

Bécsy Tamás

A LÍRAI DRÁMA ELMÉLETI KÉRDÉSEIRŐL

Az utóbbi évtizedekben gyakran beszélünk arról, hogy a műnemek „határai” eltűnnek, összemossódnak. Beszélünk pl. epikus drámáról, sőt lírai drámáról is. Ezekkel az kívánjuk jelezni, hogy a dráma törvényszerűségei, jellemzői stb. változtak.

Arról is folytak és folynak viták, hogy melyek az irodalom legértelmesebben kialakítható egységei, csoportjai. A magunk részéről mindaddig megmaradunk az ősi, hármas felosztásnál – líra, epika, dráma –, ameddig az irodalmi műalkotások összességén belüli kisebb csoportok természetének különbségeit nem sikerül minden tekintetben érvényesebben, pontosabban meghatározni. Ehhez nyilvánvalóan az szükséges, hogy az új csoportok törvényszerűségeit, jegyeit, jellemzőit találjuk meg és rögzítsük.

Nem általánosan elfogadott terminológiával a három csoportot az irodalom *műneimeinek*, a három műnemem belüli további csoportokat *műfajnak* szokták nevezni. A továbbiakban e két terminust így használjuk.

A műnemeknek vannak főnévi és melléknévi jelentéseik. Főnévi jelentésen azoknak a törvényszerűségeknek az együttesét érthetjük, amelyek a műnem természetét jelölik, vagyis amelyek *hiányában* nem jön létre az adott műnem egy műalkotásban. A melléknévi jelentés viszont oly törvényszerűségek csoportja, amelyek ugyan szükségesek az adott műnem létrejöttéhez, de amelyek közül egy-egy el is maradhat, s mégis az adott műnem létezik az adott műben, vagy fordítva: az adott műnemben létezik az adott mű. Ha ezt mondjuk epikus dráma vagy lírai dráma, drámáról beszélünk, csak a drámához viszonyítva másféle ismérvekkel megjelenő, másféle természetet felmutató műről.

A műnem melléknévi jelentése ezért olyan művek megjelölésére is szolgálhat, amelyek adott esetben nem az adott műnemben léteznek. Ha azt mondjuk „ez a mű lírai”, nem gondoljuk, hogy a líra műnemében létezik, hanem másban, talán más művészeti ágban, pl. zenében vagy a festészetben, talán más műnemben, pl. a drámában. A *lírai* melléknévi jelentés nem jelölhet olyan művet, amely a líra műnemében létezik.

Ezzel voltaképp azt is mondtuk, hogy ha pl. egy drámában olyan törvényszerűségek jelennének meg a maguk eredeti mivoltában, amelyek alapjaiban és lényegében a líra műnemében létező műveket konstituálják, az adott mű nem dráma, hanem líra lenne. (Ez persze kizárólag csak elméletileg lehetséges, a gyakorlatban – épp a műnemi törvényszerűségek nagy ereje következtében – soha senki nem kezd drámát írni kizárólag a líra műnemét alapjaiban konstituáló törvényszerűségek felhasználásával.)

Ezek után önkéntelenül adódik a kérdés: melyek azok a törvényszerűségek, amelyek a lírát, epikát és a drámát, illetőleg ezek *természetét* konstituálják? Másképpen: melyek azok a törvényszerűségek, amelyek a művek bizonyos csoportjaiban létezve a dráma, az epika, a líra főnévi jelentését adják?

Lukács György a három műnemet éppen azon az alapon osztotta először két csoportra, hogy az objektummá tett valóságreszek „hol” található: az objektív valóságban vagy a bensőben. Teljesen evidens ugyanis, hogy a szubjektum által létesített objektum az adott művész belső világában is kialakulhat, vagyis a művészi szubjektum a művészi én benső világának egy részét is objektummá teheti, s ha ez az eset, akkor a líra műneme konstituálódik. Ha az objektum nagyobb mértékben az objektív valóság egészéből alakul ki – ott található tényezőket foglal nagyobb mértékben magába –, akkor vagy az epika vagy a dráma műneme konstituálódik. Ezt a kérdést Lukács György a *natura naturans* és a *natura naturata* fogalmával világította meg: „... a lírai forma specifikuma abban áll – írja *Az esztétikum sajátosságában* –, hogy a visszatükrözés folyamata benne művészileg is folyamat-

ként jelenik meg: a megformált valóság úgyszólván in statu nascendi fejlődik előttünk, míg az epika és dráma formái – szintén a szubjektív dialektika alapján – a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és lényegnek pusztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és a drámában teremtett természetként (natura naturata) objektív dialektikus mozgalmasságban fejlődik, az a lírában teremtődő természetként (natura naturans) előttünk születik meg.”¹

A fentiekből több fontos dolgot kell levonnunk. Először, hogy mindhárom műnemben az objektumot a szubjektív dialektika alapján ábrázolják, vagyis a létrejövő műalkotásban nemcsak az objektum objektívítása, hanem a szubjektum hozzá való – persze egyáltalán nem önkényes – *viszonya* is megjelenik, s e kettő együtt, egygyórrva jelenik meg.² Így a műalkotás alapja nemcsak az objektum, hanem a művészi szubjektum hozzá való viszonya is.

Lukács György fenti szavaiból továbbá az következik, hogy az epika és a dráma lényegbeli különbsége az adott objektumok tartalmi sajátosságainak és az ezekhez való viszony sajátosságainak a különbözőségéből vezethető le.

A natura naturans felfogható úgy is, mint a lírikus objektuma sajátos tartalmából és a lírikus ehhez való viszonyából megformált műalkotásnak a természete; a natura naturata mint az epikus és a drámaíró objektuma sajátos tartalmából és az ezekhez az objektumokhoz való viszonyukból megformált műalkotásoknak a természete.

A natura naturans természetét egy mű akkor viselheti magán, ha a művész bensejében – nem gondolkodásában, nem az „agyában”! – minden dolog élményként születik vagy élményként csapódik le (jelenik meg), s ezért minden dolgot átél. A magunk részéről teljesen elfogadjuk azoknak a véleményét, akik a líra lényegeként, illetve a natura naturans természetének alapmeghatározójaként az átéltséget jelölik meg.³ Idézzük először Németh G. Bélát: „Mert bármely sok meghatározóját gyűjtjük is egybe a lírának, három mozzanat rendszerint jelen van benne. Szubjektuma belső mozgalmainak egy összetartó mag köré sűrűsödő, konkrét alkalmú *átélést* formálja oly nyelvi jellé, oly nyelvi szerkezetté a költő, amely ezt az átélést közvetíteni képes, mindenekelőtt hangneme segítségével, ez az első. A második pedig az, hogy ez az átélés mindenkor a történeti (társadalmi) helyzet és az egyéni alkat egymást alakító kölcsönhatásában születik meg. A történeti helyzet egyszerre helyzete az egyén történelmének és neme történelmének. Az átélés e kettős történeti helyzethez való viszonyulás minősíti, s ez szabja meg az átélés ábrázolásának, kifejezésének, 'kibeszélésének' hangnemét. Ez a történetiség azonban elválaszthatatlan a líra harmadik jellemző vonásától: a nagy lírának mindig lényegi alkotó eleme az ontikus vonás, a létérzékelés igénye, a létvonatkozás jelenléte.”⁴

Azért idéztük Németh G. Bélát ilyen hosszan, mert a líra műnemének három specifikus vonását határozza meg, melyek közül kettő véleményünk szerint is alapjellemezője a líra műnemének, a natura naturans természetének, szemben az epika és a dráma műnemének alapjellemezőivel. Ezek pedig: (1) „a történeti (társadalmi) helyzet és az egyéni alkat egymást alakító *kölcsönhatásában*” megjelenő (2) *átéltség*. (A harmadik, az „ontikus vonás jelenléte” nyilván minden nagy irodalmi műben észrevehető.)

Ugyanezt állapítja meg Egri Péter is, aki *A költészet valósága* című munkájában épp a natura naturans kategóriáját dolgozta ki részletesen. „A költői magatartást – írja – olyan belülről kialakított szubjektum–objektum viszony jellemzi, amelyben az ábrázolás, kifejezés közvetlen és voltaképpeni tárgya a valóságot *átélő* költői én maga.”⁵

¹ LUKÁCS György: Az esztétikum sajátossága, I–II. köt. Akadémiai K. 1965. I/613.

² LUKÁCS György ezt így fogalmazta: „... minden irodalom egyszerre adja vissza magának a valóságnak a képmásait, és a képmásoknak az ábrázolt szubjektumban kialakult képmásait is (bizonyos körülmények között mint a szerző közvetlen kifejezéseit), de ezeket az epika, a líra vagy a dráma mindenkor egynemű közegeiben mindig olyan szétválaszthatatlan – noha ellentmondásos – egységbe fejleszti, amilyennel eredetijüknek az emberek életében rendelkezni kell, hogy létezésük feltételeire normálisan reagálhassanak.” LUKÁCS György: i. m. II/331–332.

