

Szemes Péter

Az alakok lehetséges megnyilvánulási formái az írott drámában

Mesterem, Bécsy Tamás emlékének ajánlom

I.

Miként a primer valóság, a mindennapi élet emberi léthelyzetek sorozatából épül, úgy konstruálódik drámai helyzetek sorából az írott dráma. Az irodalmi műnem esetében ennek legkisebb egysége a megnyilvánulás (ezek elkülönülését a Név formáció, egymásutánját a Nevek váltakozása jelzi), melyek szekvenciája az adott szituációt eredményezi. A szituáció terminust azonban ehelyütt nem a Bécsy-i értelemben használom, azaz nem a dráma kiinduló, vagy alaphelyzetére vonatkoztatva, hanem önálló alap-egységként. A megnyilvánulások azután a dráma világán belül tartalmilag, ezen kívül a műalkotást tekintve formailag is elkülöníthető jelenetekké (színekké) szerveződnek, melyek felvonásokká rendeződnek. Ezek elrendeződése elgondolásunk szerint a drámai műalkotás önnön belső ritmusából – részint a cselekmény adott ritmusának megfelelően – és nem egy demiurgosz státusának tételezett szerző szándéka szerint adódik. Amint Hegel írja: „a drámai mű lefolyásának felosztása a legtermészetesebben azok által a fő mozzanatok által történik, amelyek magának a drámai mozgásnak fogalmában gyökereznek.”¹ Szám szerint – a kollízió kibontásának és feloldódásának megfelelően – így minden drámának „legtárgyszerűbben” három felvonása van: „az első exponálja az összeütközés jelentkezését, a másodikban az feltárul elevenen mint érdekek összeütközése, mint ellentét, harc és bonyodalom, végül a harmadikban ez az összeütközés, miután az ellentmondás a tetőfokát érte el, szükségszerűen megoldódik.”² A német filozófus megjegyzi ezen kívül, hogy a régiéknél ezek a szakaszok még általában határozatlanabbak maradtak, míg a modern drámaköltészetben a hármas osztatóság különösen a spanyoloknál jelentkezik, az angolok, franciák és németek a középső egységet alaposabban (három felvonásban) kibontva öt „aktust” alkalmaznak. Hegel elméletének problémája – miként Bécsy Tamás kimutatta – alapvetően a konfliktus fogalmának középpontba állításában, a drámai műalkotás lényegévé emelésében rejlik. Másrészt a modern drámák jelentős hányadának felosztása nemcsak a tételezett szervező elv, de a felvonások számának tekintetében is eltér a jelzettektől. Az egyfelvonásos darabok mellett a legváltozatosabb módosulatokat találhatjuk: a két felvonásostól (Beckett: *Godot-ra várva*), a két részre osztott és közjátékkal összekötött (T. S. Eliot: *Gyilkosság a székesegyházban*), a négy felvonásos (Shaw: *Ember és felsőbbrendű ember*, Csehov több műve), vagy két részben kilenc felvonásos (O'Neill: *Különös közjáték*) drámaformán át a hat képből és utójátékból álló (Shaw: *Szent Johanna*), vagy a kizárólag jelenetekre osztott (Brecht: *Baal*) szövegekig. A felvonások, jelenetek, etc. számának alakulásában tehát más meghatározó okot kell feltételeznünk. Kiindulási pontként Arisztotelész megállapítása kínálkozik, miszerint: „... a tragédia teljes³ és egész cselekvés utánzása és van bizonyos nagysága.”⁴ „Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, ami természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána azonban nincs semmi más; a közép pedig az, ami maga is valami más után van, s utána is valami más van.”⁵ Az „egész” (holosz) mivolt követelménye a tragédia mennyiség kategóriája szerinti meghatározásnál az egyes részekre vonatkozóan „kerek egész” értelemben jelenik meg. A Sztagirita meghatározásának megfelelően ugyanis mennyiségi szempontból a tragédia prologoszra, epeiszodionra, exodoszra és a kar részére oszlik. Utóbbi egységtől eltekintve – mellyel később behatóbban foglalkozunk –, a párbeszédés részek közül, melyekben a mese (műthosz), azaz a voltaképpeni ábrázolt cselekvés kibomlik: „A prologosz a tragédiának az a kerek egész része, mely a kar bevonulása előtt van, az epeiszodion a tragédiának az a kerek egész része, mely kerek egész karrészek között van, az exodosz pedig a tragédiának az a kerek egész része, mely után már nincs kardal.”⁶ A dialogikus alkotóelemek tehát amellett, hogy a kezdet-közép-vég hármas osztatóság szerint biztosítják a tragédia „egész”-ségét, önmagukban, és a kar megnyilvánulásait hozzárendelve is egységes „egész”-t alkotnak, tehát miként a magasabb szintű

