

ERDÉLYI TUDOMÁNYOS FÜZETEK

227

Sájter Laura

A magyar szecessziós dráma stílusa

ISBN: 973-99299-1-5



**AZ ERDÉLYI MÚZEUM-EGYESÜLET KIADÁSA
KOLOZSVÁR 1997**

TARTALOM

1. BEVEZETÉS

1. 1. Cél és tárgy
1. 2. A kérdés története
1. 3. A vizsgálat elméleti alapja
1. 4. A vizsgálat módszere
1. 5. Előrejelzések

2. A SZECESSZIÓ

2. 1. Meghatározás
2. 2. Az irodalmi szecesszió történeti helye
2. 3. A szecesszió gondolati törekvései
2. 4. Társadalmi alapja
2. 5. Formasajátosságai

3. A SZECESSZIÓS DRÁMA MODELLJE

3. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje
3. 2. Az ábrázolt szint

4. AZ ELEMZÉSRE SZÁNT DRÁMÁK KIVÁLASZTÁSÁNAK KRITÉRIUMAI

5. SZOMORY DEZSŐ: *PÉNTEK ESTE*

5. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje
5. 2. Az ábrázolt szint a *Péntek este* című drámában

6. MOLNÁR FERENC: *A TESTŐR*

6. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje *A testőr*-ben
6. 2. *A testőr* című dráma ábrázolt szintje

7. BABITS MIHÁLY: *A MÁSODIK ÉNEK*

7. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje *A második ének*-ben
7. 2. Az ábrázolt szint

8. VÉGKÖVETKEZTETÉS

9. SZAKIRODALOM

9. 1. Az elemzett művek forrásai

1. Bevezetés

1. 1. Cél és tárgy

Kutatásom célja a **magyar szecessziós dráma stílusának** tudományos körvonalazása, tipologizálása. Kutatásom tárgya tehát a **szecessziós drámaszöveg**. A tárgy összetettsége megköveteli komponenseinek pontos körülírását. Mivel az általános tudományelmélet követelménye a tárgy, cél, elmélet és módszer harmóniája, a tárgyösszetevők kutatásának is összhangban kell lenniük egymással.

A **dráma** lévén tárgyam főnévi meghatározottságú eleme, az tekintendő kiindulási alapnak. A dráma a jelen dolgozatban mindvégig szemiotikai nézőpontban jelenik meg, mely megközelítés drámadefiníciója tiszteletben tartja a drámai szöveg plurimedialis egységét, és ekképpen adekvátan közelít tárgyához: a drámai szöveg komplex, nyelvi, nyelven kívüli, akusztikus, optikus és általános szociokulturális kódokat aktiváló szuperjel (Pfister 1977: 19). E szuperjel beépül a kommunikációs folyamatba, és kölcsönös függőségi viszonyba kerül a jakobsoni kommunikációs modell másik öt tényezőjével. E tényezőkkel való kapcsolatának a leírása a jelként tételezett drámaszöveg tartalmának és határainak pontos körvonalazását eredményezi. A jakobsoni hat tényező közül a kód az, mely a drámai szöveg sajátos szerveződését előírja. Az irodalmi kód nem annyira normatív jellegű, mint a nyelvészeti kódok, hanem sokkal inkább egy program (Corti 1983: 47). A drámai kód program jellegén túlmenően „performatív hiperkijelentés” (Segre 1983: 64) és „támogató-jel” (Segre 1983: 64) is, mely szoros összefüggésben van a jakobsoni tényezőkkel, különösképpen a „plurimedialis szöveggént anyagiasult hiperjel”-l (Corti 1983: 40), a drámai szöveggel. A drámai kód (műnemi törvényszerűségek) és a drámai szöveg között az állandóságot és fogalmi elvonatkoztatási szintet illetően különbségtétel szükséges. A kód, a műnemi törvényszerűségek a fogalmi elvonatkoztatás magasabb szintjén „léteznek”, következésképpen nagyobb fokú állandóság jellemzi, mint az egyes alkotói folyamatokban újjáéledő, történelmileg módosuló drámai szöveget. Bécsy Tamás ismeretelméleti szempontból részletezi a fenti kapcsolatot: a műnemi és műfaji „törvényszerűségek **eszközök** (kiemelés tőlem) ahhoz, hogy a művek lényeges jellemzőit és sajátosságait (összetétel, elemek, felépítés, struktúra, viselkedési funkciók stb.) egyszerűsített, idealizált formában reprodukálni lehessen. Az ekként meghatározott törvényszerűségek a műben meglevő jellemzőknek és folyamatoknak képmásai, azaz azok visszatükröződései” (1984: 157). A drámaszöveg az általános érvényű drámai kód (műnemi törvényszerűségek) összetevő elemeit és viszonyait a történelmi kontextus meghatározta sajátos módon szervezi, a drámaszöveg tehát a kódelemek történelmileg és stílustörténetileg sajátos szelekciója és kombinációja, mely esetünkben a szecessziós drámaszöveget eredményezi.

