoriánus kor pódium előadásait és ahhoz kapcsolódó Chautauqua és Líceum intézményrendszereket, a monológokat újra a színház világába visszavezető Ruth Draper és Cornelia Otis Skinner

munkásságát, valamint ezen hagyományok továbbélését a 1960-1980-as évek önéletrajzi elődáiban és a beat nemzedék felolvasásaiban. Ezekben a műfajokban megkerülhetetlen az előadás viszonya a nézővel, ez teszi őket a nézőkkel explicit módon kommunikáló drámák ihletőjévé. Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című drámája mintha egybeolvasztaná a két utolsó elemző fejezet szempontjait. Főszereplője, Nyuhin úgy szól direkt a közönséghez, hogy nem sérti fel a dráma zárt fikciós keretét. A nézőknek is szerepet oszt, a valós nézők válnak a vidéki társaskörben tartott előadása látogatóivá. A dráma egyszerre kapcsolódik a vaudeville teátrális hagyományaihoz és felel meg a realista emberábrázolás követelményeinek. Ezzel ellentétben Brian Friel *Hitgyógyász* című műve felvállalja a színházi szituációt, a nézők jelenlétét. Egymástól izoláltan létező karakterek monológjait olvashatjuk benne, melyek ugyanazokat a történéseket eltérően mesélik el, rámutatva ezzel az érzékelés szubjektivitására és az azonosítható narrátorral rendelkező elbeszélések fokalizáltságára. Az egyik érdekes kérdés, amit a dráma felvet, hogy miért és hogyan kommunikálnak a közönséggel az amúgy magányos karakterek, hogyan tudnak kapcsolatot létesíteni elbeszélésük által a fikciós világon kívül, ha azon belül nem sikerül nekik. Az e fejezetben elemzett szövegek majdnem tisztán diegetikusak, mimetikus cselekvés (majdnem) csak az elbeszélés aktusa, mégis ez bír a legnagyobb fokú teatralitással a nézők bevonása által. Ez felveti azt a Möbius-szalagszerű paradoxont, hogy egy dráma minél diegetikusabb, annál inkább színházszerű.

Kitekintés

A dolgozatban nem tematizált, de újra és újra előkerülő problémák és kérdéskörök is mutatják, hogy milyen sokrétű a dolgozatban most egy megközelítésből felvetett téma. Mivel kutatásom nem merev és kizárólagos kerettel és korpusszal dolgozik, csupán egy lehetséges megközelítést igyekszik megfogni a számtalanból, azt is állíthatnánk, hogy a dolgozat egyes fejezeteiben felvetett kérdések és bemutatott elemzések további disszertációk alapjául szolgálhatnak. A dolgozatomban felmerült több elméleti jelenség, fogalom, történeti vonatkozás további kutatások felé mutat, és a történeti előzményként felmerült műfajok vagy jelenségek is további vizsgálatokat ösztönözhetnek. Például Rousseau monodrámájának és a korban utána következő mono- és melodramáknak az összehasonlítása – melyet részben megtesz Holmström könyve –,

vagy a századforduló orosz színházelméleteinek kutatása⁸⁴² is termékeny terep lehet. De még kevésbé kutatott hazánkban a szóló előadások története, a pódium előadások vagy a színpadi szóló előadások magyar vonatkozása, előfordulása, követői.

Dolgozatom tere szükségképpen véges, de reményeim szerint több gondolatébresztő összefüggésre hívja fel a figyelmet, melyek alapján további kutatások is elképzelhetők. Például a regényekben megtalálható dramatikus eszközök tendenciáinak és jellegzetességeinek feltárása, akár a viktoriánus, akár a modern regények kapcsán. Kézenfekvőnek tűnik a monologikus vagy monológként is olvasható regények vizsgálata is, az, hogy mi a különbség írott szöveggént az egyes szám első személyű elbeszélés és a színpadi elbeszélő monológ szöveg formája között; van-e egyáltalán bármi különbség köztük? Vagy, hogy milyen speciális tulajdonságokra van szüksége egy elbeszélésnek ahhoz, hogy kiválóan működjön színpadi monológalapanyagaként? Mi a különlegessége – van-e egyáltalán bármi különlegessége – Alessandro Baricco *Novecento* és Gogol *Egy örült naplója* című regényének, melyek legalább annyira sikeresek színpadon, mint nyomtatott formában? Megváltozik-e a szövegek performativitása azáltal, hogy színpadi monológként vagy regényként olvassuk őket? A monodráma különböző társ műfajainak elemzése és teoretikus megközelítése is érdekes lehet: a slam poetry, a stand up, a rádiójáték performativitása, eseményszerűsége és viszonya a nézőkhöz is mind-mind érdekes és érvényes kutatási terepet kínál. Az elméleti keret bővítése is indokolt lehet, izgalmas kérdésként vetődhet fel, hogy például Bahtyin polifonikus regényfogalma és a drámáról mint nézőpont nélküli műnemről szóló gondolatai hogyan árnyalódnának a monodramák vizsgálatakor. Az ír drámák monologikus jellegéről már sokan sokféleképpen írtak, viszont érdekes lenne a posztklasszikus narratológiák közül a posztkoloniális narratológia alkalmazása ugyanezekre a monologikus jegyeket mutató művekre. A magyar vonatkozás feltérképezéséből is hiánypótló mű születne, akár a hazai színpadokon megjelenő monodramatikus előadások egyre növekvő számának⁸⁴³ okai, vagy a klasszikusként emlegetett monodramák és előadók ikonikusságának⁸⁴⁴ okai

⁸⁴² Kiindulópontja lehetne Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete - Orosz színházelméletek a XX. sz. elején*, Budapest, OSZMI, 2006 kötet.

⁸⁴³ Például: Gogol: *Egy örült naplója*, rendezte: Bodó Viktor, játssza: Keresztes Tamás, bemutató: 2016.09.24. Katona József Színház, a FÜGE, MASZK Egyesület (Szeged) és az Orlai Produkciós Iroda koprodukció. Gerlóczy Márton: *A csemegepultos naplója*, rendezte: Göttinger Pál, játssza: Ötvös András, bemutató: 2014.07.10. Kultkikötő és az Orlai Produkciós Iroda koprodukciója.

⁸⁴⁴ Például: Gogol: *Egy örült naplója*, rendezte Horvai István, játssza: Darvas Iván, bemutató: 1967.09.30, Pesti Színház, valamint Örkény István: *Azt meséld el, Pista!*, rendezte: Bereményi Géza, Mácsai Pál, játssza: Mácsai Pál, bemutató: 1996.03.09.

és folyamata is érdekes kultúrtörténeti kutatás tárgya lehetne.

A dolgozatomban ismertetett kutatás és a kitekintésben felvetett további vizsgálati területek kapcsán remélem, hogy a drámanarratológia és a mono/lóg drámák hálójának egymásra vetítése izgalmas gondolatokat és szempontokat szült, melyek megnyitják az utat további hazai kutatások előtt, mind az elméleti keret, mind az elemzési tárgy tekintetében.

„Mondanivalómat ezzel befejeztem. Dixi et salvam animam meam.”⁸⁴⁵

⁸⁴⁵ Csehov: i.m.

