

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalomtudományi Doktori Program

Iskolavezető: Prof. Dr. Thomka Beáta

Balassa Zsófia

Amikor a dráma elbeszélőt keres

A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei

Doktori értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2017

Tartalom

- I. A disszertáció tudományos célkitűzése, szerkezete és téziseinek összefoglalása
- II. Az értekezés tartalomjegyzéke
- III. Prof. Dr. Kálmán C. György (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet) opponensi véleménye
- IV. Dr. habil. Imre Zoltán (Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék, ELTE BTK) opponensi véleménye
- V. Válasz az opponensi bírálatokra
- VI. Szakmai önéletrajz

I. A disszertáció tudományos célkitűzése, szerkezete és téziseinek összefoglalása

„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 (monodrámák 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 számtalan ponton megnyitható, tovább gondolható. Rosner Krisztina disszertációjából lett könyvének bevezetőjében írtakat idézve, parafrázálva:

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.

„ideális esetben a szöveg vizuális kereszthivatkozások hálójából állna, [...] a nagyobb fejezetek pedig olyan szövegegység-installációknak lennének tekinthetők, amelyek háttérében [...]” 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 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

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 háttérében [...] a csend és a jelenlét meghatározó elméletei állnak.” Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusszínházi játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012, 9.

⁶ Uo.

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 köre 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. Céлом 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.

Dráma/narratológia

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

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 narratívak minden narratológiai iskola és módszer szerint, drámának és dramatikusnak pedig azokat, amelyek első látásra közvetítetlenek, 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. Fóber 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.

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 metszetként 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

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 megközelítéseihez tartozó szövegek fordításait tartalmazza.

bemutatására is törekszem, hogy segítsem az utánam következő, a téma iránt érdeklődő kutatókat.

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 *kernels* és *satellites* 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 Uszpenskij 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 látképet 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 segítségét jelent a 2000-es évek környékén megnövekedett számú narratológia elméleteket áttekinthetővé alakító Sommer-féle ábra, mely leírja és megmutatja a különböző narratológiák helyét és viszonyaikat. 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 elméletírónként, 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 sűríteni a mono/lóg dráma elnevezésbe. Ezzel nem célolok egy saját, dolgozatomban univerzálisnak 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 monodrámája koncepciója és az első monodrámája, 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 monodrámája egy főszereplő belső lelki világának kivetülése, mely lehetővé teszi, hogy a nézők vele érezzenek együtt. Jevreinov ezt főleg a színpadra állításban gondolta kifejezhetőnek. Ez természetesen nem jelent kizárólagosságot, egy drámai szöveg is tartalmazhatja ezt a vágyat. Az első monodrámájának hagyományosan Rousseau *Pygmalion*-ját tekinti a szakirodalom, mely értelmezhető Jevreinov elképzelésének megvalósulási példájaként is, de lényegileg többet képvisel annál. Kiindulópontja lesz többek között a zenés melodrámáknak, 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 összegezhető lenne. Elmossa a saját maga által felajánlott narratív rétegek és Carr narrátori funkciójának határait, folyamatosan idézőjelbe teszi az általa előhívott elemzési gondolatmeneteket. Szerkezeti játéka, többretegű 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 monologikusság összefüggéseit, és még egy dimenziót hozzászól: 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 elbeszélt 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 előadásiban 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.

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 melodrámáknak az összehasonlítása – melyet részben megtesz Holmström könyve – , vagy a századforduló orosz színházelméleteinek kutatása¹⁰ is termékeny terep lehet. De még kevésbé kutatott hazánkban a szülő előadások története, a pódium előadások vagy a színpadi szülő 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 dramaturgikus 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 örvült 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 monodrámák 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 monodrámák 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

¹⁰ Kiindulópontja lehetne Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete - Orosz színházelméletek a XX. sz. elején*, Budapest, OSZMI, 2006 kötet.

művekre. A magyar vonatkozás feltérképezéséből is hiánypótló mű születhetne, akár a hazai színpadokon megjelenő monodramatikus előadások egyre növekvő számának¹¹ okai, vagy a klasszikusként emlegetett monodrámák és előadók ikonikusságának¹² okai 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.”¹³

¹¹ Például: Gogol: Egy őrült 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.

¹² Például: Gogol: Egy őrült 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.

¹³ Csehov: i.m.