³ Már Lukács György utalt erre, Adyval kapcsolatban: „Ady univerzalizációja abban nyilvánul meg, hogy kora életének összes ellentmondásait mélyen és lírai igazsággal fejezi ki. *Lírai igazsággal*: vagyis az *átélt pillanat igazságával*.” LUKÁCS Gy.: Magyar irodalom, magyar kultúra; Gondolat K. 1970. 174.

⁴ NÉMETH G. Béla: Létharc és nemzetiség; Magvető K. 1976. 60.

⁵ EGRY Péter: A költészet valósága; Akadémiai K. 1975. 21.

A fenti megállapításokhoz hozzá kell tennünk, hogy a mű az átélést csak akkor képes közvetíteni, ha azt a költő oly nyelvi rendszerré formálja, amely az objektumot és a hozzá való viszonyt *átéltséggént rögzíti*.

Azt hisszük, egyértelmű, hogy a natura naturans, a teremtődő természet egyik alapvonása, természetének egyik alapjellemzője, az átélés és az átéltséggént való rögzítés, illetőleg az átéltséggént való rögzítettség. Az átélést és az átéltséggént való prezentációt a líra műneme kulcsfogalmának kell tartanunk. Természetesen egyértelmű, hogy az átélés és az átéltséggént való prezentáció *önmagában* még nem konstituál egyedi, egyszeri műalkotást, sőt a líra műnemét sem, de hiányában bizonyosan nem jön létre líra.

Az átélés annyit jelent, hogy a művészi szubjektum az objektum egészét és minden összetevőjét önmagára vonatkoztatja, s voltaképp maga ez a vonatkoztatottság mint átéltség válik objektummá. Így nem az objektum összetevőinek objektív tartalma, jellege, jellegzetessége a fontos, hanem a költői énré való vonatkoztatottságuk. Ez magával hozza, hogy az objektum összetevőinek jelentése a költői énré való vonatkoztatottságban – s nemcsak önmaguk objektivitásában – alakul ki, s a műbe ez a jelentés kerül, és az így megvalósult átélést oly nyelvi szerkezetté formálja, amely mindent átéltséggént képes prezentálni. Így a vers a költői én által átéltné átéltséggént való tükröződése, rögzítése, megjelentése, „kibeszélése”. A lírán belül azok a csoportok, amelyek egyedi példányaiban az objektumot a költő nem mint önmaga által átélten prezentálja, külön műfajokat hoznak létre, az epikához közelítő helyzetdalt, balladát, románcot stb.

A natura naturata természetének egyik meghatározója, jellemzője, hogy az objektum tartalmai az objektív valóságban léteznek. A „természetet”, a valóságot az objektív társadalmi-történeti folyamatok, a társadalmilag objektív helyzet alakjai, azok objektív tartalmai stb. „teremtették”. Az objektum itt embereket, embereknek valamihez és egymáshoz való viszonyát és/vagy az emberrel történőket és/vagy az emberek cselekvéseit tartalmazza. A középpontban álló ember nemcsak a művész, még akkor sem, ha pl. önéletrajzi regényt ír. Az epika és a dráma a legegyszerűbb meghatározás szerint is ábrázolt alakok közbeiktatásával fejezi ki a valóságról alkotott képét, mondani-valóját stb.; tehát nem közvetlenül mint a lírában, hanem közvetetten. Ez annyit is jelent, hogy itt az objektum tartalmait a művészi én nem vonatkoztatja minden tekintetben önmagára, s annak sajátos jelentései nem ebben a vonatkoztatottságban születnek meg; jelentéseik objektív vonatkozásaikból jönnek létre.

A natura naturatának mint az epika- és drámaelméleti kategóriáknak a természete is innen vezethető le. Ha az objektum emberek között lezajló, megtörténő, az ember társadalmi sorsát bemutató cselekvéssort tartalmaz, s ha a művész ehhez való viszonya, hogy ezt elbeszéli, az epika konstituálódik. „Az epikus – írja Egri Péter – egy lezárt fejlődési szakaszt kívülről szemlél, és bármennyire szenvedélyesen érdeklődik is alakjainak sorsa, mégis nemcsak utólag, hanem múltként is dolgozza fel témáját.”⁶ Ha ehhez hozzávesszük, hogy alakjainak sorsát csak akkor tudja múltként feldolgozni, ha azt elbeszéli – elbeszélteni ui., csak azt lehet, ami már megtörtént –, akkor a natura naturatának az epikus művekben megjelenő természete egyik legfontosabb kulcsfogalmát kapjuk meg, s ez az epika főnévi értelmének kulcsfogalma. Az epika összes törvényszerűségei ebből fakadnak, következnek.

Ha az objektum emberek közötti olyan vonatkozásrendszer zár magába, amely az ebből a vonatkozásrendszerből kibomló cselekvéssor összes etapját magában foglalja potenciálisan (a szituáció), s ha ehhez az objektumhoz az a viszonya, hogy ő maga teljesen „visszavonul”, s így csak alakjait beszélgeti, ami által nemcsak jelen időbe kerül minden, hanem jelenként is jelenik meg – hiszen dialógusokat *mondani* mindig csak *most* lehet – a dráma műneme konstituálódik. A szituáció így a dráma műnemének és egyben főnévi jelentésének a kulcsfogalma, s a dráma összes törvényszerűségei ebből fakadnak, következnek.

A fentiek azt jelentik továbbá, hogy az átélés és az átéltséggént való rögzítés, az elbeszélten cselekmény, valamint a szituáció és az ebből fakadó cselekvéssor az adott műnem törvényszerűségei alapjaiban konstituálják. Hadd tegyük hozzá ismét: egyedül ezek, önmagukban nem konstituálnak egyetlen verset, egyetlen epikus művet és egyetlen drámát sem. Ahhoz, hogy egyedi mű szülessék, még

⁶ EGRI P. i. m. 181.

más jegyek, jellemzők és törvényszerűségek is szükségesek, de ezek a fentiekből bontakoznak ki. Nagyon lényeges azonban, hogy ezek nélkül, ezek hiányában nincs líra, nincs epika és nincs dráma. A lirizálódó dráma kérdéseinek szempontjából viszont alapvetően az a fontos, hogy egy dráma sohasem lirizálódhat annyira, hogy az objektum teljes egészében a szerző benső világában legyen és hogy ezt mint az önmaga által átéltet átéltségként rögzítse. Ha így lenne, a líra műneme élne abban a műben, és nem a drámáé. Azonban ehhez azt is meg kellene szüntetni, hogy a mű egész világát a *beszélők* által elmondott *dialogusok* építsék fel.

A kérdés most már az, hogy a dráma lirizálódása hogyan, miben jelenik meg, vagyis mit jelent? A lírai dráma vajon akkor valósul-e meg, ha a líra műnemének másodlagos jegyei, másodlagos törvényszerűségei jelennek meg a drámában?, avagy ha a lírát alapvetően konstituáló törvényszerűségek konkrét formája módosul a dráma világában?

*

Az alábbiakban azt szeretnénk – vázlatosan – bizonyítani, hogy a dráma lirizálódásáról, vagyis a lírai drámáról akkor beszélhetünk, ha a natura naturans kategóriájának konkrét megjelenési formái kerülnek létezésbe a dráma törvényszerűségeiben és törvényszerűségeiként, de természetesen módosult, változott formában.

Egri Péter *A költészet valósága* c. könyvében a natura naturans természetét a következő konkrétumokban dolgozta ki: a költői magatartásban, a költői érzelemben és képzeletben, a képalkotásban és a mű hangsjákn.

Nem az eddigiek ismétlésére, hanem fontos tanulságok levonására idézzük, mit ír a lírai művekben érvényre jutó objektum–szubjektum viszonyról, illetőleg az itt érvényesülő művészi *magatartásról*: „A lírában (. . .) a mű szervező középpontja a költői én belső világa, dinamikus vagy pillanatnyilag többé-kevésbé statikus lélekállapota, amely az azt kiváltó vagy hordozó külvilágra való utalásnak csak egy bizonyos szükséges minimumát kívánja és engedi meg.”⁷

A magatartás tehát lényegében az objektum–szubjektum viszonyát jelöli. Egri Péter bebizonyítja, hogy a natura naturans természetének minden további konkrét hordozója (a költői érzelem és képzelet, a képalkotás és a mű hangsjákja) a művészi objektum–szubjektum viszonyt jelölő magatartásban születik meg. A fontos következtetés pedig az, hogy a magatartás az epika és a dráma esetében az ábrázolt alakokra vonatkozik, míg a lírában a költői énré; vagyis az első két esetben az ábrázolt alakok és az ő objektumaik közötti, a harmadikban a művész és az ő objektuma közötti viszonyt jelöli. A natura naturans a költő objektumának sajátos tartalmában és a költői énré és az ehhez való viszonyában születik meg, s így természetesen a natura naturata természete sem jöhet létre máshol, mint az objektumok sajátos tartalmában és a művészi énré – és nem az ábrázolt alakoknak – a hozzájuk való viszonyában. A dráma lirizálódása tehát akkor következik be, ha a natura naturans természetének valamelyik vonása, illetőleg az e vonást hordozó, konkrétan megjelenítő tényező áthatol a natura naturata világába. Ez nyilván csak módosult formában valósulhat meg, hiszen a módosulás nélkül nem „hatol át”, megmarad a natura naturans. A natura naturans természetének valamely módosult vonása – vagy e vonást hordozó tényező módosult megjelenése – nem alakítja át a natura naturatát, a teremtett természet nem alakulhat teremtődő természetté. Az előbb említettek az objektum tartalmaiba és/vagy a művészi énré az objektumhoz való viszonyába hatolhatnak be. Ha a natura naturans természetének konkrét hordozói – mint pl. a szóképek – a natura naturatába hatolnak, akkor ott ezek a hordozók és a natura naturans természete melléknévi jelentéssel létezik, épp a módosulás következtében.

