

Szemantika és drámaelmélet

BÉCSY TAMÁS

A *Poétika és a mai műnemelmélet*¹ című írásomban megkíséreltem felvázolni, hogy Aristotelés műve összekapcsolható azzal a négy okkal, amelyeket a *Metafizikában* az ontológiai genesis folyamában funkcionáló elvekként említ; és hogy a *Poétika* értelmezhető úgy is, mint amelyben a tragédia általánosan érvényes formaelveit rögzíti. Ugyanakkor arra vonatkozóan is igyekeztem érveket felsorakoztatni, hogy az így megkapott eredmények összekapcsolhatók az általam rögzített ontológiai drámaelmélettel.

Most arra hoznék érveket, miszerint a nyelvészet és a szemantika különböző megállapításai összekapcsolhatók az ontológiai drámaelmélet fogalmaival.²

1 Antik tanulmányok 1992, XXXVI/1–2.

2 A legfontosabb szemiotikai drámaelméletek: – Keir ELAM: *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen 1980. – *Poetics Today (Drama, Theater, Performance; A Semiotics Perspective)* Volume Number 3; Spring, 1981. – Patrice PAVIS: *Languages of the Stage (Essays in the Semiology of the Theatre)*. New York 1982. – Erika FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters*. Band 1, 2, 3, Tübingen 1983. – Martin ESSLIN: *The Field of Drama; How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. Methuen 1987. – Andre HELBO: *Theory of Performing Arts*. Amsterdam/Philadelphia 1987. – Bírálja a szemiotikai elméleteket: Bert O. STATES: *Great reckonings in Little Rooms*. Berkeley 1987. Azonban ezekre a művekre is érvényes Bert O. States megállapítása: „Ami – ha egyáltalán valami zavaró a szemantikát illetően, az nem szűklátókörűsége, hanem saját produktumait illetően az a majdnem imperialisztikus magabiztossága, vagyis az az implicit meggyőződése, hogy egy dolognak az érdekessége kimerült, amikor kifejtettük, hogyan működik mint jel.” L. STATES: *i. m.* 7.

Két megjegyzés szükséges bevezetésként. Az egyik az ontológia fogalmát érinti. Az ontológiának két nagy területe vagy tartománya van. Az egyik a lét egészének alapelveit határozza meg. A lét vagy a Jó Ideájától vagy az Egytől vagy az Istentől a fizikai létréteggig tartó egységes egész, amely hierarchikusan elrendezett. A lét azért egységes, mert egyetlen egy középponttól meghatározott, vagyis minden létező erre a középpontra vonatkozott.

Föltehetően Christian Wolff (1679–1754) volt az első, aki a maga ésszerű gondolkodásmódjával megnyitotta az utat egy középpont nélküli lételmélet eléréséhez. A metafizikát ugyanis négy részre osztotta; ontológiára, kozmológiára, pszichológiára (a lélek filozófiájára) és természeti teológiára. Ebben a rendszerben nem az ontológia, hanem a természeti teológia foglalkozik az Isten lételméleti kérdéseivel. Az ontológia tehát oly fogalmakkal operálhat, amelyekkel a tapasztalati világ különböző entitásainak létismérvei válhatnak vizsgálhatókká és rögzíthetőkké; méghozzá úgy, hogy egyik sem a középponthez való viszonya által lesz meghatározott. Vagyis az entitás-csoportok létének eredete, ontológiai genezise válhat vizsgálhatóvá, egy meghatározó középponttól függetlenül.

A második megjegyzés a jelre vonatkozik; ontológiai nézőpontból valószínűnek tűnik, hogy a jel bizonyos terezenumonkon a lét alapeleme. Mint például az irodalmi művek esetében. Akárhogyan értelmezzük is a jel fogalmát, létéhez mindenképpen szükséges a vele kapcsolatba kerülő tudat, tudniillik amely az adott anyagi dolgot jelként ismeri fel és jelnek ismeri el.

Ha az irodalmi mű jeleknek, a szavaknak valamilyen módon elrendezett egysége, akkor – trivialis ez már – a műalkotás sem létező befogadó nélkül. Ám nem mindegy, hogyan fogalmazunk itt. Más a létismérv akkor, ha azt mondjuk, a befogadóra a mű létéhez, vagy ha azt mondjuk, a befogadóra a mű „létezésbe kerüléséhez” van szükség. Az első terminus azt jelöli, hogy a mű a befogadás aktusán kívül sehogyan sem létezik; a második, a „létezésbe kerülés”, feltételezi, hogy már előzőleg is van valami a lét egy bizonyos meghatározottságában. A mű létének legele-