És íme eljutottunk a kutatás tárgyának második komponenséhez: a **szecesszióhoz**. Hogy a kutatási tárgy két összetevő elemére irányuló vizsgálódás összhangját megőrizzük, a szecessziót oly módon kell megközelítenünk, mely szerint e stílusirányzat megjelenésformái a szövegbeli és szövegszerkesztési síkon találhatók, a plurimedialis szöveg síkja az, mely a specifikus szecessziós tartalmat, gondolatiságot közvetíti. Felfogásom szerint, mely a dolgozatban bizonyításra váró hipotézis, a szecesszió a drámai műalkotás szövegében, a szövegszerkesztés sajátosságaiban (a kisebb-nagyobb szövegegységekben éppúgy, mint a műegész szövegében), tehát a formai összetevőben nyilvánul meg.

1. 2. A kérdés története

A jelen kutatás tárgya: a **szeccessziós drámaszöveg**. E kettős differencia specificával rendelkező fogalom meghatározása és terjedelmének leírása hiányos mind a szeccessziós szakirodalomban, mind a drámaelméleti írásokban. A szeccesszió stílusának elméletirői ritkán térnek ki e stílus drámában történő megnyilvánulásformáinak az elemzésére, és viszont: a drámaelmélet a szeccesszióknak fölérendelt fogalom, a modernség kutatásával foglalkozik behatóan, lévén ez olyan kulcsfogalom, mely nyitját adhatja a múlt század közepén lezajlott drámai formaváltásnak.

Bár a szeccessziós dráma oly szemiotikai megközelítésével, melyet itt céloom követni, egyetlen szerző sem foglalkozik, a szeccessziós drámakutatás előtörténetének ismerete elengedhetetlen premisszája a jelen dolgozat célmegvalósításának.

A szeccessziós drámakutatás történetének számbavételekor elhatároltam a kortárs kutatást az utókor kutatásától. A kortárs kutatás egyrészt kritikát, proklamációkat, szerzői megnyilatkozásokat, másrészt műnemelméleti poétikákat foglal magába. Az utókor szeccessziós drámakutatásai ráépülnek a kortárs kutatásokra, és akár a szeccessziós dráma tartalmi, akár formai oldalára világítanak rá, segítségül hívhatók a típus tudományos elhatárolásakor. E munkák közül egyetlenegy szerző állít fel drámatipológiát: Vajda György Mihály *Modernség, dráma, Brecht* című kötetének (1981) *Szeccesszió és dráma* című fejezetében. A tartalmi szempontú megközelítések (Almási Miklós /1969/, Hans Vogelsang /1981/, Rolf-Peter Janz /1977/, Egri Péter /1983/) az európai szeccesszió drámaíróinak alkotásait tartják nagyítóüveg alá. Többnyire ugyanezt teszik a szeccessziós dráma formai oldalának különböző összetevőire rávilágító tanulmányok is (Jost Hermand /1971/, Dieter Kimpel /1971/, Reinhold Grimm /1971/, Friedrich Rothe /1968/, Edelgard Hajek /1971/, Szondi Péter/1956/, Egri Péter /1983/, Klaus Peter Dencker /1971/).