1 G. W. F. Hegel: *Estztétikai előadások III. Budapest, Akadémiai, 1980., 374-375.p.*

2 Uo. 375.p.

3 Vö. Arisztotelész: *Poétika 49b25 A tragédia minőség kategóriája szerinti meghatározásánál használt „teleiosz” terminus egyszersmind az utánzott cselekvés „befejezett” mivoltára is utal.*

4 Uo. 50b24-25

5 Uo. 50b26-32

6 Uo. 52b19-21

egységnek (a tragédiának), a részeknek is egyenként kezdete, közepe és vége van. A tragédia (dráma) meséje egységes cselekvést mutat meg, a részek egységes cselekvés-szegmenseket. Megállapításainkat egy antik példán szemléltetve, Szophoklész Oidipusz királyában – amint Szabó Árpád kiváló könyvében rámutat⁷ – mind tartalmilag, mind formailag jól elkülöníthető a hármasság tagolás. Az első egység (kezdet) prologoszában a király és a könyörgő küldöttséget vezető Pap párbeszéde exponálja a cselekményt (1-86. sor), majd a Delphoiból visszaérkezett Kreón Apollón isten választását ismerteti (87-147. sor), végül a könyörgő küldöttség távozik (147-150. sor). A közép voltaképpen az első és az ötödik kardinális közötti négy epeizodion – a kórusénekeket hozzáadva a 151-1221. sorok -, melyekben az ismert, s ezért most nem ismertető cselekmény kibomlik. A vég (1222-1530. sor) a Hírnök beszámolójával kezdődik, aki lokaszté öngyilkosságáról és Oidipusz öncsonkításáról tudósít, majd a vak király és Kreón párbeszédével folytatódik (1422. sortól), végül a Kar szavaival zárul. Azt, hogy a hármasság az egyes epeizodionokra is vonatkozatható, jól példázza a második egység, amely Oidipuszban a Laiosz gyilkosságának kilétére vonatkozó gyanú feléledését mutatja be. Ennek kezdete (513-633. sor) Kreón és a király szóváltása, melynek eredményeként az uralkodó elítéli sógorát, dereka (634-696. sor, a középső hányad második fele 650-696. sor kommosz⁸) lokaszté fellépése és a Kar közbenjárása, melyek eredményeként Oidipusz felmenti Kreónt, vége pedig (697-862. sor) a királynő férje megnyugtatóra tett kísérlete, s a Laiosz megöléséről szóló történet elbeszélése, mely épp a kívánt hatás ellenkezőjét éri el, gyanút ébreszt a királyban, nyilván a vele történetekkel való rokonság megidézése következtében. A második epeizodion itt vázolt felépítésén belül is természetesen bármelyik kisebb egység tovább tagolható a kezdet-közép-vég elkülönítésének megfelelően. A legkisebb egység az írott drámában, melyben a meghatározó hármasság szervező erőként kimutatható, a megnyilvánulás, szemléletesen ennek is a verbális változatában.