I. Melléklet – Narratológiák

További irányok ismertetése Sommer 2012-es modellje alapján.⁸⁴⁶

Retorikai narratológia

A retorikai megközelítés fő képviselői és kidolgozói James Phelan és Peter J. Rabinowitz. A David Herman által szerkesztett *Narrative Theory – Core Concepts and Critical Debates* című kötetben négy narratológiai felfogást mutatnak be képviselőik, akik a kötet végén vitatkoznak is egymással. Ezek közül az egyik Phelan és Rabinowitz elmélete. A kis bevezető szövegek – mind a négy esetben – nagyon praktikusak olyan szempontból, hogy az elméletek íróinak kis terjedelemben kellett pontosan felvezetniük elképzeléseiket, így mi is hamar megérthetjük, hogy milyen célokkal, módszerekkel, milyen teoretikus keretben gondolkodnak. A retorikai narratológia szerint a narratíva nem az elemzés tárgya, hanem bizonyos típusú szándékos kommunikáció, retorikai cselekvés, egyik embertől vagy emberek csoportjától a másikig. Definíciójuk szerint narratíva az, amikor valaki elmeséli valaki másnak egy bizonyos alkalommal és valamilyen céllal, hogy történt valami valakivel vagy valamivel.⁸⁴⁷ A narratíva eszerint maga egy esemény, multidimenziós szándékos kommunikáció a mesélő és a közönség között. A multidimenziósság azt jelenti, hogy nem csak a narratíva jelensége, hanem annak élménye, tapasztalata is a vizsgálódás részét képezi. A szándékosság hangsúlyozása által a figyelmük középpontjában az áll, hogy a narratíva elemei (karakterek, díszlet, plot struktúra) hogyan formálódnak egy nagyobb cél érdekében.⁸⁴⁸ Például a *Huckleberry Finn* esetében Huck elmeséli történeteit saját hallgatóságának, saját okán, saját alkalommal, és Mark Twain is elmeséli Huck történeteit és azt, hogy ezt Huck hogyan adja elő, egy külön alkalommal, külön céllal, külön közönségnek. Ez is mutatja, hogy egy fikciós szöveg több típusú retorikai kommunikációs utat is magában rejthet, de a

⁸⁴⁶ Sommer, Roy: Merge of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory, *Diegesis*, 2012/1, 153.

⁸⁴⁷ Phelan, James – Rabinovitz, Peter J.: Narrative as Rethoric, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 3.

⁸⁴⁸ Uo.

legnagyobb hangsúly mindig a „szerző mesél a hallgatóságnak” szituáción van.⁸⁴⁹ Bár Phelan és Rabinowitz rendelkezik saját narratívadefinícióval, kizárólagosságot nem rendelnek hozzá, inkább leírásnak hívják – a definíció szerintük mindig bizonyos orientáltságot és érdeklődést mutat, így nem lehetséges, hogy egy definíció univerzális erővel bírjon. A retorikai narratológia nem szövegek vagy narratívák egy csoportjára tartja érvényesnek magát, nem választ ki előre témákat (mint a tematikus narratológiák), hanem igyekszik elég rugalmas lenni a sokféle narratívához. Hiszen azt vizsgálni, hogy hogyan érik el a narratívák multidimenziós céljaikat, több típusú narratíva esetén érvényes kérdés.⁸⁵⁰ A narratíva jelenségeinek vizsgálata közben a retorikai narratológiaelmélet azonosított egy „visszajelző kört” (feedback loop) a szerzői hatáskör, textuális fenomén és az olvasó válasza mentén. A folyamat szerint a szöveg a szerző által megformált, annak érdekében, hogy hatással legyen az olvasóra, és ezt a dizájnt közvetíti az alkalom, a szavak, a technikák, a struktúrák, a formák és a szöveg dialogikus relációi, de a műfaj kiválasztása is, és e dizájn konzekvenciája ideális esetben az olvasó válasza, mely kezdeti útmutatóként is szolgálhat a szöveggel való munkához, továbbá az olvasó (etikai, érzelmi) válasza a szövegdiszajn hatásosságának fokmérője is lehet.⁸⁵¹ A narratív folyamat az a kulcsfogalom, amin keresztül a szerző eléri céljait, ezt vizsgálva írhatjuk le, hogy hogyan működik a narratíva. A szövegdinamika a narratíva belső folyamata, ami által eléri céljait, az olvasói dinamika az olvasó ezzel megegyező kognitív, affektív, etikai és esztétikai válasza a szövegdinamikára.⁸⁵² A narratíva olvasói ítéleteket is tesznek, a karakterekről és az elbeszélőről, mely ítéletet a textuális dinamika befolyásolja.⁸⁵³ Az olvasó ítélete három típusú lehet: értelmező, etikai és esztétikai.⁸⁵⁴ A hallgatóság is három módon fejezi ki érdeklődését: mimetikus, tematikus és szintetikus módon. A mimetikus szerint a karakterek olyanok, mint a valós emberek, és a narratíva világa olyan, mint a saját, valós világunk; a tematikus komponens az olvasót a karakterek eszmei funkciójával fogja meg, kulturális, ideológiai, filozófiai vagy etikai problémák címződnek a narratíva által; a szintetikus komponens esetén a hallgatóságot a karakterek és a narratíva mint művészi konstrukció érdekli, mely érdeklődés ebben az esetben esztétikai ítélettel párosul. Műfajok is társíthatók ezekhez az ítéletekhez: a mimetikus elköteleződés a

⁸⁴⁹Phelan – Rabinovitz: *Narrative as Rethoric*, 4.

⁸⁵⁰Phelan – Rabinovitz: *Narrative as Rethoric*, 5.

⁸⁵¹Uo.

⁸⁵²Phelan – Rabinovitz: *Narrative as Rethoric*, 6.

⁸⁵³Phelan, James: *Experimenting Fiction*, Columbus, Ohio State University, 2007, 3.

⁸⁵⁴Phelan – Rabinovitz, Peter: *Narrative as Rethoric*, 6.

realista fikcióra jellemző, a tematikus például az allegorikus politikai polémiákra, a szintetikus példája pedig a posztmodern metafikció.⁸⁵⁵ A retorikai narratológiaelmélet tehát átfogó elemzési ernyővé igyekszik válni, kiválóan alkalmazható korpusz alapú elemzések narratív kereteként.

Kognitív narratológia

A folyamatorientált narratológiák másik halmaza a kognitív narratológia, mely több felfogást is magába sűrít. Jelen pillanatban a kognitív narratológia inkább lehetséges értelmezések, keretek laza szövetsége, mint egy vizsgálat szisztematikus keretrendszere. Több értelmezési módot és diverz korpuszt ölel fel. Hasonlóan a retorikai narratológiához, a kognitív narratológia is tág keretet alkot, transzmediális hatókörű, azonban a retorikai elképzeléssel ellentétben több, egymástól eltérő narratológiát is „tartalmaz”.⁸⁵⁶ A történetmesélő gyakorlatok tudományának értelem- vagy befogadó szempontú aspektusaként is megfogalmazhatjuk a kognitív narratológiát.⁸⁵⁷ Az ezzel foglalkozó tudósok több diszciplína leíró és magyarázó eszköztárát használják, az elme/agykutatás interdiszciplináris jellemzője miatt.⁸⁵⁸ Szabó Erzsébet szerint a kognitív elméletek különbségei az „elme” fogalmának definíciós különbségeiből adódnak. Az egyik értelmezés szerint az agy kontextusfüggetlen, működése inkább egy gép működéséhez hasonlít, másik értelmezés szerint kontextusérzékeny, tudatosan kezeli a testi beágyazottságot és a test környezetét is.⁸⁵⁹ A kognitív tudomány nem empirikus, nem az egyes emberek befogadása érdekli, hanem a humán befogadás. Elméleti magyarázatot ad a jelenségekre, nem foglalkozik az egyes interpretációkkal.⁸⁶⁰ Szerintük szisztematikus válasz adható az irodalmi szöveg és hatása közötti összefüggésre.⁸⁶¹ Herman szerint a fő kérdés az, hogy melyik kognitív folyamat segíti a narratív megértést, hozzásegítve az olvasót/hallgatót/nézőt, hogy a történetek által előhívott világok mentális

⁸⁵⁵ Phelan – Rabinovitz, Peter: Narrative as Rethoric, 7.