Ami a jelen kutatás célját, a **magyar szeccessziós drámát** illeti, még nagyobb a bizonytalanság.

Először: lévén, hogy a magyar szeccesszió drámaírói kivétel nélkül a prózai és/vagy lírai műnem különböző műfajaiban is megcsillogtatták tehetségüket, a szeccessziós stílus kutatói szívesebben időztek el a prózai, illetve lírai műfajok tanulmányozásánál, míg a dráma e kutatások mostoha, elfelejtett területe maradt. Úttörőnek tekinthető államvizsga dolgozatom, mely Szomory Dezső korai színműveinek szeccessziós jegyeit mutatja ki (Sájtér 1985).

Másodszor: bonyolítja a helyzetet a magyar századforduló stílári sokszínűsége, a stílusirányzatok egymástratevődése, párhuzamossága, keveredése, az egyetlen szerző életművében kimutatható stílári váltások. A szeccessziós kutatás a számára legnépszerűbb műfajokban (novella és vers) mutatja ki, bizonyítja a sokszínűséget vagy stílári párhuzamosságot, illetve valamely szerző prózai és/vagy lírai termését sorolja a századforduló valamely stílusirányzatának hatáskörébe.

Harmadszor pedig az bonyolítja a helyzetet, hogy a szeccesszió stílusirányzatként való elismerésében sem egységes még a tudományos közvélemény, ezért gyakran előfordul, hogy szeccessziós stílári jegyeket impresszionista és/vagy szimbolista stílussajátosságoknak kiáltanak ki.

Mindezekkel a nehézségekkel számot vetettünk a következőkben.

1. 3. A vizsgálat elméleti alapja

Az előbbiekben kiderült már, hogy dolgozatomban **szövegtani-drámaszemiotikai** elméleti alapra építek.

A vizsgálat tárgya mindenféleképpen **a szöveg, a szecessziós drámai szöveg**: e szöveg fogalmának pontos meghatározása, a szöveg elemzése. „Mindezt általában egy erre alkalmasnak talált nyelvelmélet alapján próbálják megoldani” (Szabó 1977: 174). Én a **szemiotikát** találtam erre alkalmas nyelvelméletnek, mivel a nyelvelméletek közül ez az, amely kutatási területébe bevonta a drámai műnemet is, s mint ennek a műnemnek a kutatási elmélete jelentősen megizmosodott, és egyre több tanulssággal szolgáló részeredményt mondhat magáénak. Ilyen szempontból tanulságosak a prágai strukturalisták tanulmányai (Veltrusky /1975/, Bogatyrev /1975/, Mukařovsky /1975/, Honzl /1975/), a román Maria Vodă Căpușan több kötete (1984, 1987), valamint az 1970-es évektől a nyugati országokban is egyre komolyabb érdeklődést és elmélyülést eláruló drámaszemiotikai tanulmányok (Ekkehard Kaemmerling, Aloysius van Kesteren /1975/, Herta Schmid /1975/, Marcello Pagnini /1983/, Steen Jansen /1972/, Manfred Pfister /1977/, Martin Esslin /1989/, Elam Keir /1980/).

A drámaszemiotikai kutatások fejlődése együtt járt a differenciálódással. Attól függően, hogy a kutatás a drámának, mint plurimedialis szövegnek mely központi kategóriáját teszi meg vizsgálódása tárgyául, több részdiszciplínát különböztetünk meg. A **cselekmény** szemiotikai vizsgálatának előfutára Greimas, a **drámai cselekménylogika** szemiotikai elemzéséhez az első jelentős hozzájárulás Elam Keir munkája, *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980). Vizsgálatai a drámai logikát illetően a lehetséges világok logikájára, cselekvéseméletre, valamint Greimas és Souriau aktans-modelljére támaszkodnak. A **szituáció** a dán Steen Jansen kutatásainak a kiindulópontja. A **dialógus** Ekkehard Kaemmerling és Jiří Veltrusky munkásságának képezi a tárgyát.