mibb egységeire vonatkozóan lehet azt mondani, hogy a befogadás aktusa előtt a papíron csak a nyomdafesték révén ott lévő fizikai „nyomok” vannak, amelyek „szavakká” a befogadói aktusban változnak; vagyis így a befogadás előtt a művet tekintve nincs semmi. Azonban nem akármilyenek a papíron lévő „nyomok”. Másféle nyomok is lehetségesek; olyanok, amelyek nem szavakká változnak a befogadás során. Egy adott nyelven minden olvasni tudó számára egy bizonyos „nyom-csoport” akként vezérli a befogadást, hogy ugyanazt a szót hívja életre, a befogadás aktusában ugyanaz a szótári jelentés születik meg. Ebből következően bizonyos nyomok, nyom-csoportok *potenciálisan* már szavak; a szó a nyomdafestékben már potenciális létező, amely a befogadás során lesz *aktuálisan* létező. S ez érvényes a mű egészére; noha egészének aktuális jelentése más és más lesz, természetesen csak egy bizonyos határig. S ezért mondhatjuk ontológiai nézőpontból, hogy a befogadóra a mű „létezésbe kerüléséhez” van szükség; és hogy a jel itt a létező létének alapjait teremti.

Minden írott dráma esetében olyan festéknyomok vannak a papíron, amelyek két immáron nem csak nyelvészeti jellé változnak a befogadás során: a Név és a Dialógus. Bahtyin már a köznapi beszéddel kapcsolatban megállapította, hogy ha egy mondat teljes megnyilatkozássá válik, akkor „számos olyan lényegbevágó *grammatikai természetű* tulajdonságra tesz szert, amelyek alapvetően megváltoztatják természetét”.³ A mondat teljes értelmet akkor kap, ha beszédkörnyezet övezi. A mondat értelme viszont már a szemantika terrénumához tartozik. Michel Foucault szerint a szemantika a tudásnak és a technikai jártaságnak az együttese, amely arra vonatkozik, hogy felfoghassuk, hol lehetségesek jelek; hogy definiáljuk: mi konstituálja őket; és hogy megérthessük a közöttük lévő viszonyokat és azokat a törvényeket, amelyek interakciójukat vezérlik”.⁴ Azok a törvé-

3 M. M. BAHTYIN: *A beszéd műfajai*. In: *Uő: A beszéd és a valóság*. Bp. 1986, 392. Kiem. ítélem, B. T.

4 Vö. M. FOUCAULT: *Les mots et les choses*. Paris 1966.

nyek, amelyekről azt állapíthatjuk meg, hogy a Nevek mint jelentettek közötti interakciókat vezérlik, olyanok, amelyek – hogy Bahtyin szavait alkalmazzuk –, grammatikai természetűek. Vagyis nem egyértelműen grammatikai szabályok. Csak természetük grammatikai.

Természetesen minden irodalmi mű az író megnyilatkozása. Az ókortól, Platontól-Aristoteléstől kezdődően ismert, hogy az írónak háromféle megnyilatkozási módja van; vagy csak ő, vagy ő és alakjai, vagy csak alakjai nyilatkoznak meg. Ezeket a megnyilatkozásokat a „beszélő alanyok” szempontjából történő műnemi felosztásnak is nevezik. Az írókat mint beszélő alanyt tekinthetjük aristotelési értelmű szubsztanciának éppúgy, mint ahogy eltávolodhatunk szubsztancia mivoltától, és akkor szemantikai nézőpontból mintegy „technikai megnyilatkozónak” tekinthetjük. Ebből következően mondhatjuk, hogy az írók olyan beszélő alanyok, akik három különböző megnyilatkozási mód révén teremtenek speciális nyelvi szöveget, és speciális művilágot. Természetesen mind a három megnyilatkozási mód tovább differenciálható; ám mindenképpen ez a három a megnyilatkozási módok létalapja.

Csak azt a beszédet tekintjük és nevezzük drámának, amelynek megnyilatkozásmódja a Név és a Dialógus.

A továbbszaladás érdekében lépünk egy kissé „hátra”. Minden esetben adva van egy tárgy vagy tárgykör, amelyről az író beszél. Ugyanarról a tárgykörrel nyilvánvalóan különböző dolgokat lehet mondani; s már csak ezért sem lehet a művet a tárgykörre redukálni. Nemcsak a beszéd imént említett három módja mondhat mást ugyanarról a tárgykörrel, hanem a beszéd egyik módja is – például amikor csak az alakok nyilatkoznak meg – különböző dolgokat mondhat ugyanarról a tárgykörrel.