Szeretnénk hangsúlyozni, hogy a lirizálódó drámában is megtalálható a drámairónak az adott objektumhoz való dramatikus viszonya; nevezetesen: ő maga visszavonul a mű világából, azt csak az alakok megnyilvánulásai építik fel, s így csak alakjai beszélhetnek, vagy ő is csak alakjaival együtt. Ez a tény nem teszi még okvetlenül drámává az adott művet (dialogusformában megírt epika is lehet). A drámai forma egyik lényeges tartozékának, a natura naturata dramatikus természete egyik jellemzőjének, a dialógusnak a megjelenése azonban ezen a réven teljes mértékben szükségszerű és biztosított, hiszen dialógus csak élő emberek között alakulhat ki.

⁷ EGRI P. i. m. 22–23.

Az a tény, hogy a drámában csak az ábrázolt alakok jelennek meg, s így a mű szövege az ő szövegeiből áll össze, és hogy a lírában minden a költő közvetlen megnyilatkozásából áll össze, a műalkotások egész világát meghatározza; szerkezetiségüket épp úgy, mint a szavak rendszerét vagy pl. a mű egyes etapjainak összekapcsolását.

A natura naturans természetét Egri Péter igazán példamutatóan dolgozta ki, s az egyik legnehezebb „terepen”, a szonettekén igazolta. Amikor a különböző korok szonettjeinek első és második quatrainjét, couplet-ját, az oktávokat és a szextetteket, avagy a rím és a ritmus különböző megjelenési formáit elemzi, ezzel egyben a szonettek szerkezetét is elemzi, mert ezek eo ipso meghatározzák a szerkezetet. De ugyanez a helyzet a szóképekről szóló fejezetnek a lírára vonatkozó részében.

Úgy gondoljuk, hogy a szókép a líra szerkezetét is meghatározza, amikor „A külső valóság valamely darabjának, alakjának, jelenségének szubjektív fontosságát, közvetlenül az én szempontjából vett jelentését és jelentőségét (. . .) úgy teszi érzékletesen élményszerűvé, hogy egy olyan jelentéssel veti egybe, vagy azonosítja, amelynek az én nézőpontjából kivételes hangulati, intellektuális vagy képzeleti értéke van.”⁸ A szókép a valóságnak a *költőre* vonatkoztatott két jelenségét kapcsolja valamilyen módon össze, s így két valóságelemet hoz egyszerre a műbe. E két valóságelemnek, illetőleg az egyesülésükben keletkező szóképnek speciális jelentést a költői énre való vonatkoztatottságuk ad. Az a jelentés, vagy jelentés-rész ugyanis, amely a két szókép-összetevő egymással való viszonyában rögzítődik, alapjaiban a költői énre való vonatkoztatottságból jön létre, hiszen a költői én azért hozza az adott két szóképet egymással, „éppen ezt, éppen ezzel” viszonyba, hogy a saját magára való vonatkoztatottságukat hordozhassák. A lírai művekben azonban egy-egy szókép nemcsak a benne egyesülő két összetevő révén kap jelentést, hanem a többi szóképhez való viszonyából is. A szóképek egymáshoz való viszonya pedig alapjaiban szerkezeti probléma. Méghozzá azért, mert a szóképek tartalmának a költőre való vonatkoztatottsága az ő egymáshoz való viszonyukban jelenik meg, abban rögzítődik és ezen a módon deríthető ki. Különösképpen vonatkozik ez az „ábrázoló, a festői” szóképekre, amelyeket Egri Péter mint a lírára jellemző szóképeket különböztet meg a natura naturatára jellemző, ott megjelenő „egyszerű, ábrázoló, elbeszélő, leíró” szóképektől.⁹ A festői szóképekben megjelenő valóságmozzanat a *költői énre* vonatkoztatott és maga a költői én is mondja ki, s nem valamely általa ábrázolt alak, mint a drámában, és – ebből a szempontból – nem szolgál másra (pl. az emberek közti viszony megérzékítésére vagy jellemrajzra), csak a natura naturans megjelenítésére, illetve: a szóképek tartalmai így a natura naturans természetének egyik vonását hordozzák.

Ha egy drámában az ábrázolt alakok szövegei válnak szóképekkel telített – vagy a líra szövegeire jellemző más eszközökkel dúsított – szövegekké, nem érinti a dráma szerkezetét, csak az alakokat jellemzi, s így a dráma lirizálódása nem is jelenhet meg ebben a tényben.

Ha ontológiailag nézzük a megjelenő jelenséget, a szöveget, a líra szövege egynemű, mert egyetlen ember megnyilatkozása: a költő közvetlen beszéde. (Kivéve a speciális műfajokban, a helyzetdalban, balladában, románcban stb.) Ezért a mű minden problematikája – vagyis a natura naturans természete – elemezhető a szöveg szintjén. Végső soron természetesen minden mű problematikája a tükrözött valóság és annak jelentése alapján elemezhető. A lírában a valóság, a kifejezett és/vagy ábrázolt valóság és a költőnek a hozzá való viszonya azért elemezhető a szöveg szintjén, mert a szöveg *közvetlenül* utal a kifejezett – illetőleg a szavak és rendszerük által jelölt – valóságra, mert ennek a valóságnak a különböző megjelenései – pl. a szóképekben való megjelenés – közötti viszony is –, amely ennek a résznek a speciális jelentését megadja – megjelenik a szöveg, illetve a *közvetlenül jelölt* szintjén.

A drámák szövege ontológiailag lényegében három csoportra osztható: a *névre* (pl. *Hamlet*.), a *dialogust* képező szövegekre és az ún. *szerzői instrukciókra*. E háromból csak a név és a szerzői instrukció minősíthető a szerző közvetlen megnyilatkozásának, míg a dialógusok – vagyis a dráma szöveg mennyiségileg legtöbb és minőségileg legfontosabb része – a *szerző és alakjai* megnyilatkozásának.

A *név* szükségképpen élő embert jelöl minden egyes esetben, hiszen beszél, s beszélni csak élő ember tud. (Az természetesen más kérdés, hogy pl. *Hamlet* Atyjának Szelleme vagy a *Macbeth* Boszorkányai stb. stb. mit jelentenek; de ennek ellenére mégis élő embereknek kell a mű világán belül minősítenünk őket.) Élő ember azonban csak viszonyokban, vonatkozásokban létezhet.

⁸ EGRI P. i. m. 201.

⁹ Vö.: EGRI P. i. m. 202.

A drámák szerkezetiségének és egész világának egyik lényeges aspektusa, hogy az ábrázolt alakok milyen viszonyokban, vonatkozásokban vannak egymással. Az alakok közötti viszonyokban nemcsak az ő objektív – a társadalmi valóságban meglévő viszonyaik jelennek meg, hanem a drámaíró az ő objektumához való viszonyának egy jó részét is az alakok közötti viszonyba rögzítve jeleníti meg. Az alakok közötti viszonyok mint a dráma egész világát meghatározó, alapvető tényezők azonban nem jelenhetnek meg közvetlenül a szöveg szintjén. E vonatkozásrendszerre a szövegek mindig csak utalnak, s nemcsak jelentésük, de a konkrét vonatkozások konkrét tényszerű mivolta és milyensége is beszédük, dialógusaik szintjénél mélyebb szinten létezik, s így azt a befogadónak a szavak szintjén megjelenő utalásokból kell felfedeznie.

Míg tehát a líra szóképeinek egymáshoz való viszonya és ennek – persze csak ennek! – a jelentése közvetlenül megjelenik a szöveg szintjén, a drámában a legfontosabb viszonyok és vonatkozások az alakok beszédeinek szintjénél mélyebb szinten léteznek és jelennek is meg: az alakok létének és cselekvéseinek szintjén. A drámai dialógusok ezekre a viszonyokra és vonatkozásokra csak utalnak.