⁸⁵⁶ Herman, David: Cognitive Narratology, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 32.

⁸⁵⁷ Herman: Cognitive Narratology, 30.

⁸⁵⁸ Herman: Cognitive Narratology, 31.

⁸⁵⁹ Szabó Erzsébet: A narratívák olvasásának kognitív modellálása, *Literatura*, 2012/2, 115-116.

⁸⁶⁰ Uo.

⁸⁶¹ Uo.

módjait rekonstruálja.⁸⁶² Az 1970-es években megfigyelhető az irodalomtudományban a recepció problémája és az olvasó válasza felé fordulás, középpontban a megértést segítő feldolgozó stratégiáknak a vizsgálatával, ebből jutunk el a 90-es évekre a „kognitív fordulat”-ig.⁸⁶³ Herman szerint még korai, hogy beazonosítsuk, hogy mit adhat a kognitív narratológia a narratológiaelméletnek, egyelőre számtalan kérdés és kutatási irány létezik párhuzamosan.⁸⁶⁴ Az egyik legnagyobb hatású ezek közül Lisa Zunshine *Why we Read Fiction? The Theory of Mind and Novel* című műve, melyben azt a jelenséget írja le és vizsgálja, hogy explicit elmeállapot-reprezentáció híján a szereplők viselkedését a saját szocio-kulturális környezetünk szerinti alapjelentéssel egészítjük ki. Eszerint a narratív fikció olyan evolúciósan kialakult színlelési forma, amely bizonyos szinteken képes az ember tudatelméleti képességének becsapására.⁸⁶⁵ Ez az elképzelés Szabó szerint kevésbé viszi előre a narratológia elméletét, az irodalmi tárgyról nem vezet új ismeretre.⁸⁶⁶ Herman szerint a kognitív narratológusok azon dolgoznak, hogy felfedjék azokat a mentális kapacitásokat és diszpozíciókat, amelyek előkészítik a teret a narratív tapasztalatra. Herman a történet és az agy/elme kapcsolódásainak feltérképezéséhez a narratív világalkotás ötletét alkalmazza megértést elősegítő keretként. A narratív világalkotás a narratíva referenciális dimenziójára vonatkozik, tulajdonsága, hogy olyan világokat hív életre, amiket az olvasó kisebb-nagyobb nehézségek árán, de el tud képzelni.⁸⁶⁷ A narratíva alapfunkciója eszerint az, hogy forrás legyen a világalkotáshoz és modellezéshez.⁸⁶⁸ A narratív világalkotás összefügg az alapvető mentális képességekkel és diszpozíciókkal, amelyek a narratíva és a tudat közötti kapcsolat kutatásának központi vonatkozásait adják. Ebben az elméletben a karakter, díszlet, idő és a tér is leírható úgy, mint a narratív világalkotás paraméterei, míg a narráció aktusa világalkotási tervként artikulálódik. Ezek a tervek értelmezhetők konstruált világként, amit az egyedi idő-tér profil, a szituációk és események egymásutánisága és a karakterek határoznak meg.⁸⁶⁹ A narratíva és a tudat kapcsolódásainak feltérképezésére irányuló kutatások közül Herman elképzelése szinkronikus, a világalkotás narratív aspektusára

⁸⁶² Herman: *Cognitive Narratology*, 32.

⁸⁶³ Uo.

⁸⁶⁴ Herman: *Cognitive Narratology*, 35.

⁸⁶⁵ Szabó: A narratívák olvasásának kognitív modellálása, 122-123.

⁸⁶⁶ Szabó: A narratívák olvasásának kognitív modellálása, 125.

⁸⁶⁷ Herman, David: Exploring the Nexus of Narrative and Mind, in uő: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 14.

⁸⁶⁸ Herman: Exploring the Nexus of Narrative and Mind, 16.

⁸⁶⁹ Herman: Exploring the Nexus of Narrative and Mind, 17.

fókuszál, középmeretű, a személyes tapasztalat emberléptékű világában marad. Szerinte a narratív világalkotás informálhat minket a tudat megértéséről is, és nem csak informálódhat belőle.⁸⁷⁰

A kognitív elképzelésekhez tartozik még Monika Fludernik *'natural' narratology* értelemezése, mely szintetizálja az irodalmi narratológiaelméletet, az angol irodalom- és nyelvészettörténetet és a kognitív nyelvészetet.⁸⁷¹ Az elmélet általános kerete konstruktivista, a narratológia hagyományos modelljeitől eltérően a narrativitás itt abból áll, amit Fludernik tapasztalatiságnak hív, a kvázi-mimetikus előhívása a való életbeli tapasztalatnak. A *'natural'* nem a szövegre vagy szövegtechnikára alkalmazandó, hanem azt jelenti, hogy a szöveget interpretálták. E modellben ezért lehet plot nélküli narratíva, de nem lehet olyan, amely valamilyen szinten, valamilyen szintű antropomorf tapasztaló nélkül létezen.⁸⁷²

Csak látszólag ellentétes ezzel Brian Richardson úgynevezett *'unnatural'* narratológiája. Fludernik *'natural'* fogalma nem az *unnatural* ellentéte, a természetes történetmesélés határain kívül eső fikciós tapasztalatok inkább a *'non-natural'* jelzöt kapják.⁸⁷³ Richardson narratológiai elemzéseinek tárgya az olyan narratív reprezentáció, mely a túlzással, a mimetikus reprezentáció konvencióinak paródiájával játszik, vagy olyan eseményeket tol előtérbe, melyek nagyon valószínűtlenek vagy egyenesen lehetetlenek a való világban.⁸⁷⁴ A mimetikus fikciós reprezentációk többé-kevésbé hasonlítanak a mindennapi tapasztalatainkra, tartalmaznak valamit a világból, amiben élünk. A mimetikus narratíva próbálja elrejteni önnön konstruáltságát, míg az antimimetikus kérkedik műalkotás mivoltával, és kitör abból az ontológiai korlátozottságból, amit a mimetikus mű gondosan őriz. Az *'unnatural'* kifejezés jelentésében megegyezik az antimimetikus tulajdonsággal.⁸⁷⁵ Jan Albert szerint az *'unnatural'* narratívák azok, amelyek logikailag vagy fizikailag lehetetlen eseményeket vagy forgatókönyveket tartalmaznak, esetleg nyíltan gúnyolódnak a mimetikus tradíciókon.⁸⁷⁶ Az ilyen munkák jellemzően az alternatív tradíció részei, ezért a narratológia vizsgálati köréből eddig

⁸⁷⁰ Herman: *Exploring the Nexus of Narrative and Mind*, 17-18.

⁸⁷¹ Herman: *Cognitive Narratology*, 35.

⁸⁷² Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*, London – New York, Routledge, 1996, 9.

⁸⁷³ Uo.

⁸⁷⁴ Richardson, Brian: *Antimimetic, Unnatural and Postmodern Narrative Theory*, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 20.

⁸⁷⁵ Uo.