Az író-beszédnek ez a három módja besorolható a szemantikai gesztusnak, Mukafovský által adott meghatározásába; természetesen némi módosítással. Jiry Veltrusky úgy értelmezi az író szemantikai gesztusát, miszerint egyenlő azzal, hogy „kikeressük, mi a közös ugyanannak a költőnek különböző művei-

ben”.⁵ A szemantikai gesztus ezen a módon a szöveg „mögé” mutat, s feltárja „azt a hierarchiát, amely a költő lelki életének egyediségét határozza meg”.⁶ Ebben az esetben a szemantikai gesztus az író mint szubsztanciát látta, s így az ő szubsztanciája a fontos. Azonban a szemantikai gesztus értelmezhető akként is, miszerint azzal a választással egyenlő, amellyel az író saját beszédének alanyait kiválasztja. Szeretnénk hangsúlyozni, a beszélő alanyok kiválasztása *nem* nyelvészeti aktus, noha szavakban rögzül a választás következménye. A választás mint szemantikai gesztus következményeként más tárul föl már csak azáltal is – épp a mű szemantikai szintjén –, ha kizárólag az író beszél, ha ő és alakjai, vagy csak alakjai. Ebben a három beszéd-módban a szöveg léte nemcsak másnak és másnak tárul föl, hanem – és főleg – másként és másként tárul föl. És ez érvényes a szövegbe bekódoltakra is; másként tárulnak föl ezek is. Vagyis a jelentések egésze ezen három jelentést adó gesztus valamelyikén is alapszik.

Itt, ebben a gondolati kontextusban is használhatnánk Umberto Eco megállapítását, melyet persze ő a nyitott művel kapcsolatban írt le. Itt is kimutathatónak vélünk „a különböző cselekvési módokban egy közös cselekvési tendenciát”.⁷ Ebből a nézőpontból tehát a drámaíró nem egyedi-egyszeri szubsztanciának minősül, mert minden drámaíró szemantikai gesztusa azonos, vagyis azonos a cselekvési tendencia, s ez minden dráma-beszéd természeté meg szervezésének és így jelentéseinek az alapját teremti meg. A szemantikai gesztus így nem „hátrafelé” mutat, nem a költő egyedi lelkivilágára. A szemantikai gesztus, az azonos cselekvési tendencia így „előre” mutat, a dráma-beszédre, megadván a beszéd természetét.

Ha nézőpontunk ontológiai, akkor a beszélő alanyok kiválasztása a dráma-beszédnek mint tapasztalható szövegnek a létmeghatározóit, létének alapismérveit adja meg és teremti meg; a vá-

5 J. VELTRUSKY: *A dráma mint költői műalkotás*. In: *Struktúra, jelentés, érték*. Vál. és szerk. BOJTÁR Endre. Bp. 1988, 121.

6 Veltrusky: *i. m.* 122.

7 U. ECO: *A nyitott mű*. Bp. 1976, 11.

lasztás következményeként alkalmazott jelek a lét alapjait teremtik.

A további létismérvek megállapításához fordulhatunk újra a nyelvészethez. Közismert, hogy a nyelvi szöveget diszkurzusnak is nevezik; és az is, hogy bevezették a „kifejezés” (franciául: énoncé, angolul: utterance) és a „kiejtés” (franciául: énonciation, angolul: enunciation) fogalmát is. Émile Benveniste szerint a diszkurzus fogalma az irodalomra vonatkoztatva azt a *módot* jelenti, ahogyan az író megszervezte a fikciót. A fikció megszervezése módjainak alapját a beszélő alanyok három változata adhatja, ontológiai nézőpontból. Benveniste azt mondja, hogy a kiejtés a nyelvnek az egyedi kiejtési aktus általi kivitelezése – vagyis a kiejtéssel kivitelezett nyelv jön létre –, és hogy a kiejtésnek három funkciója van: 1. hangzásbelileg realizálja a nyelvet; 2. átmenetet teremt a nyelvből mint szemiotikai szisztémából a szemantikai szisztémába; 3. megteremti a beszélő által a nyelv diszkurzussá történő aktualizációját.⁸ A beszélő alanyok kiválasztása kétségkívül szemantikai szisztémát eredményez, vagy másként fogalmazva, megteremti a nyelv diszkurzussá történő aktualizációját, noha ez a választás természetesen még nem szervezi a diszkurzus összes elemét.

Ha a nyelvészeti eljárást követjük, akkor meg kell keresni a dráma-beszéd természetének az alapegységét, és le kell írni megkülönböztető sajátosságait. Ez az alapegység már nem nyelvészeti, hanem olyan grammatikai természetű alapegység, amely a dráma-beszéd egészét meghatározza, amely ezt a beszédet szervezi.