Az antik alkotások felől a modern drámákhoz közelítve megállapítható, hogy azok általában formailag pontosabban strukturáltak, hiszen a felvonások mellett jelenetekre (színekre) oszlanak. Ahhoz természetesen nem fér kétség, hogy miként a görög tragédiák, az újabb drámák tartalma is „az egész élet, egy teljes, tökéletes, magában zárt univerzum”⁹, meséjük ennek megfelelően ugyancsak egységes cselekvést mutat. Ez bizonyos tekintetben így van az olyan töredékes formában (fenn)maradt művek esetében is, mint Kleist Robert Guiskard-ja, vagy Büchner Woyzeck-je. A felvonások száma – miként a görögöknél az epeizodionoké¹⁰ – aszerint alakul, mennyi „helyet” követel magának a hármasság felépítésű mese kibontása. Az „egész”-ség követelménye emellett az alárendelt formációk (jelenet, megnyilvánulás) mennyiségét is meghatározza. Az írott drámát, mint egységes egészt illetően a modern alkotásokban nehezebben demonstrálható a kezdet-közép-vég hármasság formai és tartalmi jelenlétének, mint a görög tragédiákban. Minél lentebbi szinten lévő formai alkotóelemet vizsgálunk – természetesen önálló egészként – a modern drámában, annál könnyebben különíthetjük el, határozhatjuk meg annak kezdetét, közepét és végét. Ennek oka abban rejlik, hogy a formailag legalacsonyabb szinten lévő megnyilvánulás módosítja legkisebb mértékben az adott drámai helyzetet. Az írott dráma ugyanis – miként dolgozatunk felütésében utaltunk rá – drámai helyzetek sorából áll, az egymásutániség fogalma pedig az előző állapothoz képest eltérést, azaz változást követel meg. Minden megnyilvánulás módosítja a megelőző által létrehozott mikroszituációt, új mikrohelyzetet teremt – ezt talán a dialógus formációban láthatjuk legszembetűnőbben. Tartalmilag e folyton változó és hullámzó mikroszituáció-sor drámai helyzetté, formailag a megnyilvánulások jelenetté szerveződnek. A változó drámai helyzetek sorából makrohelyzet, a jelenetek láncából felvonás épül. Az írott drámát, mint műalkotás-egészt tekintve ezekben nyilvánul meg a kezdet, a közép és a vég, ahogy ez minden esetben az alacsonyabb szint alkotóiból épül. Ez az állandó módosulás adja a dráma önnön belső ritmusát, amiből minden műnemi törvényszerűség ered.

A kezdet-közép-vég elkülönülésével kapcsolatban két dolgot mindenképp meg kell jegyeznünk. Egyfelől, hogy a kezdet nem határozható meg a Bécsy Tamás által használt szituáció fogalma által. Eszerint ugyanis a terminus az alakok közti viszonyrendszernek azt a pillanatát jelöli, amely „egy tett, mozzanat, tartalomakkumuláció stb. következtében alakul ki, és amely az eddigi viszonyrendszer változását szükségszerűen rejti magában...A szituáció potenciálisan magában rejti mindazokat az okokat, motívumokat és a szükségszerű változások irányát is, amelyek a későbbiekben manifesztálódnak.”¹¹ A citáltakból nyilvánvalóvá válik, hogy a kezdet – amit Arisztotelész elgondolása szerint nem előz meg semmi – nem rejtheti magában potenciálisan a megelőző viszonyrendszer módosulását, másrészt a szituáció a különböző alkotásokban más-más helyre esik. Shakespeare Hamlet-jében például megelőzi a dráma világán belüli eseményeket, hiszen az öreg Hamlet

7 Vö. Szabó Árpád: *Szophoklész tragédiái*. Budapest, Gondolat, 1985., 150-151.p.

8 *A kar és a színész közös panasza*, vö. *Poétika* 52b24

9 Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest, Magvető, é.n. 36.p.

10 *Az epeizodion nem felel meg teljesen a modern dráma felvonásának, a Poétika fordításában Ritoók Zsigmond ennek megfelelően a szöveg követelménye szerint hol „alárendelt cselekmény”-ként (49a28), hol „alárendelt mozzanat”-ként (55b23), hol „jelenet”-ként (56a31) adja vissza a terminust.*

11 *Bécsy Tamás: A dráma esztétikája*. Budapest, Kossuth, 1988., 33.p.