⁸⁷⁶ Uo.

kimaradtak, az antimimetikus narratológia ezeknek szeretne keretet biztosítani. Mivel a narratológiaelmélet megmaradt a mimetikus konvenciók mellett, fogalmait és jelenségeinek leírását is ezekre alakította ki. Richardson szerint újra kell gondolni a narratológia kategóriáit, és ki kell bővíteni a jelen irodalmának, az avantgárd, a késő modernisták és a posztmodern irodalom műveinek elemzésével.⁸⁷⁷ Az 'unnatural' narratológia segít megérteni a narratív fikció természetét, lehetőséget biztosít a hipertext funkció elemzésére, valamint kibővíti a narratív korpuszt, hogy ne csak a mimetikus műalkotások elemzéséhez nyújtson segítséget. Richardson célja, hogy körülírja az antimimetikus korpuszt és ezekre alkalmazhatóvá transzformálja a narratológia fogalmait, eszközeit.⁸⁷⁸ Richardson elképzelése lehetne korpusz alapú narratológia is, de mivel a korpusz azonosításának legfontosabb eleme a való világról alkotott mindennapi tapasztalatunk, a kognitív narratológiák ernyőfogalma alatt is értelmezhető.

Feminista narratológia

A korpusz alapú narratológiák közül az egyik csoport az, amelyik Fludernik és Jahn 2010-ben alkotott ábrája szerint a „tematikus” elnevezést viseli,⁸⁷⁹ Sommer ábrájában azonban felsorolással jelzi őket, nem kapnak külön elágazást. Véleményem szerint az ábrának ez a szintje – a transzgenerikus és transzmediális résszel együtt – számtalan további alszintre osztható, tetszőlegesen bővíthető majd az idő előrehaladtával (lásd Nünning kontextuális narratológia irányok felsorolását).⁸⁸⁰ A tematikus narratológiák bizonyos szövegekre, alkotásokra alkalmazható elemzési módszerek, az elemzés alanyán kívüli elemzési szempontok irányultsága is adott: speciális szövegek speciális tulajdonságainak speciális kontextusban és történetben való megjelenését vizsgálja.⁸⁸¹

Az egyik tematikus narratológia a feminista narratológia, ami a kezdetekkor a formára ható kulturálisan konstruált gender kérdéseit vizsgálta, majd később a szövegek recepciója során terjedt ki a rassz, a szexuális hovatartozás, a nemzetiség, az osztály és etnicitás kérdéseire is. A „feminista” jelen esetben osztja azt a nézetet, miszerint a

⁸⁷⁷ Richardson: *Antimimetic, Unnatural and Postmodern Narrative Theory*, 24.

⁸⁷⁸ Uo.

⁸⁷⁹ Sommer: *Merge of Classical and Postclassical Narratologies (...)*, 148.

⁸⁸⁰ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 55.

⁸⁸¹ Sommer, Roy: *Contextualism Revisited: A Survey and Defense of Postcolonial and Intercultural Narratologies*, *Journal of Literary Theory*, 2007/1, 70.

domináns kultúra és társadalom hátrányos mindenkire, aki nem fér bele a fehér, közép- vagy felsőosztálybeli, europoid, nem fogyatékos, heteroszexuális férfi normájába.⁸⁸² A gender hierarchiáit tovább árnyalja a férfi előnyök, az osztályelőnyök, a heteronormativitás és egyéb pozíciók. A patriarchátus nem csak a társadalomra, hanem az intézményekre, köztük az irodalomelméletre és narratológiára is jellemző. A klasszikus narratológia maszkulin akadémiai kultúra mentén fejlődött, olyan elméletekkel, amelyeket férfiak írtak, akik férfiak által írt szövegekre alkalmazták modelljeiket.⁸⁸³ A feminista irodalomkritika érintetlenül hagyja a strukturalista alapú narratológiát, Susan Lanser *Towards a Feminist Narratology* című írása az egyik első – noha nem előzmény nélküli –, amely e fogalmat használja. Összehozza a tudományos, leíró és nem ideologikus narratológiát az impresszionista, értékelő és erősen politikai feminizmussal. Ez csak látszólagos ellentmondás,⁸⁸⁴ valójában jól összeillenek. A narratologiaelmélet nagy előnye a feminizmus számára az explicit metodológia, azaz, hogy léteznek kérdései, és az is, hogy ezekre a kérdésekre hogyan adható válasz.⁸⁸⁵ A feminista narratológia is kétségkívül kontextuális narratológia, az egyik azon kevesek közül, amelyik már teoretikus kérdésekkel is megküzdött, elmélete visszahatott a narratológia elméletére.⁸⁸⁶ Bár Warhol felhívja a figyelmet arra, hogy észben kell tartanunk, hogy a szövegek nem reprodukciói a valóságnak, hanem reprezentációi, és ami kihámozható a műből az nem tény, inkább attitűd.⁸⁸⁷ A feminista narratológia a retorikaihoz hasonlóan a kommunikációt veszi alapul, de mindig egy szocio-történeti kontextusban vizsgálja ezt a folyamatot. Tud közös halmazt alkotni az antimimetikus, 'unnatural' narratológiai elemzéssel is, hiszen több, nők által írott vagy nőknek írott kísérleti mű létezik, például Virginia Woolf *Hullámok* című regénye.⁸⁸⁸ A kognitív narratológia univerzalizmát még nem tudja magáévá tenni, egyelőre inkább a különbségekre fókuszál, mint az azonosságokra, az univerzalizmus egy következő lépés lehetne, posztfeminista kritika, mikor a különbségeket már nem kell hangsúlyozni, olyan természetessé váltak.⁸⁸⁹ Az interdiszciplináris feminista elmélet egy olyan gender

⁸⁸² Warhol, Robyn: A Feminist Approach to Narrative, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 9.

⁸⁸³ Uo.

⁸⁸⁴ Lanser, Susan: *Towards a Feminist Narratology*, *Style*, 1986/3, 341.

⁸⁸⁵ Warhol: A Feminist Approach to Narrative, 10.

⁸⁸⁶ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 56.

⁸⁸⁷ Warhol: A Feminist Approach to Narrative, 13.

⁸⁸⁸ Uo.

⁸⁸⁹ Lanser: *Towards a Feminist Narratology*, 10.

szempontú platformot kínál, amelyről újra ránézhetünk a narratológia olyan elemeire, mint plot, perspektíva, hang és tér.⁸⁹⁰ Célja úgy újraírni a narratológiát, hogy a nők együttműködése is része legyen, alkotóként és a szövegek elemzőjeként egyaránt.⁸⁹¹ Nem csak az az irány fontos, ahogyan a kor és a kontextus hat a szövegre, hanem az is, ahogy a szövegek hatnak a világra, hiszen a gender egy virtuális konstrukció, alakítható. Távlati célja a feminista narratológiának, hogy a narratíva szerepét megértse a gender konstrukciójában.⁸⁹²