A nyelvészetben alig-alig jelenik meg a „szemantikai grammatika” fogalma. Roland Barthes azonban Brecht drámáinak kapcsán ezt mondja: itt el kell fogadni „a jelek bizonyos önkényét, számolni kell bizonyos »formalizmussal«, abban az értelemben, hogy a formát sajátos módszerrel: épp a szemiológia módszeré-

8 Vö. E. BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1969. – E. BENVENISTE: *L'appareil formel de l'énonciation*. In: *Langages*. 17; Paris 1970. – A. HELBO: *Theory of Performance Arts*. Amsterdam/Philadelphia 1987.

vel kell kezelni”.⁹ Úgy tűnik, ha a szemantika módszerével nézzük a feltáruló sajátosságokat, és ha ontológiailag értjük a jeleket és a velük kapcsolatba hozható jelentéseket – a drámák formaelvének szervező dinamizmusait, a dráma-beszéd grammatikáját látjuk meg. Persze ebben az esetben a forma sajátos értelmet kap; a szövegnek mint dráma-beszédnek a *természetét* jelenti; abban az értelemben, ahogyan egy adott nyelv grammatikája bőven hozzájárul az adott nyelv természetéhez.

Csak a dráma-beszédről szólván, azt mondhatjuk, hogy az a szemantikai gesztus, amely a harmadik diszkurzusmódot választja, a következő szemantikai grammatikát lépteti életbe. A Nevek csak Dialógusokat váltanak, s ezért a Nevek között szükségszerűen viszonyoknak kell lenniök. Mindenképpen viszonyoknak, akkor is, ha azt mondjuk, hogy a kölcsönös viszony nyelvi megnyilatkozásmódja a Dialógus; és akkor is, ha azt mondjuk, hogy a Dialógus teremti a kölcsönös viszonyt. Dialógus és viszony között okvetlenül reflexiós viszony van; nemcsak, hogy az egyik nem létező a másik, a másik az egyik nélkül, de egymást visszatükrözik. És éppen ezért mondhatjuk, mint következőként, hogy a dráma-beszéd szemantikai grammatikájának nélkülözhetetlen eleme, megszüntethetetlen alapegysége, legfontosabb „morfémája” a Nevek közötti viszony. Itt még korántsem a művilág egyedi-egyszeri megjelenésmódjáról van szó, hanem arról az általános – értve: minden drámára érvényes – szisztémáról, a szemantikai grammatikáról, amely vezérli a befogadás aktusát. Ez a vezérlés hívja életre először azt, hogy a befogadó drámát olvas; és ez a vezérlés hívja életre a befogadóban a szövegnek mint dráma-beszédnek a természetét. Ebben a gondolati kontextusban is idézhetjük Ecót, és az előbbieket folytatását is: kimutathatónak vélünk „a különböző cselekvésmódokban egy közös cselekvési tendenciát, amely a fogyasztás szempontjából strukturális hasonlósággal bíró műveket termel ki”.¹⁰

⁹ R. BARTHES: *A Brecht-kritika feladatai*. In: Uő: *Válogatott írások*. Bp.: Európa, Modern Könyvtár 301. szám; 112. Kiem. tőlem, B. T.

¹⁰ ECO: *i. m.* uo.

Persze jól tudjuk, hogy az idézett szövegben Eco mást ért struktúrán. A Nevek és az, hogy a Dialógus révén viszonyok alakulnak ki közöttük, nos éppen ez az a szemantikai grammatika, amely közös a dráma-beszédekben, és amely a fogyasztást is vezérli.

Aristotelés a tragédia hat formaelve közül a történetet tartotta a legfontosabbnak. Ez ebben a vonatkozásban annyit jelent, hogy a dráma-beszédben a történet az alakok közötti *interperszonális viszonyokban létező és abban haladó történet*. Ezzel szemben a másodíknak említett diszkurzusmód – az epika – szemantikai grammatikája az, hogy a történet az *író általi elbeszélésként létező*, és hogy például az alakok közötti dialógusváltás is az írói narráción belül létező. Az epika-beszéd nem válik dráma-beszéddé akkor sem, ha ugyanazt a történetet például négy alak különbözőképpen beszéli el. Az epika-beszéd szemantikai grammatikájának akkor is az az alapegysége, hogy az író általi elbeszélésként létező mind a négy változat éppúgy, mint bármely változatban az alakok dialógusai. Vagyis az epika-beszédet még ebben az esetben sem szervezi az a grammatikai természetű alapegység, miszerint a történet az alakok közötti interperszonális viszonyokban létező történet. Ez annyit is jelent, hogy másként tárul föl a cselekmény az epikában, mint a drámában. A dráma-beszéd szemantikai grammatikájának – alapvető „morfémájának” –, a Nevek közötti viszonynak az ismerve, hogy a történet az alakok közötti interperszonális viszonyokban létező történet. És ez a tényező már az alapegységnek, a „morfémának” a Nevek közötti viszonynak a megkülönböztető sajátossága.