Claudius általi megölése kívül esik a megjelenített történéseken, a Lear királyban a nyitó felvonás tartalmazza, melyben az öreg uralkodó felosztja birodalmát gyermekei közt, modern példát idézve, Czákó Zsigmond Leonájában pedig a dráma második felére, Leona fellépésére tolódik. Mindez azt igazolja, hogy a szituáció fontos alkateleme ugyan az írott drámának, azonban csak tartalmilag, amennyiben az alakok közti viszonyrendszer módosulása ebből bomlik ki. A másik lényeges dolog, hogy a közép-vég elkülönülés nem az arisztotelészi „megkötés” és megoldás szerint alakul. Amint a görög bölcselel megállapítja: „Minden tragédia egyfelől a csomó megkötéséből, másfelől annak megoldásából áll. (...) Megkötésnek nevezem azt, ami az elejétől addig a végső részig terjed, ahonnan átmegy szerencsébe vagy szerencsétlenségbe, megoldásnak pedig az átmenet kezdetétől végig.”¹² A definícióból nyilvánvalóvá válik, hogy a tragédiák eszerint két, egymástól markánsan elkülöníthető részre bonthatók, s fordulópont a cselekmény valamely kiemelt jelentőségű eleme (ez természetesen nem zárja ki, ugyanakkor meg sem követeli ennek formai jelölését – végbemehet pl. egy epizodionon belül). A tragédia eseménymenetében bekövetkező kiemelten jelölt változás azonban szükségszerűen együtt kell, járjon – éppen hangsúlyos szerepe miatt – valamely középponti helyzetű alak életviszonyainak módosulásával. Az emberi élet mintájára ezek kétféleképpen jelentkezhetnek: „...az apróságok, akár jó szerencsét jelentenek, akár ennek az ellenkezőjét, nem sokat nyomnak az élet mérlegén; ám a nagy és a gyakran jelentkező változások, melyek ránk nézve kedvezőek, boldogabbá teszik életünket (mert önmagukban is arra való, hogy életünket díszítsék; és a felhasználásuk módja is – nemes és jó lesz), ha meg balul ütnek ki, akkor megkeserítik és bemocskolják a boldogságot; bánatot hoznak ránk, és sok tevékenységünket elgáncsolják.”¹³ Mindezt a tragédiára visszavetítve tehát megállapítható, hogy a centrális státuszú alak sorsában bekövetkező fordulat egyfelől különböző mértékű, másrészt két lehetséges irányban végbemenő lehet. Előbbi kitétel alatt a fent citáltak alapján a kisebb, kevésbé fontos és a nagyobb, sorsformáló módosító hatások értendők. A műalkotásokban – akár csak a primer valóságban, a mindennapokban – nyilván utóbbiak bírnak nagyobb jelentőséggel. Van azonban az emberi életnek és a tragikus hősök sorsának is egy döntőbb módosulása, ami minden esetben végbemegy, mégpedig csupán egyféleképpen és egyszeri alkalommal, az Arisztotelész által jelzett kritikus pont elérése után az élet ösztönei (Erósz) egyre inkább feladják dominanciájukat és a halálöztön (Thanatosz) válik meghatározóvá. Freud szerint¹⁴ utóbbi ösztönfajta egyértelmű célja az élőlény visszajuttatása az anorganikus állapotba – ennek megfelelően kezdetben befelé irányulnak és önpusztításra törekednek, később kifelé és agressziós illetve destruktív ösztöntörekvések formájában jelennek meg. Végül Thanatosz munkája beteljesedik és az organizmus (a tragédiában az ezt testesítő alak) meghal. A Sztagirita a Poétikában azonban nem foglalkozik explicit módon az ember/alak életének ezzel a döntő (hangsúlyosan egyirányú és egyszeri) változásával¹⁵, csupán kétfajta sorsfordulatot említ. Egyfelől a már jelzett fontosabb módosulást, ami a tragédia esetében jósorsból (eutükhia) balsorsba (atükhia), a komédiában pedig fordítottan, balsorsból jósorsba megy végbe – ennek jelölésére a metabolé (átváltás, átváltozás) terminust használja. Másrészt a mese (műthosz) részét képező váratlan fordulatot (peripeteia), ami a tragédiabeli cselekedetek váratlan ellenkezőjére fordulása¹⁶ - voltaképpen a metabolé egy fajtája. Ennek megfelelően felül kell vizsgálnunk korábbi elgondolásunkat, ami szerint az átváltozás fogalmát csupán a fontosabb módosulásokról a döntő változás lefedésére toltuk ki, s a peripeteia terminust alapvetően az arisztotelészi sorsfordulatnak feleltettük meg.¹⁷ Mindezt annak érdekében tettük, hogy a sors középponti fordulatát is látókörbe emeljük, ezáltal elméleti megállapításaink könnyebben áttekinthetővé váljanak. Az alapvetés lényegén azonban ez nem változtat, hiszen a megkötés-megoldás vázolt teóriája kizárólag a tragédiák (jósorsból balsorsba) és komédiák (balsorsból jósorsba változás) esetében releváns, tehát azokban a drámai műalkotásokban, melyekben a metabolé megjelenik, illetve ahol, mint jeleztük a középponti alak életviszonyainak jelentős módosulása megy végbe. A sorsfordulatnak ez a fajtája (a hős életviszony-változása) mindig együtt jár a dráma viszonyrendszerének megváltozásával, amit Bécsy Tamás a műnem egyik legfontosabb ismérvének nevez.¹⁸ Létezik emellett a dráma műnemén belül egy harmadik, világosan elkülöníthető műfaj: a középfajú drámák műalkotás-csoportja. Ezekben nincs, vagy a viszonyrendszer módosulása szempontjából nem meghatározó az életviszony-változás, az alakok közti relációk szinte statikusak, vagy lassan változóak (ez a jellegzetesség az epika felé tolja el a besorolható alkotások nagy részét). A modern drámák jelentős hányada ebbe a csoportba tartozik, amint ezt Peter