Kulturális narratológia

A Sommer-féle ábrában itt felsorolt többi típus – etnikai, kultúrák közötti, posztkolonialista – a kulturális narratológia kisebb ernyőfogalma alá sorolható be. A kulturális narratológia koncepciójában a kultúra nem szövegszerű, hanem narratívák összessége, „narratív és emlékezeti közösségek”, amelyek a tagok történetei által konstruálódnak.⁸⁹³ Itt a fikció és valóság kapcsolata nem mimetikus, a narratíva saját jogon válik hatóerővé. A kulturális narratológia azt kutatja, hogy a regény formális tulajdonságai hogyan reflektálnak és hogyan befolyásolják az adott időszak ki nem mondott mentális feltevéseit és kulturális problémáit.⁸⁹⁴ A másság és az identitás kérdései köré épülő narratológia a posztkoloniális narratológia. Fludernik 1999-ben teszi fel a kérdést, hogy a posztkolonialista irodalomtudomány hogyan tud profitálni a strukturalista narratológiai keret használatából, és leírja, hogy számos szinten informálódhatunk az irodalmi szöveg struktúrájából. A narratológiai stratégiák és irodalmi eszközök kapcsolódnak egymáshoz; a kulturális és történeti helyszín, a díszletek kiválasztása és kombinációja, a karakterek, a beszéd reprezentálása vagy a fokalizáció módjai. Nem a narratív stratégia mint egység érdekli, hanem bizonyos funkciói.⁸⁹⁵ Marion Gymnich célja a posztkoloniális tudományok és narratív struktúrák közötti kapcsolat feltérképezése, és arra jut, hogy a posztkoloniális narratológia megmutat(hat)ja, hogy az identitás és a másság koncepciói és kategóriái mint, etnicitás, rassz, osztály és gender

⁸⁹⁰ Warhol: *A Feminist Approach to Narrative*, 13.

⁸⁹¹ Lanser: *Towards a Feminist Narratology*, 343.

⁸⁹² Warhol: *A Feminist Approach to Narrative*, 13.

⁸⁹³ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 61.

⁸⁹⁴ Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies (...)*, 62.

⁸⁹⁵ Sommer: *Contextualism Revisited (...)*, 68.

hogyan konstruálódnak, állandósulnak és borulnak fel a szövegekben. Feltérképezte a nyelvészeti kapcsolatot a narratológia és a karakter között, például a beillesztett idegen nyelvű szövegrészek esetében. Szerinte a narrátor és a narratee egyfajta fordítók, kulturális mediátorok, és a lefordított vagy medializált nyelvi és kulturális információk befogadói.⁸⁹⁶ A posztkoloniális értelmezést nem az érdekli, hogy valami narratív vagy sem, hanem hogy hogyan narratív és miért. A kognitív keretelmélet jól illeszthető a posztkoloniális elmülethez, bevonja az olvasó konstrukcióját az elemzésbe. Érdekes kérdést vet fel a „fekete fikció” és „fehér olvasó” párosítása.⁸⁹⁷ A posztkoloniális narratológia még gyerekcipőben jár, de ígéretes irányokba indult el, narratológiai elméletként célja, hogy híd legyen az absztrakt elmélet és a posztkoloniális fikció speciális narratív formáinak elemzése között.⁸⁹⁸ A posztkolonialista és a hozzá kapcsolódó interkulturális, diaszporikus, transzkulturális, multikulturális narratológia lehetőségeinek további kérdései, hogy mit nyer a narratológia, ha a kultúra érzékenyebb lesz, és megpróbálja megérteni azokat a textuális jeleket és narratív stratégiákat, amelyek segítenek az interkulturális elemzésben. Kialakít-e a posztkoloniális és diaszporikus fikció saját időbeliséget és térbeliséget? A karakterek strukturalista perspektívája képes-e átlépni az etnikai határokat? Az ideális posztkoloniális narratológia ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával segít megérteni a multikulturalitásból adódó problémákat és kérdéseket.⁸⁹⁹

⁸⁹⁶ Uo.

⁸⁹⁷ Sommer: *Contextualism Revisited* (...), 73.

⁸⁹⁸ Sommer: *Contextualism Revisited* (...) 86.

⁸⁹⁹ Sommer: *Contextualism Revisited* (...), 77.

Bibliográfia

Primer irodalom

Beckett, Samuel: *Összes drámái, Eleutheria*, Budapest, Európa, 2006.

Csehov, Anton Pavlovics: A dohányzás ártalmasságáról, ford. Sík Endre, *Művelődés*, 6-7, <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=300>, 2006, utolsó letöltése időpontja: 2017-08-18, 15:19.

Friel, Brian: Faith Healer, in uő: *Selected Plays*, London, Faber and Faber, 1984, 330-376.

Friel, Brian: *Hitgyógyász*, ford. Mesterházi Márton, kézirat, 1979.

Kárpáti Péter: Díszelőadás, in uő: *A kivándorló zsebkönyve*, Pécs, Jelenkor, 2004.

Kroetz, Franz X.: Kívánsághangverseny, ford. Oravetz Imre, in uő: *Felső-Ausztria*, Budapest, Európa, 1980, 235-248.

McPherson, Conor: *A gát*, ford. Upor László, kézirat, 1997.

Miller, Arthur: *A bűnbeesés után*, in uő: *A bűnbeesés után – Alku*, ford. Vajda Miklós, Budapest, Európa, 1969, 5-189.

Nagy András: Alma, *Színház*, 2004/10, drámamelléklet.

Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*, Budapest, Magvető, 2011.

Pinter, Harold: Monologue, in uő: *Plays: four*, London – Boston, Faber and Faber, 1993, 274-281.

Pirandello, Luigi: Hat szereplő szerzőt keres, ford. Füsi József, in uő: *Színművek*, Budapest, Európa, 1983.

Radickov, Jordan: Lazarica, ford. Csínhelyi Lenke, in uő: *Repülési kísérlet, Lazarica*, Budapest, Európa, 1984, 89-153.

Stoppard, Tom: *Travesties*, New York, Grove, 1975.

Stoppard, Tom: Travesztiák, ford. Varró Dániel, in Tom Stoppard: *Drámák*, szerk. Upor László, Budapest, Európa, 2002, 319-422.

Stoppard, Tom: Travesztiák, ford. Vajda Miklós, *Színház*, 1998/12, drámamelléklet

Wilder, Thornton: A mi kis városunk, ford. Bányai Géza, in uő: *Drámák*, Budapest, Európa, 1981.

Williams, Tennessee: *Glass Menagerie: introduction by Robert Bray*, New York, New Direction Publishing, 1999.

Williams, Tennessee: Üvegfigurák, ford. Szántó Judit, in uő: *Drámák* Budapest, Európa, 2001.

Szekunder irodalom

Abott, H. Porter: Reading as Theatre. Understanding Defamiliarization in Beckett's Art, *Modern Drama*, 1991/1, 5-22.

Albert, Jan – Fludernik, Monika: Introduction, in uő (szerk.): *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, Berlin, de Gruyter, 2010, 1-13.

Almási Miklós: Martin Esslin és az abszurd színház "mentőöve", in Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Színháztudományi Intézet- Népművelési Propaganda Iroda, 1967.

Alter, Jean: Referencia és performansz, ford. Imre V. Szilvia – Imre Zoltán, *Theatron*, 2000/1, 40-45.

Antal Nikolett: Határok és átlépések, Brian Friel Hitgyógyásza a Színművészetin, <http://www.prae.hu/article/6011-hatarok-es-atlepesek/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-07, 20:04.

Aumüller, Matthias: Text Types, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/text-types>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-10, 15:43.

Austin, J. L.: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*, ford. Pléh Csaba, Budapest, Akadémiai, 1990.

B. Kiss Csaba: Öt ír beszélget, http://7ora7.hu/2016/01/29/ot_ir_beszalget, utolsó letöltése időpontja: 2017-08-03, 17:02.

Bahtyin, Mihail: A tér és az idő a regényben, in uő: *A szó esztétikája – Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1976, 257-302.

Bahtyin, Mihail: Az eposz és a regény, ford. Hetesi István in Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 27-68.