A dráma alakjainak jelenléte azt is magával hozza, hogy nemcsak a drámaírónak van viszonya az ő objektumához, hanem az ábrázolt alakoknak is a megjelenített, ábrázolt valósághoz. A Lear király által elmondott szövegek azért líraiak elsősorban, mert a drámán belül ábrázolt világhoz csak passzív viszonya lehet. Sem Goneril, sem Regan, sem férjeik stb. ellen nem tud cselekedni, ehhez ui. nincsenek eszközei. Leányaihoz való – vagy pl. a viharjelenetben az ő egész valósághoz, sorsához való – viszonyát csak átéli, s ezt az átéltséget átvezetődásokban vagy – a viharjelenetben – gyönyörű lírai szövegekben prezentálja. Átvezetődni vagy a sorsot csak kimondani egy drámai alak akkor szokott, ha nem képes cselekvésre, mert nincsenek ehhez eszközei. (Ha eszközei vannak, a sorsot „teszi, csinálja”. A sorsát Lear nemcsak kimondja, hanem az „vele megtörténik”, noha a trónról való lemondása után már nincsenek eszközei a harchoz.) Így ezekben a szövegekben Learnek az ő objektumához való viszonya jelenik meg, s nem Shakespeare-nek az ő objektumához. A *Lear királyban*, a *Szentivánéji álomban* stb. stb. hiába telítettek a szövegek lírainak minősíthető részletekkel, nem jelenik meg ezekben a lírai dráma, mert az átéltség és az átéltséggé váló prezentáció csak az alakok és az ő objektumaikhoz való viszonyaik jellemzője, s nem a drámaíró és az ő objektumához való viszonyának.

Ismeretes, Hegel a drámát a líra és az epika szintézisének tartotta, épp a közvetlen beszéd, az átélés és az ábrázolt cselekmény miatt. Kétségtelen, minden drámában megtalálható átélés, kétféleképpen is. Az alakok élnek át saját helyzetüket, saját sorsukat, cselekvéseiket stb.; illetőleg a drámaíró éli át az ábrázolandó alakokat, helyzetüket és viszonyaikat, de azért, hogy a dialógusban való megjelenítést adekvátan megvalósíthassa.

Az objektumok átélése közül viszont csak az egyiket lehet átéltséggé rögzíteni. A drámaíró átélését, amivel *alakjait éli át*, nem lehet saját átéltséggé prezentálni. A drámaíró úgy jeleníti meg alakjait, hogy azok saját objektumaikat – vagy azoknak csak egy-egy részét, részletét – élnek át, s ezt az objektumot mint az alakok által átéltet lehet – sokszor átéltséggé – rögzíteni. Nyugodtan mondhatjuk, majdnem minden dráma valamelyik részében megtalálhatjuk, hogy az alakok saját – s a drámában ábrázolt – objektumaikat átélik, és más alakoknak átéltséggé prezentálják. Ám még akkor sem beszélhetünk a dráma lírizálódásáról, ha ezek a szövegrészek – illetve az ábrázolt alakoknak az ő objektumaikhoz való átélt viszonyuk – gyakoribbak lesznek, intenzívebbé válnak a dráma szövegében.

*

A drámák lírizálódása azokban a szövegrészekben jelenhet meg, amelyek a drámaíró közvetlen megnyilvánulásának minősülnek, vagyis a *névben*.

A *név* persze nem önmagában fontos nem az a lényeges, hogy konkrétan minek nevezik, hogyan hívják az ábrázolt alakot. Az, hogy egy ábrázolt alak (a *név*) milyen lesz – jellem, allegorikus vagy szimbolikus alak, funkciójával megnevezett és csak ezzel létező alak, ún. „magatartás”, avagy költő képmás –, azon múlik, hogy mi és milyen a drámaíró objektumában szereplő valóság, az abban élő emberek, és az objektumban megtalálható problematika. Ha a drámában megjelenő alakok költői képmásokká váltak, akkor jön létre, vagy ezen a módon valósul meg a dráma lírizálódása.

Annak a megvilágítását, hogy egy ábrázolt alak mikor „költői képmás”, a szóképek egy bizonyos aspektusának elemzésével kell kezdenünk.

A lírai szubjektum–objektum viszonyban – az objektum a bensőben lévén – a viszony természete az élmény. A lírikus ezt az élményt fejleszti, s ennek folyamatát rögzíti a műben átéltséggént. Az élmény mindig összetevőkből, „tartozékokból” áll, amelyek egyszerre, egy időben élnek a művészi émben. Még akkor is így van ez, ha a mostani élmény egy-egy összetevője régóta benső tartalma a művészi élnék. Ha most aktivizálódik, most él az is. A lírikus ezeket az élményösszetevőket különböző tényezőkben rögzíti: ritmusbán, rímében, alakzatokban, szóképekben stb. stb. Számunkra most a szóképek a legfontosabbak.

A szóképek a lírai élmény egy-egy összetevőjének a hordozói, megérzékítői ábrázoló és/vagy kifejezői. A szóképeknek – és ez alapvetően fontos – ettől az élménytől függetlenül nincs meg az a speciális jelentése, mint ami az élményben. Ezt minden szókép a művészi én élményére való vonatkoztatottságában kapja meg, ám ez a jelentés minden esetben az ugyanazt az élményt hordozó szóképekkel (más élményösszetevőkkel) való speciális összefüggéseiben, az azokhoz való egyszeri egyedi vonatkoztatottságában rögzítődik. Lukács György erről így írt: „Egyáltalán nem is törekszenek – az objektivitás értelmében – a természet pontos visszaadására: ugyanez a természeti jelenség a különböző költeményekben a legellentetesebb érzelmi hangsúllyal fejezhető ki, de ez – feltéve, hogy a lírai megformálás sikerül – minden esetben valódi és élethű lesz.”¹⁰

Minden szókép lényege – jelentése – csak az egész művel, pontosabban: az élmény más összetevőit hordozó valamennyi elemmel való vonatkozottságában rögzítődik és derül ki. Az élmény összetevői, s így az ezeket rögzítő szóképek stb. között voltaképp nincs oksági összefüggés. A versek „menete” rendszerint a költő élményének kifejlődését, alakulását követi, a szekvenciát ez adja és biztosítja, hiszen ezért is teremtődő természet. Ez annyit jelent, hogy az egymás után leírt szóképek stb. egymásutánosságát, szekvenciáját nem az ok → okozati viszony adja. Az ok–okozati összefüggés előrehaladó összefüggés, az okozat nem hat vissza az okra, nem módosítja annak tartalmát, jelentését stb. Az ok–okozati összefüggés helyett minden szókép – és a vers minden eleme – egymásra ráhangolódik, egymást áthatja, átfonja. Az élményösszetevők és az ezeket rögzítő elemek között levő finom egybemosódottság, az egymásra ráhangoltság és egymásba áthatoltság alapvető jellemzőjük, s ez a natura naturans természetének egyik vonása.

A líra műnemét konstituáló élmény voltaképpen sohasem a valóság egészen konkrét tényéről, dologiságáról való élmény. Az imént idézett mondatot Lukács György így folytatja: „Másképp a természeti kép (. . .) nem a jelenség objektív összefüggésekre törő, tárgyilag átfogó leírásából jön létre. Még az olyan költeményekben sem maga az objektum határozza meg a tárgyak viszonyait és kapcsolatát, amelyek nem a szubjektivitásból, a lelki hangulatokból kiindulva formálják meg tárgyukat, hanem megfordítva, ezek érzéki teljességéből próbálnak hangulatot teremteni és ennek szükség-szerűségét felidézni, ilyenkor is az a szubjektivitás a meghatározó erő, amelynek pillanatnyi állapotát és mozgását kifejezendő a költemény létrejött.”¹¹ A fentiek nyilván nemcsak a szó szoros értelmű természeti képre, illetve a természet tárgyaira vonatkoznak, hanem a valóság minden olyan tárgyára, dologiságára, amely az élményben valahogyan szerepet és „helyet” kap.

Ha nagyon általánosan akarunk fogalmazni, azt mondhatjuk, hogy a XVIII. század végéig, a XIX. század elejéig a drámaírók oly szituációt tettek objektummá, amely jellemeket és cselekvéseket tartalmazott. Kivételesen persze mindig volt, elsősorban a középkori misztériumdrámák és moralitások, illetőleg mirákulumok esetében. A jelzett korig az embert és egyben a valóságot jellemezte, tükrözhetette az ember cselekvése. Almási Miklós *A drámafejlődés útjai* c. kitűnő könyvében pontosan megmutatta, hogyan és miért nem jellemzi ettől az időtől kezdve az embert saját cselekvése. Ezért a drámaírók egyre gyakrabban tesznek nem olyan alakokat és helyzeteket objektummá, amelyek a valóságra közvetlenebbül hasonlítva hordozzák, sugározzák, konnotálják a lényegbeli jelentéseket. Az ezután gyakran objektummá lett valóságdarabok nem emberi jellemmel és nem ennek cselekvéseivel hordozzák a lényeges jelentéseket. Vagyis, más szóval: különösen a XIX. század második felétől sok olyan dráma található, amelyek mögötti objektum nem tartalmaz konkrét, a valóságosakra közvetlenebbül hasonlító cselekvéssorokat, jellemeket. Az objektumot ekkortól bizonyos esetekben sok „valóságtörődék” alkotja, melyek kiválthatnak élményt is, amelyet azonban nem lehet szabályos lírai

¹⁰ LUKÁCS Gy.: Az esztétikum . . . II/591 és 592.