12 Arisztotelész: *Poétika* 55b24-29

13 Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika* 1100b

14 Vö. Sigmund Freud: *A halálöztön és az életöztönök*. Budapest, Múzsák, 1991., valamint S. Freud: *A kétfajta ösztönről*. In: S. Freud: *Az ősválami és az én*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991., 49-60.p.

15 Vö. Arisztotelész: *Poétika* 51a14-15

16 Uo. 52a22-29

17 Vö. Szemes Péter: *Az életviszony-változás és a drámai műfajok*.

In: *Pannon Tükör* 2005/4. 42-44.p.

18 Vö. Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. Budapest, Kossuth, 1988., 28.p.

Szondi kitűnő könyvében kimutatja.¹⁹ A megkötés-megoldás, azaz az életviszony-változás (metabolé) megléte vagy hiánya tehát nem kapcsolódik közvetlenül a közép-vég átmenethez, a műnemi jellegzetességgel szemben – amint láthattuk – „csupán” műfajkonstituáló tényező.

Az írott dráma legkisebb szerkezeti egysége tehát a – mindig kizárólag drámai alakokhoz (formailag a Nevekhez) kapcsolódó - megnyilvánulás. Két típusát különböztethetjük meg: a non-verbális és a verbálisat. Verbális megnyilvánulásoknak kizárólag azokat tekinthetjük, melyek egy adott alak részéről a dráma világán belül kimondás által válnak manifesztté, míg a nem-verbális kategória minden, ezen kívül álló vonatkozó lehetőséget lefed. Utóbbi ennek megfelelően kizárólag instrukcióban, valamint implicit módon az adott, vagy más alak verbális megnyilvánulásában, míg előbbi a nevet követő verbális formációban, ritkább esetben a szerzői utasításban jelenik meg. A drámai alakok non-verbális jelzései így – éppen a másik kategóriához való viszonyt tekintve – háromfélék lehetnek. Egyrészt explicit, az adott mikrohelyzetben az alakhoz (Név) kizárólagosan kapcsolt megnyilvánulások, mint a Bánk bán alábbi részletében:

TIBORC (nevetve.)

Te szánsz, nagyúr? Ó, a magyar se gondol
már oly sokat velünk, ha a zsebe
tele van – hisz a természet a szegényt
maga arra szánta, hogy *szülessen, éljen,
dolgozzon, éhezzen, sanyarogjon és –
meghaljon*. Úgy van, úgy! Esmérni kell
az élehetlenek sorsát, minék-
előtte meg tudhassuk szánni is.

BÁNK (haraggal tekint reá, de szeme Tiborc homlokán lévő sebhelyen akad fenn.)

TIBORC (észreveszi, s kevés hajával igyekszik eltakarni.)