Mindezeknek a nagy tudományos értékű részeredményeknek a segítségével (egy integratív szemiotikai drámapoétika híján) szeretném tárgyammat, a szecessziós drámai szöveget meghatározni, elemezni.

1. 4. A vizsgálat módszere

A szecessziós drámaszöveg vizsgálati módszere a választott elméleti alapvetésből következik. Mivel a drámaszöveget szemiotikai kutatás tárgyává teszem, a szecessziós stílust pedig a drámaszemiotika központi kategóriájában, a plurimedialis drámaszövegben megnyilvánuló kategóriaként kezelem, a következő megközelítési, elemzési módszer kínálkozik: szükséges egy **szemiotikai alapokon álló dráma**modell kidolgozása, mely az elemzés elengedhetetlen feltétele.

A modell mint elméleti konstruktum sajátosságait illetően V. Stoff (idézi Bécsy 1984: 157) megállapításából indulok ki: „A modellek a rendszertani elemzés eszközei, tanulmányozott rendszerek különböző lényeges elemeinek és sajátosságainak (összetétel, elemek, felépítés, struktúra, viselkedési funkciók, információcsatornák stb.) egyszerűsített, idealizált formában történő reprodukálásának hatékony eszközei.” A jelen modell a szecessziós drámaszöveg, a kommunikációs folyamatba beépült jel modellje kíván lenni, mely nem más, mint a jelt szervező drámai kód elemeinek történelmileg és stílustörténetileg sajátos szelekciója és kombinációja. A hiperjelként felfogott szecessziós drámaszöveg eme egyszerűsített, idealizált, elvonatkoztatott elméleti modellje nem más, mint a kód, mely előírja egyrészt szövegünk

drámába való szerveződésének mikéntjét, másrészt azon stílussajátosságokat, amelyek szövegünket a szecesszió stílusirányzatába sorolhatóvá teszik. Eme ideális konstruktum tehát tiszteletben tartja a drámai és szecessziós kód kettős előírásait, és a szecessziós drámaszöveg elvont ideális mintaképe.

A konkrét szecessziós drámaszövegeknek eme ideális konstruktumhoz való viszonyítása vezet el dolgozatom célpontjához.

1. 5. Előrejelzések

A szecesszióról vallott nézeteim rendszeresítése után (2. fejezet) a szecessziós szakirodalom, valamint a drámaelméleti kutatások eredményeinek felhasználásával kidolgozom a szecessziós drámaszöveg modelljét (3. fejezet). A 4. fejezetben szemlét tartok azon magyar drámai szerzők között, kiknek drámai alkotásai a célperiódusban (1890–1912) keletkeztek, és/vagy irányzati besorolásuk bizonytalan és ellentmondásos. Az 5., 6. és 7. fejezet szerzőnként kínálja az egyes, hipotetikus szecessziós tekintett drámaszövegek viszonyítását az elméleti, ideális konstruktumhoz. Az utolsó (8.) fejezet a magyar szecessziós drámaszövegek vizsgálatának eredményeit összesíti, a végkövetkeztetést tartalmazza.