¹¹ LUKÁCS Gy.: i. m. II/592.

költeményben kifejezni. Ha ezek a valóságtörédek egyesülnek egy élményben vagy élménnyé, akkor lírai dráma is létrejöhethet. Az ilyen élményben a „valóságtörédek” nem önmagukban tesznek szert jelentőségre a drámaírói szubjektum számára, vagyis nem önmagukban, nem mint dologságok váltanak ki élményt, hanem összességükben. Szükségszerű, hogy jelentéseik is csak a drámaírói énre való vonatkoztatottságukban jelenjenek meg. Mindezek jelzik, hogy lírai élménynek nevezhető benső állapotról van szó. Ezekben az élményekben is mindig van „uralkodó mag”,^{1,2} amely köré az élmény felépül. Így a drámaíró objektumának összetevői átalakulnak olyan „emberekké”, akik ezt az élményt képesek adekvátan megjeleníteni, megérezkíteni és rögzíteni. Nem olyan szavakat mondanak, amelyek jellemeket építenek fel, s nem olyanokat, amelyek jellemből fakadó cselekvéseket bontakoztatnak ki, hanem olyanokat, amelyek a drámaírói többé-kevésbé statikus élményét, s annak egy-egy részét vannak hivatva megjeleníteni. Így ők maguk csak ezáltal és annyiban emberek, hogy beszélnek, hogy mozgásuk is felidéződik. Mégis, nem egy személyiség vagy jellem jelenik meg bennük, hanem az objektum valamely gondolati, érzésbeli, vágybeli stb. stb. része. A minden összetevővel együtt, mindig egyszerre élő, egyszerre létező lírai élmény nem rögzíthető jellemben. A jellem valamiféle mozgás, térben és időben és más jellemekekhez való viszonyában történő megnyilvánulás, amelyek nélkül a jellem legfeljebb potenciálisan jellem. A jellem épp ezért alkalmatlan lírai élmény kifejezésére és rögzítésére; létehez alapvetően elengedhetetlen mozgásával az élmény összetevőinek egyszerre való létét, egyidejű jelenlétét tüntetné el.

A. Jarry: *Übű királyában* az összes alak; F. G. Lorca: *Öt év múlva* c. drámájában a Próbababa, az Első és Második Barát vagy az Öreg; S. Beckett: *Godot-ra várva* c. művének mindegyik alakja; E. Ionesco: *A székek* Öregembere és Öregasszonya stb. stb. ilyen lírai képmás és nem jellem. Nem is szimbolikus alakok, s ugyanakkor mégsem funkciójuk által léteznek.

M. Maeterlincknek azt az élményét, hogy az emberiség szellemi vezető nélkül maradt, s hiányában úgy botorkálunk mint a vakok, olyan alakok rögzítik *A vakok* c. drámájában, akik mindegyike ennek a lírai élménynek a megjelenítője, már csak azzal is, hogy fizikailag vakok. A sok vak szereplő, a vakon születettek és a később megvakultak között sincs semmi alapvető különbség. Még nemük sem mérvadó. A. Jarry *Übű királyának* főhőse a mi megítélésünk szerint nem a későbbi évtizedek tömeggyilkosainak első ábrázolása. A mindenkit megbotránkoztatni akaró, de jókedvű kamaszgyerek benső világában a megbotránkoztatni akarás vágya nyomán kibomló élmény építi őt fel mint az élmény magját. A mű melyén a „mi lenne, ha ezt és ezt egy nagy hatalmú ember meg is csinálná, mennyire megbotránkoztatná ez az embereket” tartalmú élmény található. Übű papa azokat a szavakat mondja, amelyek a kamaszgyerek vágyában vetődnek fel, s azokat úgy valósítja meg, ahogyan soha és semmiféle valóságban nem lehetne, hanem csakis a fantázia világában. F. G. Lorca *Öt év múlva* c. drámájában az Öreg a dráma főszereplőjének, a Fiatalembernek a jövője, a Második Barát a múlt, míg az Első Barát a Fiatalember jelenét képviseli, de a szerelem problematikájára vonatkoztatva. Ők hárman mindig azokat a szavakat mondják, amelyek a múlt, a jelen és a jövő gondolati tartalmai a Fiatalember és a szerelem problematikájára vonatkoztatva. Nem egyszerűen öreg az Öreg alak, nem barátok a Barátok; tartalmaik és jelentéseik csak ebben az összefüggésben olyanok és azok, amilyenek és amik. T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című művében Canterbury Asszonyok, Papok, Kísértők, Lovagok szerepelnek. Közülük senki sem jellem. Nem-jellem-voltuk – mindhárom műben – már a névből is kiderül.

Ismeretes, hogy az európai drámairodalom kezdete óta a dramatis personae között gyakran találni oly alakokat, akik nem névvel, hanem funkciójukkal megnevezettek: pl. Hírnökök, Katonák, Polgárok, Nép, Szobalány stb. Ismeretes, hogy az utóbbi évtizedek drámáiban mennyire elszaporodtak azok az alakok, akiknek nincs nevük, akiket csak Lány, Asszony, Férfi, Fiatalember stb. névvel jelölnek. A régi Hírnökök, Katonák stb. azonban különböznek az utóbbi évszázad drámáinak Lány, Fiatalember, Öreg, vagy valami konkrét funkció – pl. Kísértő – megnevezésével megjelölt alakjaitól. A régi drámák funkcióival megjelölt alakjainak szövegei funkcióikból adódtak, míg az újabbaké a funkció által

^{1,2} „... sohasem egyetlen élmény áll a vers mögött – írja Weöres Sándor –, hanem milliónyinak kibogozhatatlan szövedéke. Ebből a gubancból többnyire mégis kiemelhetjük az uralkodó élményt, mely a vers keletkezését lehetővé tette, elindította (...) és a mellék-élmények egy részét is szemügyre vehetjük, ezek a motívumok mögött rejlenek.” WEÖRES Sándor: A vers születése; In: Egybegyűjtött írások I–II.; Magvető K. 1970. I/228. Mi az uralkodó élményt neveztük élménymagnak, s a mellék-élményeket az élmény összetevőinek.

kapnak jelentést. Hogy a költő képmás által elmondott szöveg hogyan kap jelentést a névtől, annak kitűnő példája T. S. Eliot: *Gyilkosság a székesegyházban* c. drámájából vett alábbi szövegrészlet:

KÓRUS: Bagolyhuhogás ez, vagy füttyjel a fák közt?

PAPOK: Az ablakon szilárd-e a keresztvas, a kapun a retesz, a lakat?

KÍSÉRTŐK: Eső veri-e az ablakot, szél motoz-e az ajtón?

KÓRUS: A csarnokban mi lobog? a szobákban gyertyaláng?

PAPOK: A fal mentén ki jár? az ő?

KÍSÉRTŐK: Szelindek kószál-e a kapunk előtt?

KÓRUS: A halálnak száz keze van, a halál ezer utat jár.

PAPOK: Jöhet a világ szeme előtt, vagy besurran és senki se látja, se hallja.

KÍSÉRTŐK: Jön s a fűledbe suttog vagy hirtelen fejbevá.

KÓRUS: Az ember éjszaka lámpással járhat és mégis az árokba fullad.

PAPOK: Az ember fölmehet nappal a lépcsőn és elcsúszik csorba fokán.

KÍSÉRTŐK: Az ember ülhet ebédnél és ágyékán hideg fut végig.

E sorok az után a jelenet után hangzanak el, amelyekben a Négy Kísértő el akarta téríteni Becket Tamást a mártíromsághoz vezető úttól. Ha a szövegeket úgy olvassuk, hogy nem olvassuk hozzá, ki mondja, akkor lényegében egyneműek, bárki által elmondhatók. Ha így olvassuk, csak egy helyzetet jelenítenek itt meg lírai eszközökkel; az egész szöveg csak benső állapotnak, a halálfélelemnek vagy a halál előérzetének, vagy egy általános félelemtili helyzetnek a megmutatása. De a sorok ezeken kívül értelmet, különjelentést kapnak azáltal, hogy a négyszer három sort más-más alakok mondják el, mind a négy esetben azonos sorrendben. A sorokra így rávetődik az a jelentés, ami általában e műben a Kórusé, a Papoké és a Kísértőké. Így a sorok jelentését nem a szövegek tartalma, de az határozza meg, hogy ki mondja. Pl. a „Bagolyhuhogás ez, vagy füttyjel a fák közt?” sor, mivel a Kórus mondja, a vértanúságnak, a halálnak a közeledtét, félelmteli előérzetét jelenti. Ha a Kórus mondaná a harmadik sort – „Eső veri-e az ablakot, szél motoz-e az ajtón?” – ugyanazt jelentené. Mivel azonban a Kísértők mondják, az eső kopogása is, a szél zöreje az ajtón a Kísértők csábító szavai lesznek, hiszen ezek mind az élethez tartozó jelenségek, amelyek fontossá a halál előtti közvetlen pillanatban válnak, s révükön maga az élet válik ekkor fontossá. De ugyanígy megváltozna az első sor jelentése, ha azt a Kísértők mondanák. Akkor a bagolyhuhogás nem a félelmet jelentené, hanem maga is kísértő, a haláltól elriasztó hanggá válna. Mivel a második sort a Papok mondják – „Az ablakon szilárd-e a keresztvas, a kapun a retesz, a lakat?” –, a veszély elleni védelmet jelenti, hiszen a Papok mindig védtek Becket Tamást. Ha ezt pl. a Kísértők mondanák, jelentené – vagy jelenthetné – ezt is: a kísértők suttogása ellen hiába erős a keresztvas és a lakat, a kísértő szó áthatol azokon is.