Aristotelés teljes joggal állíthatta még, hogy a tragédia teljes történetének van kezdete, közepe és vége; illetőleg még azt, hogy a történetnek fordulatot kell tartalmaznia. Kétségtől, a dráma szemantikai grammatikájának részeleme a fordulat is. Ám a fordulat nem akármilyen kezdetből egy nem akármilyen végbe fordítja a történetet akkor, ha maga a történet az alakok közötti viszonyokban létező történet. A viszonyhálózat ismerveit kell megfordítania. Ezért állapíthatta meg Aristotelés a két alaptörténet – a tragédia és a komédia – közötti különbséget akként, hogy

az egyikben a főalak körüli viszonyhálózat boldog és szerencsés a kezdetben és ezt változtatja át a fordulat szerencsétlen, boldogtalan helyzetévé a végben; és hogy a komédiában fordítva történik mindez. Ebből következik azután az is, hogy a történet kezdete előtt nincs semmi, hiszen mindennek kiindulópontja az adott viszonyhálózat; utána viszont van valami, amelynek legfontosabb eleme a fordulat, amely a viszonyhálózatot alakítja át az ellenkezőjévé, s ezután a vég után nincs semmi. A magam drámaelméletében a kezdet viszonyhálózatát neveztem szituációnak.

A történet szemantikai grammatikája ezen eleme voltaképp analógiában van a Biblia történetével. A kezdet viszonyhálózata a szituáció a teremtéssel, illetőleg a Paradicsomban az Isten, Ádám-Éva, Lucifer viszonyhálózatával; a közép analógiában van a Szent Ágoston-i értelmű univerzális történelemmel, amelynek lényegi ismérve, hogy miként érhető el az üdv az erényes étellel, miként veszíthető el a bűnös étellel; a vég pedig analógiája az Utolsó Ítéletnek, a világ végének. Ugyanakkor ezen alaptörténetnek a szemantikai grammatikája metonímiája a világ egységes értelmezhetőségének is. Az egységes értelmezhetőséget épp a kezdet ismérve teremti meg. A dráma alakjai közötti viszonyhálózat éppúgy magában foglalja potenciálisan mindazt, ami történni fog, amiként az Isten, Ádám-Éva, Lucifer közötti viszonyhálózat potenciálisan magában foglalja, hogy a létezés az erények és a bűnök közötti viszonyhálózatban fog aktualizálódni; hogy létre kell jönnie a nagy fordulatnak, Krisztus életével és kínhalálával a második, az Új Szövetségnek, hogy az üdvözülés lehetővé váljék; és potenciálisan ott van a paradicsomi kezdetben a vég, az Utolsó Ítélet is. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy a Bibliában lényege szerint minden az Isten, Ádám-Éva, Lucifer viszonyhálózatára vonatkoztatott, legerőteljesebben természetesen az Istenre; mint ahogyan a dráma-beszédben minden az alakok közötti viszonyhálózatra vonatkoztatott, legerőteljesebben a főalak(ok)ra.

A dráma-beszéd tehát a következő grammatikai természetű – és szemantikai grammatikának nevezhető – tulajdonságokkal

rendelkezik. A szemantikai gesztus a „csak az alakok nyilatkoznak meg” változatot választja; a szöveget diszkurzussá az teszi, hogy a Dialógus a Nevek között viszonyokat létesít; a történet a Nevek közti olyan viszonyokban létező, amelyek fordulat révén megváltoznak; a változás, a fordulat minémiségének a szükségessége kijelöli is, meghatározza is a kezdetet és a véget. Most nincs lehetőség rá, hogy részletezzük – a szemantikai grammatika eleme az is, hogy a viszonyváltozás konfliktusos módon, egy középpont, avagy két világszint köré szerveződve valósul meg. Nincs jelenleg lehetőségünk arra sem, hogy részletezzük, a tragikum és a komikum, továbbá a szöveg stílusa a beszéd kiejtése révén, a beszédnek ebben a szegmentumában „kerül létezésbe”. Már Ernst Hans Gombrich szólt arról, hogy a stílusok olyanok, mint a nyelvek; például limitálják azon kérdések számát és fajtáját, amelyet a művész feltehet.

* * *

A továbbiakban csak a szemantikai grammatika kérdéskörét érinteném a XIX. század második felétől megírt bizonyos drámák esetében. Ekkor deklarálódott az „Isten halála”, ami éppen a lét egységének megszűntét – vagy eredendő hiányát – jelölte; következésképp azt, hogy megszűnt, miszerint a létezők létét, értékét és jelentését a középponthez való viszonyukból határozhatjuk meg. Ezzel párhuzamosan, de összefüggve, egy másik folyamat is haladt. Fokozatosan elveszett az a meggyőződés, hogy a közvetlenül látható, tapasztalható dolog, és a dolgok ugyanilyen viszonylatai hordozzák a lényegét. Mallarmé kijelentette, hogy nem a dolgot kell festeni, hanem a hatást, amit kelt. Ferdinand Brunetière ezt írta: „»Korrespondenciák«, rejtett »afinitások«, titokzatos »azonosságok« vannak a természet és mi közöttünk, s csak úgy közelíthetjük meg lényegüket, ha a dolgok belsejébe hatolva meg tudjuk ragadni őket.”¹¹