2. A szecesszió

2. 1. Meghatározás

A szecesszió fogalmi meghatározásában végeérhetetlen a sokszínűség: „A szecesszió zárt és teljes ízlésirány: a szellem minden területén érvényesíti uralmát” (Halász 1959); „Az ellentmondások és különbségek jellemzik. [...] mindenütt a különbségek uralkodnak, hasonlóság alig van, de van egy alapvető azonosság: a szecesszió individualizmusa, az izolált én nagyratörő szabadságvágya” (Juhász Ferencné 1969: 1224); A szecesszió „korstílus”, mely mindenre rányomta bélyegét (Diószegi 1967: 151); „A szecesszió stilizált impresszionizmus” (Kun 1971: 111); „ezen az átmeneti korszakon belül a szecesszió, vagyis az elkülönülés határozottabb vágya és konkrétabb elképzelése hozta létre [...] a stílusirányt” (Pór 1969: 79); „A szecesszió történelmi kategória, hűvös és tárgyilagos terminus technicus” (Perneczky 1966: 22); „a szecesszió a századvégi megújulás általános, átfogó formája, jele, kifejeződése” (Eisemann 1987: 783); „A szecesszió művészeti és irodalmi áramlat vagy irányzat volt, nem korszak, nem periódus: nem is volt valamely kornak az egyetlen vagy »uralkodó« stílusa” (Vajda 1981: 230); „teljesen alaptalan dolog a századforduló művészetét szecessziósnak nevezni. [...] A szecesszió inkább korszellem volt, mint korstílus. A felszabadulás és korszerűség szelleme: mivel sokféleképpen lehetett felszabadulni, nem születhetett belőle egységes korstílus” (Komlós 1989: 74–75); „a szecesszió a művészet egész területét át akarja fogni” (Kispéter 1989: 36); „az új stílusmozgalom sok, nem egynemű befolyás gyűjtőmedencéjének tekintendő, és ugyanakkor a századforduló széles főáramának, mely nem rendelkezik differenciált programmal” (Dencker 1971: 37).

A tanúsított sokszínűség bizonyítja, hogy a szecesszió nem könnyen körvonalazható, nem zárt stílus, de mindenképpen számolni kell létezésével a századforduló művészetében. Az irodalmi szecesszió kutatásának jelenlegi szakaszában a legcélravezetőbb felfogás a Szabó Zoltáné, mely szerint: „A szecesszió a századforduló irodalmának egyik fejlődési tendenciája” (1982: 251). A fogalmi meghatározások sokszínűsége mellett az irodalmi szecesszió fogalmának használhatóságát nehezíti, hogy a legtöbb kutató (bár elismeri irányzat voltát), az irodalmi szecessziós stílust, illetve stílusirányzatot képzőművészeti, iparművészeti származéknak tekinti, s óhatatlanul is kísértést érez az összehasonlító, származtató jellegű vizsgálatokra. Az ilyen jellegű vizsgálatok megnehezítik a szecessziós irodalmi jelenség közelebbi és pontos meghatározását, mivelhogy irodalom és művészetek más-más törvényszerűségek, kódok szerint építik fel művilágukat.

Az irodalmi szecesszió eredete a három műzsa-diszciplínán kívül keresendő, éspedig a politikai irányzatokban, a kor bizonyos szociális körülményeiben, a filozófiában, lélektanban, általában véve az élet különös felfogásában, egy különös életérzésben (Dencker 1971: 15), nem pedig a képzőművészetben. „Ezekből és más, a művészeteken kívül álló területekről származnak az építőelemek (die konstituierenden Elemente), és összekapcsolódnak azokkal az elemekkel, melyeket az egyes műforma belsejében lezajlott fejlődési folyamat előkészített. Valamely műforma a kívülről jövő elemeket annál erőteljesebben fogja befogadni, minél előrehaladottabb a fejlődési folyamat az illető műformában” (Dencker 1971: 15).

Következésképpen az irodalmi szecesszió stílusirányzatát önálló, egységes egésznek tekintem.