Az imént felsorolt művek – és még sok más dráma – alakjaiban egy-egy elvi probléma és/vagy életjelenség elvisége, tartalma kap életet, méghozzá a drámaírói én lírai élményében megjelenő jelentősége szerint; és más képmás-alakokhoz való viszonyában – vagy a képmás nevéhez való viszonyában – rögzítődik és abból derül ki.

Az, hogy mit jelent az Öregasszony és az Öregember E. Ionesco *A székek* című drámájában, az általuk elmondott, megjelenített szóképekhez való viszonyukban rögzítődik. Ezek a szóképek pedig múltjuk vagy vágyaik stb. egy-egy alakját „mondják ki”. Ők „semleges”, szinte minden öregemberre és öregasszonyra érvényes benső tartalommal rendelkeznek, hiszen minden öregben él múltjának sok-sok alakja. (A „székek” az emlékezetben vagy vágyaikban, élő és élt alakokat érzékelik meg.) Az Öreg viszont egészen más tartalommal és jelentéssel él Lorca drámájában. Ő is, a Barátok is, Eliot Kísértői is stb. csak abban az adott élményben érvényes jelentéssel élnek, miként a szóképek egy lírai versben. Lorca *Öt év múlva* és a *Vérnász* c. drámájában egyaránt lényeges szereplő egy Menyasszony. Ők mégsem egyformák, mert nem ugyanazon jellemek, s nem is ugyanazon „funkciók”, a menyasszonyi állapotot, a menyasszonyságot nevezve most „funkciónak”. Speciális jelentést mindkét Menyasszony a többi képmás-alakhoz való viszonya által kap. Az viszont elképzelhetetlen lenne, hogy Bernarda Alba vagy akár Hamlet egy másik Lorca és egy másik Shakespeare-drámában ugyanezzel a névvel, de egészen más jellemmel jelenjen meg. A jellemek nem is a többi jellemhez való viszonyaik révén kapnak tartalmat és jelentést, hanem saját cselekvéseikben és tetteikben.

Ha egy dráma alakjai ilyen értelmű költői képmások, a mű menete, szekvenciája nem lehet oksági. Az oksági összefüggés szükségszerűsége, hogy valami (az ok) időben előbb történjen meg, mint az a valami, ami belőle (vagy: belőle is) következik (az okozat). A natura naturans, a teremtdő természet nem oksági összefüggések révén teremtdik; a folyamat itt az élményt teljessé és maradéktalanul kibontakozottá teszi, s mivel az élmény mindig egyszerre van jelen minden egyes összetevőjével, a folyamat nem az élmény kialakulása, hanem kibontakoztatása és a mű ebből a szempontból a kibontakozottság rögzítése. Az élmény magja leggyakrabban asszociációval „hív” magához egy következő valóságtényezőt, amelyben kifejeződhet és/vagy rögzíthető az élmény kibontakozásához, teljessé válásához szükséges további összetevő. Az asszociáció két vagy több élmény-alkotórész kapcsolata, pontosan az élmény-mag azon tendenciája, hogy a vele kapcsolatba hozható elemeket magához rántsa, a tudatba hívja. Olyan elemeket hív magához, amelyek valamilyen jellemző következtében úgy kerülhetnek melléje, hogy az élménymagot kibontakoztassák. (Ilyen jellemzők lehetnek: alakai vagy lényegi hasonlóság, a szín, a hangzás, a hangulati tartalom stb. analógiája vagy épp ellentét stb. stb.)

Elég gyakran előfordul, hogy egy vers szakaszait vagy sorait – a mű teljességének, közlésének, a belé zárt világkép és/vagy világerzés stb. megsértése nélkül! – fel lehet cserélni. De ha ez nem tehető is meg, nem azért, mert a szóképek stb. között oksági összefüggés van. A híres József Attila-i mondásból – „A líra: logika, de nem tudomány” – rendszerint a *de* utáni részt szokták hangsúlyozni, noha a *líra logika* szókapcsolat is alapvető igazságot tartalmaz. A szakokat vagy sorokat épp egy bizonyos fajta logika következtében nem lehet felcserélni, s ez az élmény kibomlásának, kibontakozódásának logikája.

A lírizálódó drámák menete hasonlóan asszociációs kapcsolatra épülő folyamat, az élmény kibontakozódásának folyamata. Az asszociáció rendszerint a drámaíró asszociációja és nem alakjaié. Ilyen pl. Lorca: *Őt év múlva* c. drámája, valamint – és csak példaként – E. Ionesco: *A székek*, S. Beckett: *Godot-ra várva*, *A játszma vége* c. művei stb. Az is előfordul, hogy az asszociáció a főalak asszociációjaként feltüntetett, noha végső soron ez is természetesen az író asszociációja. (L. pl. J. Audiberti: *A Glapion-effektus* c. drámáját.)

A lírizálódott drámákban nemcsak az alakok, de a jelenetek is egy-egy lírai képmás. A helyzetek képmás-volta, mivolta ugyanolyan, mint az alakoké. Egy-egy helyzetnek mint egy-egy képmásnak a magja valamelyik alak, s a helyzetben az alak-képmás egy-egy részlete, része bontakozik ki, nyilvánul meg. Az alak és megnyilvánulása között ugyancsak asszociációs összefüggés van. Ha egy jellem beszél és/vagy cselekszik, megnyilvánulásaiban maga a jellem ismerhető meg, és milyensége stb. derül ki. Ha egy képmás nyilvánul meg, az írói élmény egyik összetevője valósul meg, s jelentése nem önmaga által alakul ki.

Az asszociációs kapcsolat azt is eredményezi, hogy mind az alakok, mind a jelenetek egymásra ráhangolódnak, egymásba áthatolnak, mint egy vers különböző motívumai. Ez az egymásra való ráhangoltság és egymásba megvalósuló áthatoltság nemcsak jellemzőjük, hanem a mű teljes és differenciált jelentésének megvalósítására, rögzítésére, hordozására szolgáló elengedhetetlen jellemzőjük és tulajdonságuk; éppúgy, mint a líra szóképeinek.

F. G. Lorca: *Őt év múlva* c. drámájában a Próbababa egyszerre maga a Menyasszony és a Fiatalember szerelmi vágya és az elmaradt nász fájdalma. Amikor a Próbababa a dráma terébe lép, azt a ruhát viseli, amit a Fiatalember a nászra való öt évi várakozás után a Menyasszonyának küldött, s amiben neki vele meg kellett volna esküdni. A Menyasszony azonban beleszeretett a Rögbijátékosba, s így a házasság elmaradt. A Próbababa a szomszéd szobában volt, s ő rá terítették a nászruhát. Így válik alkalmassá, hogy azonosulhasson azzal a valakivel – nem a konkrét Menyasszonnal – akivel a Fiatalember násza lett volna. De a képmásba a Fiatalember is áthatol, s a Próbababa elmondja a Fiatalemberben levő érzelmeket. A Próbababa-képmás a Fiatalember elmaradt nászával is azonosul, s az ő erre való vágyával is. S mivel a nász elmaradt, azonosul az elmaradt szerelem fájdalomával. Nyilvánvaló, hogy a képmásnak ezt a gazdagságát az alakká, beszélő alakká lett képmás csak úgy tudja hordozni, ha nemcsak az alakok hatolnak át egymásba, hanem ha a különböző jelenetek is. A Próbababa ezt az összetett, sokrétű jelentést csak a Fiatalember és a Menyasszony, illetve a Fiatalember és a Gépíró (aki úgy szerelmes öbelé, ahogy ő a Menyasszonyba) különböző jeleneteire való vonatkoztatottságában kapja meg.