Balassa Zoltán: Egy Alma gyónása – a kassai Thália, a Jelenlét Színház és a Szkéné közös produkciójáról –, <http://felvidek.ma/2014/10/egy-alma-gyonasa-a-kassai-thalia-a-jelenlet-szinhaz-es-a-szkene-kozos-produkciojarol/>, utolsó letöltés dátuma: 2017-05-29, 17:02.

Barthes, Roland: Bevezetés a strukturalista elemzésbe, ford. Simonffy Zsuzsa, in Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2001, 527-542.

Beckett, Samuel: *Proust*, ford. Osztovics Levente, Budapest, Európa, 1988.

Bécsy Tamás: *A cselekvés lehetősége – A drámai akció története Shakespeare-től a 19. század végéig*, Budapest – Pécs, Dialóg – Campus, 2006.

Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája, a dráma műneme és műfajai*, Budapest, Kossuth, 1988.

Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984.

Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest – Pécs, Campus – Dialóg, 2001.

Bécsy Tamás: *Mi a dráma?*, Budapest, Akadémiai, 1987.

Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*, Budapest-Pécs, Dialóg-Campus, 2004.

Bene Andrán: Művészet és narratológia - „A művészet mint szöveg” Narratológiai, szemiotikai, transzmediális megközelítések, Kétnapos nemzetközi tudományos találkozó Párizsban (2012. december 7–8.), https://www.academia.edu/3171355/M%C5%B1v%C3%A9szet_%C3%A9s_narratol%C3%B3gia, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-22, 12:11.

Bentley, Eric: *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998.

Bényei Péter: Eposz és történelmi regény, *Új Hegyvidék*, 2009-2010/ 1-4, http://epa.oszk.hu/01400/01469/00006/pdf/EPA01469_uj-hegyvidek_2010_BenyeiPeter.pdf, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-23, 07:16.

Berns, Ute: Performativity, in Hühn, Peter – Pier, John – Schmidt, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 370-383.

Bigsby, C.W. E.: The Fall and After –: Arthur Miller’s Confession, *Modern Drama*, 1967/09, 124-136.

Bluefarb, Sam: The Glass Menagerie: Three Visions of Time, *College English*, 1997/7, 513-518.

Bonney, Jo (ed.): *Extreme Exposure – an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communications Group, 2002.

Borny, Geoffrey: *Interpreting Chekhov*, Canberra, University of Australian National University, 2006.

Borowsky, Mattheus – Sugiera, Małgorzata: Everybody's Stories: Monologues in Contemporary Playwriting from Quebec, in Wallace, Claire (ed.): *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 17-39.

Bowles, Hugo: *Storytelling and Drama – Exploring Narrative Episodes in Plays*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 2010.

Boyle, Jamie Libby: A Chameleonic Character: Celebrity, Embodiment, and the Performed Self in Cornelia Otis Skinner's Magazine Monologues, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2011/2, 371-393.

Breger, Claudia: *An Aesthetics of Narrative Performance*, Ohio, Ohio University, 2012.

Calder, John: *Samuel Beckett filozófiája*, Budapest, Európa, 2006.

Carlson, Marvin: A szerzői utasítás státusza, ford. Csikai Zsuzsa, in *A színpadtól a színpadig – Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, Kurdi Mária – Csikai Zsuzsa (szerk.), Szeged, American Ebooks, 2014, 25-36.

Carson, Neil: *Arthur Miller*, Hamburg, Peterson – Macmillan, 1982.

Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1990.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1980.

Cluck, Nancy Anne: Showing or Telling: Narrators in the Drama of Tennessee Williams, *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, 1979/1, 84-93.

Cooke, John William: The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's Travesties, *Modern Drama*, 1981/4, 525-539.

Culler, Dwight: Monodrama and the Dramatic Monologue, *PMLA*, 1975/3, 366-385.

Cummings, Scott T.: Homo Fabulator: The Narrative Imperative in Conor McPherson's Plays, in Jordan, Eamon (ed.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Dublin, Carysfort, 2000, 303-312.

Darida Veronika: *Színház-utópiák*, Budapest, Kijárat, 2010.

De Vos, Lauren: „Little is left to tell” Samuel Beckett's and Sarah Kane's Subverted Monologues, in Wallace, Clare (ed.): *Monologues, Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 110-124.

Demastes, William W.: Portrait of an Artist as Proto-caotican: Tom Stoppard Working His Way to Arcadia, *Narrative*, 2011/2, 229-240.

DeVinney, Karen: Monologue as Dramatic Action in Brian Friel's *Faith Healer* and *Molly Sweeney*, *Twentieth Century Literature*, 1995/Spring, 110-119.

Dobos István: Performativitas a XX. századi magyar regényben (A narratív előadás. Jelentő testek), in Gönczy Mónika – Imre László (szerk.): *Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből* Debrecen, Studia Litteraria: a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének XLVII., 2009.

Dolan, Jill: "Finding Our Feet in the Shoes of (One An) Other": Multiple Character Solo Performers and Utopian Performatives, *Modern Drama*, 2002/45, 495-518.

Dömötör Adreienne: Az érzékek birodalmában, Két Nagy András bemutató, *Színház*, 2006/2.

Dowell, Joe Herbert: *Monodrama, as represented by Dominick Argento's „The Water Bird Talk”*, dissertation, The University of Texas at Austin, 1999.

Dragon Zoltán: Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa, disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, 2010. http://doktoriiskola.biforium.hu/tezisek/dragon_zoltan.pdf, utolsó letöltés időpontja: 2017.08.22, 08:14.

Eco, Umberto: Narrative Structures in Fleming, in Irons, Glenwood (ed.): *Gender Language and Myth, Essays on Popular Narrative*, Buffalo, University of Toronto, 1992, 157-182.

Esslin, Martin: *A dráma vetületei: Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn*, ford. Fóber Rita, Szeged, JATEPress, 1998.

Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Színháztudományi Intézet-Népművelési Propaganda Iroda, 1967.

Ferguson, Susan L.: Dickens's Public Readings and the Victorian Author, *Studies in English Literature 1500–1900*, 2001/41, 729–745.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Fitzgerald, Lisa: Modernity, Community and Place in Brian Friel's Drama, *Irish Studies Review*, 2015/1, 119-121.

Fludernik, Monika: Histories of Narrative Theory (II.): From Structuralism to the Present, in Phelan, James – Rabinowitz, Peter, J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden, Blackwell, 2006, 36-59.

Fludernik, Monika: Narrative and Drama, in John Pier, John – Garcia Landa, Jose Ángel (eds): *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 2008, 355–384.

Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*, London – New York, Routledge, 1996.

Gale, Maggie, B.: Going Solo: An Historical Perspective on the Actress and the Monologue, in Gale, Maggie B. – Strokes, John (eds.) *The Cambridge Companion to the Actress*, New York, Cambridge University, 2007, 291-313.

Geis, Deborah R.: *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama* Michigan, University of Michigan, 1993.

Genette, Gérard: Az elbeszélő diskurzus, ford. Sepeghy Boldizsár, in: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 61-98.

Genette, Gérard: *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Oxford, Blackwell, 1980.

Gentile, John S.: *Cast of One – One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana – Chicago, University of Illinois, 1989.

Gleitman, Claire: Three Characters in Search of a Play: Brian Friel's Faith Healer and the Quest for Final Form, *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 2009/1, 95-108.

Gold, Margaret: Who Are the Dadas of Travesites!, *Modern Drama*, 1978/1, 59-65.

Golub, Spencer: *Evrenyinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, UMI Research – Ann Arbor, 1984.

Golub, Spencer: *Evrenyinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, UMI Research – Ann Arbor, 1984.