2. 2. Az irodalmi szecesszió történeti helye

A szecesszió az európai modernség három nagy korszakából a másodikon belül foglal helyet (Kiss 1984: 25), mely a kilencvenes évektől az első világháborúig terjed. Köztes helyzete magyarázza átmeneti jellegét, mely a szecessziós jelenség pontos, viszonylag megnyugtatóan egyértelmű körvonalazását nehezíti. „A legtöbb kutató a szecessziót a régi és az új közötti átmenetnek, egy nem egészen végigvitt stílusforradalomnak, emiatt nem teljes értékű, hanem csak a későbbi újításokat (a Nyugat mozgalmát, az avantgarde-ot) előkészítő irányzatnak tekinti” (Szabó 1976: 53). Az átmeneti, illetve híd-jelleg azonban nem mond ellent az önálló stílusként való értékelésnek: „Ezért én a szecessziót sem nem végként, sem nem áttörésként veszem szemügyre, hanem önmagában megálló, történetileg lokalizálható stílusjelenséggként” (Kun 1971: 112). Hogy miképp lehetséges az átmeneti jellegű szecessziót önálló stílusjelenséggként elfogadni? A következőképpen: a szecessziós irányzat legfontosabb közvetlen eredménye: a mimetikus hagyomány áttörése. Ennek első megjelenésformája az úgynevezett mimetikus előzményekkel szembeni lázadás, lázadás mindennel szemben, ami konzervatív, vas- kalapos, legyen az naturalizmus, impresszionizmus, udvari klasszicizmus, romantika vagy népnemzeti szemlélet (Diószegi 1967: 154). Hermann Bahr szerint a „Félre a naturalizmussal!” parancsát teljesítették a berlini Kleine Theater színészei 1901-ben azáltal, hogy „Színpad, tér, ábrázolás, darab oly művészi stílusegységet képeztek, mely valami új, sajátos és mindenekelőtt teljességgel nemnaturalista jellegű volt” („Bühne, Raum, Darstellung, Stück eine künstlerische Stileinheit gaben, die etwas Neues, Eigenes und vor allem ganz Unnaturalistisches war”) (1963: 229). Henry van de Velde lázadása így hangzik: „A díszítőművészet [...] nem kíván ábrázolni semmit. Rendelkeznie kell azzal a szabadsággal, hogy nem ábrázol, enélkül nem létezhet” (1972: 244). A szecesszió lázadása a mimetikus hagyománnyal való szakítással ért véget. A mimetikus hagyomány áttörése a művészi gondolat közvetlen önérvényesítésének elve alapján történt. A közvetlen önérvényesítés eljárása nem keresett a gondolatnak megfelelő tárgyi-reális valóságdarabot (melyet aztán utánzással a művészi szférába emeljen), hanem a riegli „Kunstwollen” készítésére lehető legnagyobb hűséggel akarta a gondolatot ábrázolni. A mimetikus hagyománytól való megszabadulás számtalan tartalmú művészi gondolat önérvényesítését tette lehetővé (Kiss 1984: 33). Az önmegjelenítő szándék nem szakít azonban teljesen a naturális világgal, tehát nem szakít teljesen a mimetikus elvvel, ahogyan tette ezt a modernizmus harmadik hulláma, az avantgarde.

A részleges mimézis talaján, hídján állva – mimézis és absztrakció között – létrejön egy sajátos, önálló irodalmi stílus, mely egyenesen ezekből az elvekből (részleges mimézis és a művészi gondolat önérvényesítésének elve) érthető és határozható meg a legadekvátábban. Létrejön tehát egy új jelrendszer, egy új kód, melynek két sarkalatos pontja a részleges mimézis és a művészi gondolat önérvényesítésének elve. Ez a két elv előírja a nyelv sajátos használatát, a tartalmi-formai törvényszerűségek szerveződését a tulajdonképpeni irodalmi műben oly módon, hogy az illető mű megfeleljen a szecessziós irodalmi műalkotás fogalmi meghatározásának.

Nem feledhetjük azonban, hogy e kód alapján szerveződő műalkotások valamely alkotó-szerző közvetlen teremtményei. Az alkotó pedig nem vonhatja ki magát kora gondolatosságából, eszmei, szociális indíttatásainak szövevényéből.