Mindezek azt is eredményezik, hogy egy-egy alaknak és jelenetnek a jelentése önmagának az egész műhöz való viszonyában rögzíthető. Ahol jellemek és cselekvéseik oksági összefüggést rejtő menetrend-

ben nyilvánulnak meg, ott egy-egy jelenet jelentése az előtte levő és az utána következő jelenethez való viszonyában is rögzítődik, s így, csak az ezekkel való összefüggésével is kideríthető. A lirizálódott dráma egy-egy jelenetében az adott élményösszetevőt rögzítő, azt hordozó képmás valósul, nyilvánul meg. A képmássá lett alak, mint élményösszetevő, nevében (pl. Kísértő vagy Próbababa) és dialógusai-ban rejtőző viszonyulásaiban tud megvalósulni. A képmások viszonyaira, vonatkoztatásaira – minthogy e művek drámai művek – a dialógusok csak utalnak. A dialógusok célja a képmás tartalmának, viszonyainak rögzítése, s így önmaga demonstrálása, s nem jellem-megmutatás, s nem is hogy akciót bonyolítson le. A jelenet így a képmás jelentésének megmutatása, kiszélesítése épp azért, hogy a most vele közvetlenül – a jeleneten belül – kapcsolatban levő képmáshoz való viszonyának jellege, milyensége stb. rögzítődik; illetve azért, hogy más képmásokkal való összefűzősége, azokkal való egybeimosódottsága rögzítődik. Az adott jelenet addig tart, amíg a képmás jellege, milyensége – ami a lírai élményben meglévő jellege és milyensége – a szükséges mértékig megvalósul, illetve amíg az élmény eme összetevője, tartozéka az élményt a szükséges mértékig tovább bontakoztatja. Miután ez megtörtént, asszociáció révén megjelenik a következő képmás, a következő jelenet azért, hogy az alapélmény tovább bontakozzék és szélesedjék. Így ezeknek a drámáknak a menete az élmény összetevőinek, a képmás-alakoknak az elősorolása, előszámlálása, rögzítése.

A jellemet és cselekményeit megmutató, tükröző dráma jelenetei az egyikből a másikba való átmenetet szolgálják, vagyis azt értetik meg a befogadóval, hogy mi az okozata az előbbioknak, s ez az okozat hogyan lesz oka egy következő etapnak. A befogadó tehát a mindenkori *mostra* figyel és figyelhet. Ugyanakkor olyan folyamatokat figyel, amelyek elvisznek valahová, oda, amit a főhős elér, megvalósít, vagy amelyek oda érkeznak, ahová az események a főhóst elviszik. A befogadó ezért „elfelejtheti” – persze csak ebből a szempontból! – az egyes jelenetek részleteit, s csak azt kell megtartania, ami az átmenetet szolgálja. Ezekben a lirizálódott drámákban minden jelenet teljes jelentésének a felfogására és megtartására szükség van az egész mű megértéséhez, hiszen itt nincs is olyan folyamat, amely egy „végeredménybe” torkollik. A lírai dráma jelenetei nem elvisznek egy „végeredményhez”, hanem mindegyik része a „végeredménynek”, vagyis az egyszerre élő élménynek.

A lirizálódott drámák jelentésének megértése nem is történhet fokról fokra. Többen megállapították már, hogy a jellemeket és cselekvéssoraikat bemutató drámák jelentésének egy jó része azonos a cselekmény jelentésével.¹³ Ha egy történet felét tudjuk, elvbenn tudhatjuk az egész értelmének, jelentésének a felét. Ha az ily jelentés természetesen csonka is, a rész vagy részlet *önállóan* is hordoz valamit az egész értelméből, jelentéséből. Ha a mű alapját képező objektum lírai élmény, ennek felét sohasem – még utólag sem – ismerhetjük meg; fél élmény ui. egyszerűen nem létezik. A mű értelme, jelentése így nem fokról fokra bontakozik ki. A mű minden egyes jelenetének *teljes* értelme, *teljes* jelentése van, de ez csak a többi képmásra való vonatkoztatásban rögzítődik – vagyis nem önmagában –, s így is deríthető ki. A képmások ui. más összefüggésekben, más vonatkozásrendszerekben egészen mást jelenthetnek itt is, a lirizálódott dráma világában. Így egy-egy jelenet teljes értelmének a megismerése csak akkor kezdődhet el, ha már az egész művet ismerjük. Ha a képmások összefűztek, egymásba áthatoltak és ez is adja jelentésüket vagy annak egy részét, akkor észrevenni sem lehet ezt az összefűzőtséget és egymásba való áthatoltságot, amíg a másikat nem ismertük meg.

Azokban a művekben, amelyekben a líra műneme létezik – a versekben – rendszerint sok a csak-megsejtés, csak-megérzékelés. Egy lirizálódott dráma hasonló csak-megsejtései, csak-megérzékelései sokkal konkrétebbek és sokkal tudatosabbak lesznek, éppen azért, hogy egy alaknak kell dialógusban elmondania, illetőleg mert egy képmásalak viszonyrendszerében kell megjelenniük.

Ez a probléma már összefüggésben van a lírai drámák terjedelmével is. A képmások-alakok tudatosságából szükségszerűen következik, hogy ezen művek terjedelme jóval több mint a verseké. Ugyanekkor, az összefűzőtség, az egymásra való ráhangoltság eredményeképpen jóval rövidebbek, mint a dráma műnemének főnévi jelentését megvalósító művéké. A lírai dráma adekvát terjedelme az ún. egyfelvonásnyi terjedelem. Mivel itt az élmény az alakok közti viszonyrendszerben rögzítődve jelenik meg, rendszerint azért is rövidebbek a jelző nélküli drámáknál, mert egy pillanat alatt átélte élményt rögzítenek. Ám a képmás-alakok következtében ez a pillanatnyi átélés – a versek terjedelméhez viszonyítva – hosszabbra nyúlik és tudatosabbá is válik. Ezáltal e művek bonyolultsága is más

¹³ Pl. vö.: C. E. WELLWARTH: *The Theater of Protest and Paradox*; New York University Press, 1964.

jellegű és más fokú lesz, mint a lírai műveké. A bonyolultság elsősorban az alakok összehangoltságában, egymásra való ráhangoltságában, egymásba való áthatoltságában jelenik meg (szemben a főnévi jelentésű drámával, ahol a jellemelemek önmaguk által elvégzett, persze végső soron, összefonódott cselekvéseiben jelenik meg), s a bonyolultság foka egy-egy *jelenetben* le is csökken (szemben a líra műneme egy-egy versének bonyolultsági fokával). Az alakok vonatkozásrendszerének bonyolultsági foka csak olyan mértékű lehet, ameddig az egymásba való áthatoltság stb. pontosan megérzékíthető. Egy túlságosan bonyolult vonatkozásrendszer a drámában átláthatatlanná válik.

*

A dráma lirizálódása tehát – összefoglalva – az objektum tartalmaiban és a hozzá való viszony egyik sajátos jellegzetességében születik meg. Az objektum ebben az esetben olyan lírai jellegű élmény, amelynek tartalma nem objektív jellemelemek és objektív cselekvések, hanem a valóság sok töredékéből összeálló megítélés, vélemény, létértelmezés stb., mint élmény, illetve az objektum tartalma jellemeken és megnyilvánulásaikon kívül létező problémakör. Az ilyen élmény is összetevőkből áll, s ezeknek megjelenítése, rögzítése beszélő képmásokban történik. Az élmény egyébe összetevői az alakok között a szóképekhez hasonló összemosódottságban, egymásra való áthatoltságban stb. rögzítődnek. Ennek következménye, hogy a dráma menete nem ok-okozati összefüggés, hanem asszociáció alapján valósul meg: s hogy a jelentések megkeresése csak az egész mű ismeretében kezdődhet el, mert csak a teljes összefüggésrendszerben realizálódik.

A kérdés most már, hogy ezek a művek a líra műnemén belül konstituálnak-e egy sajátos műfajt?

A kérdés vázlatos elemzését kezdjük azzal, hogy a tárgyalt – és a hasonló jellegű – művekben *beszélő* képmások vannak. Ha egy műben a valóság, az objektum tükrözése *néven* és aztán dialógusai-ban jelenik meg csak, s az író közvetlen megnyilatkozása hiányzik, szükségszerű, hogy a beszélő képmások az élő emberek valamilyen sajátosságát felmutassák. Az esetek egy részében az ilyen alakok azon túl is cselekszenek valamit és valahogyan, hogy beszélnek. Azt mindenképpen el kell képzelnünk, hogy saját tudattal, tudatossággal rendelkeznek, hogy fizikai cselekvéseket hajtanak végre, és hogy beszédeikben az élmény lényegét megmutató mozgásirány is megjelenik. Mivel szükségszerűen ilyen alakok, szövegeik nem jelenhetnek meg *csak* az író megnyilatkozásaként. A szövegek itt lényegében olyanok, mint a dráma főnévi jelentését megvalósító művekben: egyszerre az író *és* alakjai megnyilatkozásai. Ebből pedig az következik, hogy a lírai élmény – az objektum – tartalmai az írónak és még valakinek az átéltségeként jelennek meg, rögzítődnek és prezentálódnak. Ebből szükségszerűen következik, hogy a „még valakinek” az objektív jellege, jegye, jellemzője is megjelenjen; vagyis, hogy a „még valaki?” a natura naturata, az objektív valóság által már megteremtett természet jegyeit, jellemzőit is magán kell viselje, méghozzá elengedhetetlenül és szükségszerűen. Mivel a drámaíró nem képes az általa átéltet mint csak a saját átéltségét rögzíteni, nem a líra műneme konstituálódik, de mivel ez lényegében mégis az ő élményének az átéltsége: a lírai dráma konstituálódik. A lírai drámában is az írónak és alakjainak a megnyilvánulásai a dialógusok, csak az alakok másfélék, mint a főnévi jelentésű drámában; lírai képmások.