11 F. BRUNETIÈRE: *Symbolistes et décadents, 1888*. In: *A szimbolizmus*. Bp. 1965, 106.

Bizonyos dráma-beszéd a XIX. század második felétől kezdődően ezekkel a tényezőkkel kapcsolatos kérdésekre válaszol. Elsősorban azzal, hogy módosítja a szemantikai grammatika egyik elemét: elhagyja a szituációt. Már Strindberg *Álomjátéka* (1901) és *Kísértetszonátája* (1907) egy-egy benső állapot objektivációja; elemei-mozzanatai oksági összefüggések nélkül valók. Kaiser *Calais-i polgárok* című (1914) drámájának voltaképp két kiindulópontja is van, de nincs szituációja. Az első az angol király ultimátumára adható két válasz. A másik, hogy az elfogadott válaszra – a város, a kikötő megmentése érdekében történő önfeláldozásra, a felakasztatásra – nem az angol király által kívánt hat, hanem hét polgár jelentkezik. Az eseménymenetnek csak a felszíne, hogy a hét közül ki legyen az az egy, akinek élete megmarad. Eustache de Saint-Pierre szerint nagy érzelmi felindulás, az indulatok lobogása volt a forrása az önfeláldozásra való jelentkezésnek, és nem a személyiség teljességéből fakadt. Így a tett és a tevő nem azonos, várni kell egy érlelő éjszakára, hogy a kettő találkozhassék. A tárgykör a bensőben van tehát; s az említett vonatkozásban ez a dráma-beszéd rákérdez már az identitásra is. Kaiser *Reggeltől éjféligjében* (1916) éppúgy nincs szituáció, mint Brecht *Baaljában* (1918), vagy mint Ernst Toller *Hoppá, élünk!*-jében (1927). A szituáció – amint jeleztük – az alakok közötti viszonyoknak az a hálózata, amely potenciálisan magába foglalja mindazt, ami történni fog. A szituáció nemcsak az egységes cselekményt biztosította, hanem ezen belül a főalakok sorsának is az egységét; természetesen nagyon absztrakt módon megfogalmazható egységét. A sorsok a világ egységes organizmusán belül valósultak meg; a világ organizmusát pedig a középpont határozza meg. Baal és a Pénztáros sorsa nemcsak konkrétumaiban egyszeri-egyedi, hanem az absztraktum síkján is: önmaguk és speciális környezetük határozza meg sorsukat, amelyek azonban semmiféle középpontra, semmiféle önmagukon kívülre nem vonatkoztatottak, a *Hoppá élünk!*-ben viszont minden a társadalom egy bizonyos állapotára vonatkoztatott. Luigi Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című (1921) műve alakjainak partikuláris életvonaluk van; sorsként csak önmagukra vonat-

koztatva értelmezhető, még akkor is, ha valami hasonló életvonalat másvalakivel is megesis. Furcsa szóval: partikuláris sorok.

A dráma-beszéd szemantikai grammatikájához, mint utaltunk rá, a fordulat is hozzátartozik.¹² A fordulat maga a *Calais-i polgárok*ban nem látható, mert a meg sem jelenített éjszaka során kinek-kinek a benső világában történik meg. A fordulatnak csak a következménye jelenik meg a dráma-beszédben. Baal életmenetében semmiféle fordulat nincs. A Pénztáros esetében van fordulat az elején – nagy összeget sikkaszt –, van felismerés is – a Hölgy ennyiért sem kapható –, ezután azonban fordulat nélkül halad az eseménymenet. Karl Thomas életében sincs fordulat, csak apró felismerések sorozata és ez akkumulálódik, ez viszi öngyilkosságba. Pirandello dráma-beszédben is csak látszólag található meg a fordulat. Úgy tűnik, mintha a Madame Pace divatszalonjában megtörténő jelenet a szereplők életében lenne fordulat. A mű tárgyköre azonban nem az Apa és a Mostohalány, nem az Apa és családja közti viszony. A tárgykör az én instabilitása, és az eltérő egészen különböző nézőpontok megléte. Vagyis másként látják, értik és értékelik a színészek a szereplőkkel történőket; a szereplők is másként és másként látnak, értékelnek és élnek meg minden előkerülő mozzanatot. A Madame Pace divatszalonjában megtörténő eset a vélemények közötti különbségek miatt ezért csak csúcspont, de nem fordulat. A dráma-beszéd épp mert elhagyta a szemantikai grammatika egyik elemét, a szituációt, jellegzetesen széttört, középpont nélküli világot beszél. Ilyen esetben nem is lehet egység és cselekmény, de fordulat sem. Baal életmenete egysíkú, abban az értelemben, hogy nem váltakoznak benne ki-tüntetett és jelentéktelen pontok. A felismerés után a Pénztáros életmenete ugyancsak egysíkú; azonos szinten lévő esetek fordulnak elő, noha erős pszichikai intenzitással. Karl Thomast sem egy találkozás, hanem találkozások sorozatának akkumulálódása viszi az öngyilkosságba.