Huszonhat esztendő előtt vala ez –
még zsenge ifjonc voltál – *Jáderánál*
egy rossz velencei akart tégedet s
atyádat – *Ej, hisz' az régen vala!*"²⁰

vagy az adott (verbálisan nem nyilvánuló) alak jelenlétére vonatkozóan pl. Madáchnál:

19 Vö. Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat, 1979.

20 Az idézett rész a III. szakaszból származik, példánkat aláhúzással jelöltük. A non-verbális megnyilvánulások explicit instrukcióban jelzése általánosan a modern drámában terjedt el az alakok jelleme (általában a belső, lelki folyamatok, érzések, stb.) ugyanis ezáltal teljesebben ábrázolható, hiszen ezek a közlések már nem építhetők be implicit módon a verbális megnyilvánulásokba. Katona József drámáinak utasításai kiválóan mutatják ennek működését, így például miután a Bánk bánban az I. szakasz végén Biberach átadja Ottónak a Gertrudis elaltatására és Melinda vágyának hevítésére szolgáló porokat a következőképpen folytatódik a szöveg:

„OTTÓ (megrázkodik az öröm, félelem és Biberach iránt való útálat és szeretet között.)

Irtóztató! – de köszönöm! Úgy van! Ő
enyim bizonynal –

(A királyné után siet.)

BIBERACH *Hogyha bőkezűbb
lettél s fizettél volna, jobb tanácsot
is adhaték. Most jobb lesz tartani,
jó herceg, a magyarsággal. – No, csak menj!*

(Le akar egy székre ereszkedni, de mintha valami jobb jutott volna eszébe, halkán felemelkedik, és a belépő Izidórának Ottó után mutatván, a más oldalon elmegy.)

(Izidóra fájdalommal néz mind a kettő után, aztán elsiet Ottó után. Bánk bán előjön a rejtek-ajtóból meztelen fegyverrel; magán kívül sok ideig tipeg-topog.)"

„ÁDÁM Hát mért kék az ég,
Miért zöld a liget, - elég, hogy úgy van.
Kövessük a szót, jőjj utánam, Éva.

(Letelepednek egy lugosban.)

ÉVA Hajolj keblemre, én meg majd legyezzek.
(Nagy szélroham, Lucifer a lombok közt megjelenik.)

ÁDÁM Hah nő! mi ez, nem hallék még hasonlót.
Miként ha ellenséges idegen
Erő tört volna rajtunk.”²¹

Másrészt a verbális megnyilvánulás(ok)hoz kapcsolódó, az(oka)t alátámasztó, erősítő, esetleg ellenpontoszó explicit nem-verbális közléseket említhetjük. Ezek vagy más, vagy az adott alak verbális megnyilvánulását kísérhetik. Előbbi típus példája Csehov Cseresznyés kertjéből:

„ÁNYA (átöleli Varját, halkán) Mennyire vagytok? Megkérte már a kezed? (ti. Lopahin – Sz. P.)
(Varja rázza a fejét, hogy nem)

Pedig szeret téged...hát miért is nem beszéltek már egymás fejével?...Mire vártok?”²²
utóbbi a(z) Hernaniból²³:

„DON RUY GÓMEZ
Üdv, uram!

21 Az ember tragédiája II. szín eleje, a példát ugyancsak aláhúzással jelöltük (a továbbiakban külön megjelenés nélkül). Az adott alak jelenlétének vagy annak hiányának jelzésére az írott drámában egyébiránt több lehetőség kínálkozik. Utóbbit teszi nyilvánvalóvá, ha az alak neve nincs feltüntetve a megfelelő drámai helyzetben jelen levő/jelenetben részes alakok nevét közlő instrukcióban. Ugyancsak szerzői utasítás mutathatja, ha az alak kilép a szituációból (pl. Bolyai Farkas A párisi per c. drámájának I./9. jelenésében Denglos „banquier” leánya, Henriette és szerelmese, Louis a házitanító együtt mennek ki a kertbe, majd a szerelmeseket megzavarja Amália, a kisasszony szobalánya, akinek távozása után a 11. jelenés bevezető instrukciója: „Az elébbiek Amália nélkül.”), vagy később kapcsolódik be (Goethe Faustjának Égi prologusa nyitó utasítása szerint pl.: „Az Úr, a Mennyei seregek, később Mefisztó, a három arkangyal előlép.” – ford.: Jékely Zoltán) – az ezáltal bekövetkező megváltozott helyzet tárgyalása általában (de nem feltétlenül) új drámai egységbe kerül át. Az alak jelenlétének hiányát emellett más alakok verbális közlései is jelezhetik:

„KOTTWITZ EZREDES (...) (körülnéz)
Herceg-vezérünk ófelsége hol van?