Gottlieb, Vera: *Chekov and the Vaudeville – a Study of Chekov’s One-Act Plays*, Cambridge, Cambridge University, 1982.

Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor, 2004.

Halliwell, Stephen: Diegesis – Mimesis, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-10, 15:43.

Hart, Jonathan: Narrative, Narrative Theory, Drama: the Renaissance, *Canadian Review of Comparative Literature*, 1991/2-3, 117-165.

Hauptert, Michael J.: Vaudeville: az eredeti varietéműsor, ford. Kisantal Tamás, in Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. – A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijárat, 61-73.

Heinen, Sandra – Sommer, Roy (eds.): *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*, Berlin, de Gruyter, 2009.

Herman, David: Cognitive Narratology, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 30-43.

Herman, David: Exploring the Nexus of Narrative and Mind, in uő: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 14-18.

Herman, David: Histories of Narrative Theory (I): A Geneology of Early Developments, in Phelan, James – Rabinowitz, Peter J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden, Blackwell, 2006, 19-35.

Herman, David: Structuralist narrative, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, London – New-York, Routledge, 2005, 572-573.

Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1967.

Hornby, Richard: Ruth Draper, *The Hudson Review*, 2002/Spring, 123-129.

<http://findingaids.library.northwestern.edu/catalog/inu-ead-nua-archon-130>, utolsó letöltés időpontja: 2017.01.04.

Hühn, Peter – Sommer, Roy: Narration in Poetry and Drama, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009, 228-241.

Hwang, Hoon-Sung: One mirror is „Not Enough” in Beckett’s *Footfalls* and *Ohio Impromptu*, *Modern Drama*, 1993/3, 368-382.

Ingarden, Roman: *Az irodalmi műalkotás*, Budapest, Gondolat, 1977.

Innes, Christopher: Allegories from Past, Stoppard’s Uses of History, *Modern Drama*, 2006/2, 223-237.

Jabloneczay Tímea: Önreflexív alakzatok, in Bene Adrián – Jabloneczay Tímea (szerk.) *Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat, 2007.

Jahn, Manfred: A Guide to the Theory of Drama – Part II of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres, English Department, University of Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppd.htm>, utolsó letöltés időpontja: 2014.03.23. 17:02.

Jahn, Manfred: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspect of a Narratology of Drama, *New Literary History*, 2001/32, 659-679.

K. Kennedy, Andrew: *Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University, 1991.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.

Kékesi Kun Árpád: Histo(rio)gráfia, A színházi emlékezet problémája, *Theatron*, 1999/3, 29-35.

Kennedy, Dennis (ed.): *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Volume 2. M-Z, Oxford, Oxford University, 2003.

Kenner, Hugh: *Flaubert, Joyce és Beckett: a sztoikus komédiások*, ford. Romhányi Török Gábor, Pomáz, Kráter, 2006.

Kindt, Tom - Müller, Hans-Harald (eds.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, de Gruyter, 2013.

King, Nicola: *Memory, Narrativ, Identity: Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University, 2000.

Kiss Tamás Zoltán: A drámai instrukció poétikájának problémái, *Literatura*, 1995/4, 362-385.

Koppenhaver, Allen J.: The Fall and After: Albert a Camus and Arthur Miller, *Modern Drama*, 1966/2, 206-209.

Kovács Mónika (szerk.): *Holokausz: történelem és emlékezet*, Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2005.

Kovács Natália: Folyamatos jelen, <http://szinhaz.net/2016/06/15/poszt-it-5-resz-kovacs-natalia-folyamatos-jelen/> utolsó letöltés ideje: 2017.08.24., 08:37.

Kozdon, Sabine: *Memory in Samuel Beckett's Plays – A Psychological approach*, Münster, LIT, 2005.

Kozsár Zsuzsa: Mindent a férfiert, avagy Játsszuk azt, hogy..., http://www.rovart.com/hu/mindent-a-ferfiert-avagy-jatsszuk-azt-hogy_3429, utolsó letöltés időpontja: 2017-05-30, 13:45.

Kurdi Mária: *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában (1960-1991)*, Budapest, Akadémiai, 1999.

Kurdi Mária: Név és monológ, vagy csak monológ, Nem dialógus formában írott drámák a kortárs angol nyelvű színpadon, in Jákfalvy Magdolna – Kékesi Kun Árpád: *A színháztudomány az akadémiai diszciplinák rendjében*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 163-172.

Kurdi, Maria: *Representation of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama*, Lewiston – Queenston – Lampeter, The Edwin Mellen, 2010.

Lamont, Rosette C.: Krapp: Anti-Proust, ford. Helen Wehringer, in James Knowlson (ed.): *Theatre Workbook 1: Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*, London, Brutus Books Limited, 1980.

Lanser, Susan: Towards a Feminist Narratology, *Style*, 1986/3, 341-363.

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.

Lévi-Strauss, Claude: A mítoszok strukturális elemzése, ford. Miklós Pál, in Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2001, 481-487.

Maley Patrick: „The play is set in the theatre”: Conor McPherson and the late-modern humanism of the theatrical event, *Irish Studies Review*, 2014/2, 207-223.

Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan – Ann Arbor, University of Michigan, 1999.

Mancing, Howard: See the Play, Read the Book, in McConachie B. – Hart F.E. (eds.), *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*, London – New-York, Routledge, 2006, 189-206.

Margolin, Uri: Focalization: Where Do We Go from Here?, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization, Modeling Mediation in Narrative*, Berlin, de Gruyter, 2009, 48–58.

McDonald, Ronan: *Tragedy and the Irish Literature, Synge, O’Casey, Beckett*, Hampshire – New York Palgrave, 2002.

Mestyán Ádám: *Az attitűd (1734-1885) - Tanulmány a mimoplasztikáról. Adalékok a performativitás 19. századi történetéhez*, disszertáció, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2011.

Mestyán Ádám: Carrie J. Preston, Modernism’s Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance, *Irodalomtörténet*, 2014/4, 557-560.
http://epa.oszk.hu/02500/02518/00346/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2014-4_557-560.pdf, utolsó letöltés időpontja: 2017-07-27, 08:15.

Michael Parker: Telling Tales: Narratives of Politics and Sexuality in The Gentle Island, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1996/2, 59-86.

Moloney, Karen M.: Molly Astray: Revisioning Ireland in Brian Friel's Molly Sweeney, *Twentieth Century Literature*, 2000/3, 285-310.

Morrison, Kristin: *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983.

Nadel, B. Ira: Travesties: Tom Stoppard’s Joyce and other Dadaist Fantasies, Or History in the Hat, *James Joyce Quarterly*, 2008/3-4, 481-492.

Neichl Nóra: A grafitnesztől a wellnesig, *Jelenkor*, 2012/3, 317-322.
<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2455/a-grafitnesztol-a-wellnesig>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-01, 13:33.

Nichols, Gregory Dawson: *The Nineteenth Century Origins of Feminist Solo Performance*, dissertation, University of Washington, 2004.

Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között, ford. K. Horváth Zsolt, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm#P10_119, utolsó letöltés időpontja: 2013.05.02., 12:15.

Nünning, Ansgar – Sommer, Roy: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama, in Pier, John –Landa, Jose Ángel Garcia (eds.): *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 2006, 329-352.

Nünning, Ansgar: Reconceptualisation the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narrator, in D'hoker, Elke –Martens, Gunther (eds.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin – New York, de Gruyter, 2008, 29-76.

Nünning, Ansgar: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials, in Sommer, Roy – Heinen, Sandra (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, 48-70.

Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában, Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*, Budapest, L'Harmattan, 2010.

Orr, John: *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard*, Hampshire – London, Macmillan, 1991.

Osanai, Kaoru – Tsubaki, Andrew T.: Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre, *Educational Theatre Journal*, 1968/4, 586-593.

P. Müller Péter: A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban, *Jelenkor*, 2003/ június, 626-633.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009.

P. Müller Péter: Utószó, in Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Budapest, Osiris, 2002, 173-177.

P. Müller, Péter: Szöveg és műfaj: Dráma és színház kapcsolatában, in Mestyán Ádám – Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház: Performativitás, műfaj, test*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 165-176.

Palmer, Alan: Stream of Consciousness and Interior Monologue, in Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, 570-571.

Parker, Andrew – Sedgwick, Eve Kosofsky: Performativitás és performancia, ford. Müllner András, *Apertura*, 2010/ősz, <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>, utolsó letöltés időpontja: 2014.03.23. 21:14.

Parker, Michael: Telling Tales. Narratives of Politics and Sexuality in Brian Friel's *The Gentle Island*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1996/2, 59-86.

Pavelková, Hana: *Monologue Plays in Contemporary British and Irish Theatre*, disszertáció, Charles University, 2014.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2005.

Pearce, D. Howard: Stage as Mirror, Tom Stoppard's *Travesties*, *MLN*, 95/5, 1979, 1139-1158.

Pelletier, Martine: Brian Friel: The Master Playwright, in *Ilha Do Desterro*, 2010/jan-jun, 135-156.

Pfister, Manfred: *The Theory of Drama*, ford. John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Phelan, James – Rabinovitz, Peter J.: Narrative as Rethoric, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 3-7.

- Phelan, James: *Experimenting Fiction*, Columbus, Ohio State University, 2007.
- Phelan, Peggy: Introduction, in Phelan, Peggy – Lane, Jill (eds.): *Ends of Performance*, New York – London, New York University, 1998, 1-19.
- Platón: *Az állam*, ford. Jánosy István, <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm>, utolsó letöltés időpontja: 2016.08.19. 11:34.
- Presley, Delma E.: *The Glass Menagerie – An American Memory*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- Preston, Carrie J.: *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, and Solo Performance*, Oxford, Oxford University, 2011.
- Price, Graham: Memory, Narration and Spectrality in Brian Friel's *Faith Healer* and Frank McGuinness *Observe the Sons of Ulster Marching Toward the Somme*, *Irish Studies Review*, 2015/1, 33-47.
- Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, Nebraska, University of Nebraska, 2003.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris, 1999.
- Richardson, Brian: Antimimetic, Unnatural and Postmodern Narrative Theory, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 20-24.
- Richardson, Brian: Drama and Narrative, in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrativ*, Cambridge, Cambridge University, 2007, 142–156.
- Richardson, Brian: Voice and Narration in Postmodern Drama, *New Literary History*, 2001/3, 681-694.
- Rod, David K.: Carr's View on Art and Politics in Tom Stoppard's *Travesties*, *Modern Drama*, 1983/4, 536-542.

Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012.

Rosner Krisztina: Marina, Marina, Marina, *Színház*, 2012/4
<http://szinhaz.net/2012/04/01/rosner-krisztina-marina-marina-marina/>, utolsó letöltés időpontja: 2017-08-21, 08:52.

Royal, Derek Parker: Camusian Existentialism Arthur Miller's *After the Fall*, *Modern Drama*, 2000/Summer, 192-203.

Ryan, Marie-Laure: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, in Meister, Jan Christoph – Kindt, Tom – Schernus, Wilhelm (eds.): *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005, 1-23.

Self in Cornelia Otis Skinner's Magazine Monologues, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2011/2, 371-392.

Senelick, Lawrence: *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood, 1982.

Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban*, Budapest, Theatron Társulás, 2011.

Sommels, Neil: Earning Liberties: Travesties and Importance of Being Earnest, *Modern Drama*, 1986/3, 376-387.

Sommer, Roy – Heinen, Sandra: Introduction: Narratology and Interdisciplinarity, in uő (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, 1-10.

Sommer, Roy – Hühn, Peter: Narration in Poetry and Drama, in Hühn, Peter és mások (eds.) *Handbook of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2009, 229-238.

Sommer, Roy: Contextualism Revisited: A Survey and Defense of Postcolonial and Intercultural Narratologies, *Journal of Literary Theory*, 2007/1, 61-79.

Sommer, Roy: Merge of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory, *Diegesis*, 2012/1, 143-157.

Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck, 2008.

States, Bert O.: Playing in Lyric Time: Beckett's Voice Plays, *Theatre Journal*, 1988/4, 453-467.

Suchy, Patricia A.: When Words Collide: The Stage Direction as Utterance, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1991/6, 69-82.

Szabó Erzsébet: A lehetséges világok elmélete a narratológiában, in uő (szerk.): *Új elméletek a narratológiában* (= Studia Poetica. Supplementum III. lingua Hungarica editum) Szeged, Jate, 2010, 97-164.

Szabó Erzsébet: A narratívák olvasásának kognitív modellálása, *Literatura*, 2012/2, 115-125.

Szemerédi Fanni: Csendesen folyik, <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2016/2016-01/4500-csendesen-folyik?layout=offline>, utolsó letöltése időpontja: 2017-08-03, 17:02.

Szemes Péter: A viszonyteremtés lehetőségei a drámában, www.c3.hu/~prophil/profi063/szemes.htm, utolsó letöltés időpontja: 2008.11.18, 17:32.

Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Budapest, Osiris, 2002.

Taroff, Kurt: *The Mind's Stage: Monodrama as Historical Trend and Interpretative Strategy*, dissertation, The City University of New York, 2005.

Todorov, Tzvetan: Structural Analysis of Narrative, in Leitch, Vincent B. (szerk.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York – London, Norton, 2001, 2099-2106.

Tompa Andrea: A színház dicsérete és tagadása. Orosz színházelméletek a 20. század elején, in Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a 20. század elején*, Budapest, OSZMI, 2006, 7–25.

Trilse- Finkelstein, Joachan Ch. – Hammer Klaus: *Lexikon Theatre International*, Berlin, Herschel, 1995.

Upor László: *Majdnem véletlen – Tom Stoppard fokozatos megközelítése*, Kolozsvár, Koinónia, 2009.

Upor László: Utószó, in Tom Stoppard: *Drámák*, szerk. Upor László, Budapest, Európa, 2002, 631-650.

Uspenszkij, Borisz: *A kompozíció poétikája – A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*, ford. Molnár István, Budapest, Európa, 1984.

Wallace, Clare: Monologue Theatre, Solo Performance and Self as a Spectacle, in uő (ed.): *Monologues – Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006, 1-16.

Wallace, Clare: *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006.

Warhol, Robyn: A Feminist Approach to Narrative, in Herman, David és mások (eds.): *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University, 2012, 9-13.

Weidle, Roland: Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater, in Hühn, Peter és mások (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin – New York, de Gruyter, 2009, 221-42.

Weinrich, Harald: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*, Budapest, Atlantisz, 2002.

Wood, Gerald C.: *Conor McPherson: Imagining Mischief*, Ireland, Liffery, 2004.

Worthen, W.B.: *Drama, Performativity, and Performance*, PMLA, 1998/113.5, 1093–1107.

Wyse, Bruce: Traumatizing Romanticism in Brian Friel's Faith Healer, *Modern Drama*, 2004/3, 446–463.