De dráma marad-e így a dráma? A lírai dráma alapjaiban mégis dráma marad-e, noha a drámától valamelyest különböző dráma, avagy határeset, átmenet-e a két műnem között?

Említettük, a dráma műnemének a kulcsfogalma a szituáció. A szituáció a dráma *alakjai között*, a dráma menetének (cselekményének) megkezdése előtt kialakult viszonyrendszer, amelynek az a differencia specifikája, hogy potenciálisan magában foglalja mindazokat a tartalmakat és cselekvéseket, amelyek az alakokban és tetteikben majd manifesztálódnak a dráma menete (cselekménye) során. Az alakok szituációja háromféle lehet: felépülhet egy konfliktus, és egy alak mint középpont körül, de olyan világnézet is rögzíthető az alakok közötti szituációban, amely a valóságot valamilyen jellegű és tartalmú két szintből összetettnek látja.

A konfliktusos és a középpontos drámákhoz jellemelemek és cselekvéseik szükségesek, s ilyen művek csak az objektív valóságból közvetlenül kialakult objektumot – az objektív és a szubjektív dialektika alapján – tükrözhetnek. Ha a dráma műnemének kulcsfogalma a konfliktus lenne, a dráma lirizálódásáról nem is beszélhetnénk, csak arról, hogy az alakok szövegei a líra műnemében tapasztalható hangulatisággal, szóképekkel stb. telítődnek. Ez a tény – ahogyan igyekeztünk megmutatni – a dráma alakjai és a drámában ábrázolt valóság közötti viszony egy sajátos jellegéből következik. Ha a

konfliktus lenne a műnem kulcsfogalma, az említett művek – és a drámairodalom történetének minden szakaszában létrejött igen sok és jelentős mű – nem is lenne dráma, hanem – legalábbis a mostanában használatos műnemi törvényszerűségek alapján – meghatározhatatlan képződmény.

A kétszintes drámák alakjai lehetnek jellemek (pl. Shakespeare *Szentivánéji álom*, vagy *Ahogy tetszik* c. műveiben); a mitológiai világnézet magyarázatait megtestesítő, s egy jellem „színezetét” magukon viselő „magatartások” (pl. Aiszkhülosz: *Leláncolt Prométheusz*, vagy Vörösmarty: *Csongor és Tünde*); egy író saját világnézetének problémáit, elveit megtestesítő, ugyancsak jellemre *használtó* alakjai (Pl. Byron: *Manfrédjának*, vagy pl. J. Genet műveinek alakjai); lehetnek továbbá allegorikus alakok (a középkori moralitásokban); és lehetnek az imént – vázlatosan – elemzett képmások. Mivel azonban ezek az alakok mindegyike beszél és mozgásirányt képvisel, a dráma terében, a világnézet – a kor objektív világnézete, vagy csak egy osztály, csak egy réteg világnézete – az *alakok* tartalmaiban és a *közöttük levő* vonatkozásrendszerekben rögzítődik. Az alakok közötti vonatkozásrendszer és az általuk képviselt mozgásirány mindig az írói élményben megjelenő második szintre van vonatkoztatva. A kétszintes drámák általánosan érvényes, elvi felépítettsége épp az, hogy van egy mindennapos világszint és egy másik, amely a mindennapokénak értelmet, törvényszerűségeket ad. E drámák menete azt tükrözi és rögzíti, hogy mit kell tennie a mindennapos szinten élő embernek ahhoz, hogy a másik szint törvényei itt érvényre jussanak. Így a szükséges vagy a „kellő” cselekvések és más megnyilvánulások, az alakok közt megtörténő „menetrend” a második szint törvényei által meghatározottak, arra vonatkoztatottak, s az alakoknak a világnézet által kialakított tartalommal létrejövő vonatkoztatásrendszerébe épülnek.

Ha az objektum a drámaíró azon élménye, amelyben világnézete egy-egy problémára vonatkozólag olyan tartalmú, hogy a lírai képmásokon tud csak – vagy: elsősorban, vagy: adekváтан – megtestesülni, akkor a lírai élmény összetevőit ezekben és a közöttük levő vonatkozásrendszerben rögzíti. Ezzel együtt vagy bizonyítja, hogy világnézete a kor objektív világnézete, vagy a sajátját – egy osztálytét, egy rétegét – tünteti fel objektívnek. A drámaírónak az ő objektumához való viszonya azért lesz objektív vagy annak látszó, mert a világnézet tartalmait magába foglaló saját élményét saját magától eltávolítja, saját élménye és saját átéltsége és ennek megjelenítése közé beszélő képmásokat iktat, s ezek bizonyítják a világnézet objektivitását, vagy ezek tüntetik fel ilyennek. A lírai dráma megjelenéséhez tehát a drámaírónak az ő objektumához való viszonya is szükséges, az a viszony ti., hogy a benső, lírai élmény objektív. A lírai dráma létrejöttéhez tehát nemcsak az objektum sajátos tartalma – az objektív világ töredékeiből összeálló olyan benső élmény, amely a világnézettel kapcsolatos – szükséges, valamint ennek az objektumnak nemcsak az a sajátossága, hogy beszélő képmásokba rögzíthető vagy rögzítendő, hanem a drámaíró ehhez való viszonya is, az ti., hogy az így létrejött objektum és annak tartalma objektív.

A mostani szempontból az a lényeges, hogy a lírai élmény mindig egyszerre él, s így összetevői – a képmások – képesek szituációnak minősülő vonatkozásrendszert létesíteni. Mivel csak az a vonatkozásrendszer szituáció, amely egy adott pillanatban a további menetrendet és minden később megnyilvánuló tartalmat potenciálisan magába zár, a lírai élmény par excellence alkalmas arra, hogy – ha összetevőit képmás-alakokban testesítik – szituációt képezzen.

Az említett drámák képmás-alakjai mind szituációnak minősülő vonatkozásrendszert hordoznak, amely természetesen a művek menetének megkezdődése előtt kialakult. Lorca: *Öt év múlva* c. drámája, nagyon is jogosan, felfogható úgy is, mint a Fiatalember egyetlen pillanat alatt – egy beszélgetés során, a mindennapos világszinten – felvillanó és benne egész rövid idő alatt kibomló élménye, amely sokkal fontosabb tartalmakat, mélyebb igazságokat rejt magában, mint azok a cselekvések, szövegek stb., amelyeket ő a mindennapos szinten produkál. A *Gyilkosság a székesegyházban* T. S. Eliotnak egyszerre, a mártíromság összes elvi problémáiról élő élményét rögzíti. Eszerint: az az erkölcsi pozitívum teszi jobba a mindennapos életet, amelyet a mártírok valósítanak meg, akiknek élete viszont a második, az „igazi történelem” szintjének, a Bibliában levő történelemnek a törvényei szerint alakul és halad. S. Beckett a valóság létállapotáról való, ugyancsak minden tartozékával egyszerre élő élményét tárgyasítja képmás-alakokkal. Ezen élmény szerint van ugyan két világszint, de a második üres (hiszen Godot sohasem jön, csak üzen), s ezért értelmetlen vagy gépies a mindennapok szintje, ahol Vladimir és Estragon él. E. Ionesco: *A székek* c. műve azt mondja, hogy van második szint, de annak igazi „beszédét”, a beszéd jelentését nem értjük, mert ez a szint csak tagolatlan, nem fogalmakat közlő hangokban, hangsorokban fogható fel, ami a szónok „beszédében” jelenik meg.

Ezek a művek – és még egy sereg más mű – voltaképp tehát drámák, és nem a líra és a dráma közötti „határesetek”. Drámák azért, mert menetük egésze potenciálisan létezik a képmás-alakok szituációjában. De mégis lírai drámák, mert beszélő alakjai képmás-alakok, akik a drámaíró élményében születtek, mert tartalmaik és „ők maguk” a szóképekhez hasonlóak, s mert az alakok és a jelenetek között összemosódottság, egymásra való ráhangoltság és egymásba való áthatoltság érvényesül.

A natura naturans természetét hordozó egyik konkrét tényező, a szókép így hatol a natura naturata világába, s így módosul itt, s így módosítja a natura naturata természetét is, és ezért és így jön létre a lírai dráma, amely végül is a dráma műnemén belül létezik, mint a kétszintes dráma egyik variánsa.