12 A felismerés jelentőségét lásd: Terence CAVE: *Recognitions, A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press 1988.

Ezekben a drámákban a szituáció elhagyása nem esetleges vagy véletlen, hanem „null-morfémaként” funkcionál. A hiány jelzi a világ egységességének hiányát, az élet partikuláris voltát. Ez még más tényezőkben is realizálódik.

A cselekményt tehát nem a grammatika szervezi; az események menetét már a *kiejtés* szintjén juttatja a beszéd érvényre. Ha a kiejtésnek nemcsak a szemiotikai szisztémából a szemantikai szisztémába való átmenet a funkciója, hanem megteremti a beszélő által a nyelv diszkurzussá történő átalakítását, akkor a beszélő más, a beszéd egyéb, szükséges elemeit is kiejti. A szituációból fakadó egységes cselekményt a kiejtésben mással helyettesítik, ami az író tárgykörhöz való viszonyának a következménye. Az egységes cselekményt a *Baalban* a főalak személyisége összetevőinek egymás utáni objektivációja helyettesíti; a *Reggeltől éjfélig*ben a Pénztáros sikkasztásának hiábavalósága utáni esetlegességek egymásutánisága; a *Hoppá, élünk!*-ben voltaképp Karl Thomas keresése helyettesíti; a jelenetek egymásutániságában a vele azonos benső vággyal és akarattal élő bajtársakat keresi.

Pirandello is elhagyja a szituációt mint a szemantikai grammatika elemét, és a kiejtésben két csoportot hoz viszonyba, a színészekét és a szereplőkét. Már ez a tény és az Igazgató dráma-beszédbeli funkciója is eredményezi a történet széttörtségét, és azt a kiejtésbeli ismérvet, hogy a szereplők történetének jó része csak elbeszélte és nem megjelenített. Azonban a dráma-beszéd nem ezen két csoport közötti viszonyok változásában teremti meg, a mű megtörténéseit. Ebben azért sem teheti, mert a szerepek mindegyike azt akarja, hogy az ő nézete, véleménye, ítélete alapján haladjon a történet; egymásnak ellentmondanak, és ezért nem is tudnak megegyezni, merre haladjanak a közöttük lévő viszonyokban a megtörténések. És ugyanez jelenik meg a szerepek és a színészek közötti viszonyban. Ebből következik, hogy a két csoport közötti viszony a kezdetben nem létesít szituációt, az okozatok potenciális viszonyhálózatát; csak két csoport nem szükségszerűen változó viszonyát, hanem tartalmakat demonstráló kapcsolatát teremti meg, s az itteni kezdő helyzet ezért a grammatika szintjéről áttevődött a beszéd kiejtésének szintjére.

A dráma-beszéd genezisét, ontológiai létezésbe kerülését tekintve ezt a változtatást a választott tárgykör és az írónak ehhez való viszonya hozta létre. A tárgykör épp az, hogy így vagy úgy mindannyian szerepeket játszunk, hogy más saját benső énünk mint szociális énünk; és emiatt nincs, nem lehet kölcsönösen változó viszony.

Lehet, hogy nem egészen jogos általánosítással, de mégis azt mondhatjuk, hogy minden olyan dráma-beszéd elhagyja a szemantikai grammatika szituáció-elemét, amely a világ egységesség nélküli voltát beszéli.

A szemantikai grammatika alapelemét, a Nevek közötti kölcsönös viszonyokat, illetve ezek *valamilyen változatát* azonban a dráma-beszéd soha nem hagyhatja el. Ha a Dialógusok a Nevek benső világáig elérnek, ha a másik megértése változást idéz elő benső világukban, vagy módosulást, akár ellenséges értelemben is, akkor a viszonyok kölcsönösek, és akkor a tárgykör a Nevek között, az interperszonális viszonyokban válik létezővé. Ám akkor a tárgykörrel való beszéd szemantikai grammatikájának a metajelentése nem lehet széttörtség, a partikularitás és az egyedek magányossága.