HOHENZOLLERN A herceg mindjárt itt lesz újra.

KOTTWITZ EZREDES Hol van?

HOHENZOLLERN Belovagolt a faluba, melyet
Nem láttál a cserjéstől. Jön hamar.”

(Heinrich von Kleist: Friedrich von Homburg herceg II./1. – ford.: Tandori Dezső; a szóban forgó herceg a főhős, Homburg).

Az adott alak drámai helyzetbeni jelenlétét mindenképp előtte verbális megnyilvánulásai igazolják, hiszen azok mindig kizárólag jelenléthez kapcsolódnak (vannak persze kivételes esetek, pl. ha egy alak másvalakinek adja ki magát, s identitása a dráma világán belül nem derül ki azonnal, megnyilvánulásai nem felelnek meg a valódi alakéinak). A verbális megnyilvánulás nélküli jelenlétet jelezhetik non-verbális megnyilvánulásokat közlő szerzői utasítások (ld. a fenti példákat, valamint A viszonyteremtés lehetőségei a drámában c. dolgozatunknak I/n.: PRO PHILosophia Füzetek 2006/47. 137-149.p./ az instrukció típusaira vonatkozó részét), vagy más alak(ok) vonatkozó szövegei - példaként Az ember tragédiájában (1. szín):

„AZ ÚR S te, Lucifer, hallgatsz, önhittén állsz,
Dicséretemre nem találsz-e szót,
Vagy nem tetszik tán, mit alkoték?”

22 A részlet az I. felvonásból származik – ford.: Tóth Árpád

23 Victor Hugo: Hernani III./6. jelenet – ford.: Kardos László. Don Ruy Gómez az öreg nemes a szeretett nőtt elhurcoló Don Carlosra (király, később V. Károly császár) vonatkozóan nyilvánul meg ilyen módon.

(Szemével követi a királyt, aki lassan elvonul Doña Solla; akkor törére teszi kezét)

Az Úr óvjon, király!

(Visszajön az előtérbe, lihegve, mozdulatlanul, nem lát és nem hall többé, merev szemmel, mellén keresztbe font karral. Karját melle pihegése görcsösen emelgeti. Ezalatt a király távozik Doña Solla, utánuk az egész úri kíséret, páronként, méltósággal, rang szerint. Halk hangon beszélgetnek egymással)

DON RUY GÓMEZ

Míg tovaszállsz, uram, s szívedben gyönyörűség,
szívemből tovaszáll a régi-régi hűség.”

Végül harmadikként a verbálisba épített nonverbális megnyilvánulások csoportját említhetjük, a voltaképpeni beszéd-cselekvéseket, melyeket implicit instrukciók fejeznek ki. Shakespeare Hamletjének részlete például így írja le, hogy a főhős és Laertes párba közben Gertrud királyné iszik a fiának szánt mérgezett borból:

„KIRÁLY Megállj! Bort adjatok.

Hamlet, ez a gyöngy a tiéd; fogadd;
Egészségedre. – Nyújtsátok oda.

(Harsonák; künn ágyúdörej)

HAMLET Hadd végzem e döfést; tedd félre addig.
Jerünk.

(Vívnek)

Találtam ismét; igaz-e?

LAERTES Ért, ért, bevallom.

KIRÁLY A mi fiunk győz.

KIRÁLYNÉ Tikkad, mert kövér –
Ne, Hamlet, a kendóm; töröld meg arcod;
Ez a királyné áldomása, Hamlet:
Szerencsédért iszik.

HAMLET Kegyelmes asszony!

KIRÁLY Gertrud, ne igyál.

KIRÁLYNÉ Iszom, bocsásson meg, uram király.

KIRÁLY (félre) Késő! a mérgezett pohár.”²⁴

(A tanulmány második felét következő számunkban közöljük.)

24 Shakespeare: Hamlet V./2. szín – ford.: Arany János.



Bakucz András: Zöld relief (I. Ars Pannonica)