A *Baalban* éppen úgy, mint a *Reggeltől éjjeligben*, hiányzik a viszonyok változásának kölcsönössége. Brecht dráma-beszédében a mellékalakokból indulnak ki viszony-vektorok Baal irányába, ezeknek az ő szempontjukból van is lényegbeli tartalma. A főalakokból azonban csak saját fogantatású, önmagára visszairányuló vektorok indulnak ki, mint minden önző vagy figyelmét csak önmagára irányító ember esetében; ezért a viszonyok nem változóak. Igaz, hogy a mellékalakok életén változtat Baalnak ez a csak önmagára figyelő, csak önmagát érdeklő attitűdje, de őt magát nem a mellékalakok sorsa viszi a halálba. A *Reggeltől éjjeligben* a Pénztárosból is csak egyetlen egy viszonyváltoztató vektor indul ki a Hölgy irányába; ám a sikkasztás és a Hölgygel kapcsolatos fatális tévedése lényegtelen esetekbe és felületes kapcsolatokba viszi. Azon alakokkal, akikkel ekkor kapcsolatba kerül, nincs változó viszonya. Karl Thomasból viszont indulnak ki kölcsönös viszonyváltoztatásra irányuló vektorok, ám ezek

éppen a mellékalakokról pattannak vissza, mert ők olyanok, akikben csak a maguk igaza él, csak a maguk irányvonalán haladnak, és ez nem engedi a viszonyok kölcsönös változásának kialakulását.

Pirandello dráma-beszédének pedig éppen a tárgyköre az, hogy nem értjük egymást, mert a személyiség többszörös és állandóság híjával van. A viszonyok változásának kölcsönössége – absztrakt síkon vagy a metajelentések szintjén – ugyanazon ok miatt lehetetlen, mint a *Hoppá élünk!*-ben; mindenki a maga igazának, ítéletének, minősítésének a vektora mentén kíván haladni, illetve halad is.

Van azonban ezen dráma-beszédek szemantikai grammatikájának mindezek ellenére egy alapvetően lényeges eleme, éppen az erre vonatkozó jelentések szintjén; s ez a Nevek közötti viszony egyik változata. A Nevek között valamilyen jellegű és tartalmú kölcsönös viszony persze mindig van, hiszen a Dialógus valamilyen módon mindig szavak cseréje. A dráma-beszéd kölcsönös viszonyai általában mélyebbre hatnak a szavak pusztá cseréjénél; mint utaltunk rá, a Dialógust váltó Nevek benső világában idéznek elő változásokat, amelyek aztán az interperszonális viszonyokban objektiválódnak. Ha a viszony pusztán a szavak cseréje, akkor csak a felületen van kölcsönös viszony, ami annyit is jelent, hogy viszony van, de viszonyváltás nincs. Az említett dráma-beszédekben a Nevek közötti viszonyok változása kölcsönösségének a hiánya nem „csak úgy” hiány, hanem föltűnő, kiemelt, hangsúlyozott hiány. Méghozzá éppen az ahhoz való viszonyítás miatt, ami a dráma-beszéd szemantikai grammatikájának az alapegységéhez, a Nevek közötti kölcsönösen változó viszonyokhoz való viszonyítás. Ha ugyanis a Nevek között Dialógusok vannak, akkor ez a tény azt vezérli, hogy kölcsönösen változó viszonyoknak lenniük kell a Nevek között. Utaltunk rá, Dialógus nem létezhet, ontológiai szükségszerűségből nem létezhet kölcsönös viszonyokon kívül. Ha a viszonyok mégsem kölcsönösen változóak, akkor ez teljes mértékben jelentésteli; éppen hogy hangsúlyozza, kiemeli ezek hiányát, és így a hiány válik jelentéssé.

Mіндеz viszont annak a következménye, hogy a tárgykör és a hozzá való viszony miatt az író módosította a szemantikai grammatikát annyiban, hogy elhagyta a szituációt. Láttuk, a grammatikának ez a módosítása különböző következményeket vont maga után.

Összefoglalva: a szemantikai grammatika azt szervezi, hogy a beszéd dráma-diszkurzus legyen; vagyis hogy a diszkurzus azt a *jelentést* vezérelje éppen a szemantikai grammatika révén, hogy ez a beszéd éppen dráma-beszéd. Létének geneziséjét jelzi először az a szemantikai gesztus, hogy az író a „csak az alakok nyilatkoznak meg” beszédmódot választja, amely a Név és a Dialógus nyelvi formációjában realizálódik. Ez a nyelvi formáció azonban már szemantikai grammatikát rejt magában, vagyis a Nevek közötti kölcsönösen változó viszonyokat; továbbá a Nevek közötti kezdeti viszonyhálózatot, amelyben potenciális létező mindaz, ami aktuális létezővé változik *mint* a Nevek közötti kölcsönösen változó viszonyként létező történet. A szemantikai grammatika ez utóbbi eleme elhagyható; a módosított változat a kiejtés szintjén válik létezővé; ám ez a dráma-beszéd egészének *jelentéseire* kiható következménnyel jár. Bármily grammatika változtatása, módosítása a beszéd jelentéseit is megváltoztatja vagy módosítja.

Úgy tűnik, a szemantika különböző megállapításaiból kialakítható szemantikai grammatika és az ontológiai drámaelmélet fogalmai összeegyeztethetők.