2. 3. A szecesszió gondolati törekvései

A szecesszió világnézeti háttere összetett és ellentétes elemeket tartalmaz. Vajda György Mihály (1981: 240) három kötegbe csoportosítja a kor eszmei folyamatait, melyek a szecesszió megjelenését igazolják: a természettudományos biologizmus, az „életfilozófusok” tanításai és az „Unbehagen der Kultur”, a látszólag virágzó európai századvég „rossz közérzete”. E három csomópont szerint csoportosítom én is a kor ama gondolati törekvéseit, amelyek az irodalmi szecesszióban nagy jelentőségre tettek szert.

2. 3. 1. A természettudományos biologizmus

Darwin és különösen Ernst Haeckel, népszerű biológus munkásságának köszönhetően kerül a nő a szecesszió érdeklődésének homlokterébe.

Nietzsche nőszemlélete is, mely szerint a nő „szép és veszélyes macska a nemiség csapdájával”, örvénybe rántó, ártó erő (Pók 1977:115), nagy hatással van a korabeli felfogásra.

A bibliai teremtménymonda csábító Évának alakja, valamint az Ó-Testamentum más hatásos történetei (Putifár felesége és József, Delila és Sámson története) hozzájárulnak ahhoz, hogy a keresztény-patrisztikus irodalomban kialakuljon a nőnek tisztán szexuális s ennél fogva bűnös lényként való értékelése. A szecessziós alkotókat, akik köztudottan „szubjektivizálták a keresztény vallás tételeit, jelképeit” (Pór 1969:83), hatalmukba kerítette a csábító nő alakja: „A figura bővölete a századforduló körül érte el a csúcspontját (Horst–Daemmrich 1987: 137). Minden kétséget kizáróan a nő iránti érdeklődést magyarázza a modern ember párkapcsolatában jelentkező rejtély, ami a nemek kifürkészhetetlenül ellenséges viszonyából, kiszolgáltatottság-érzésükből fakad, s amit csak fokoz a múlt század második felében egyre nagyobb hullámokat verő nőemancipáció.

A szecesszió nőkultusza nem utolsósorban a szecessziós alkotók metafizikus elvágódásával magyarázható, a „magasabb Élet” utáni sóvárgásukkal, mely két ellentmondásos, egymást kizárónak tűnő irányt egyesít: a gyakorlati élethez és az álomhoz való ragaszkodást. E két irány egy exoterikus és ezzel egyidejűleg egy ezoterikus területre utal, magába foglalja a valóság dolgait és megragadhatatlanul, csupáncsak megérezhetően az irreálist, a megálmodottat (Dencker 1971: 21). A démoni nő és a hozzáfűző eszményi kapcsolat nyújtani tudja e kettősséget annál is inkább, mert e figura a szecesszió irodalmában az életlényeg, képzelőerő és költészet szimbólumává válik, mely a kegyelemben részesülőt kiemelheti korlátolt életteréből (Horst–Daemmrich 1987: 136).

Látható tehát, hogy a szecesszió ellenállhatatlan vonzerővel és mágikus-démoni jellemmel rendelkező nőalakja, a femme fatale ambivalens lény. Bűnös, amennyiben erotikusan lebilincseli a férfit, aláássa erkölcsét és szerencsétlenségbe dönti, azonban – akárcsak a költészet – a beteljesülés magas fokát is nyújthatja, illetve a kiválasztottak számára bepillantást enged a mélyen elrejtett belső világba.

2. 3. 2. Az „életfilozófusok” tanításai és következményei

Az életfilozófusok irracionalista irányzata nagy hatással volt a szecesszió szemléletmódjának kialakulására. Az életfilozófiai koncepciók fő hordozói **Schopenhauer**, **Nietzsche**, **Bergson** és **Wagner**.

Schopenhauer akarat-tanának esztétikai alkalmazásában jelenik meg először a művészetek „virág és vigasz” felfogása, a művész számára pedig „A világ lényegének tiszta, igaz és mély felismerése így önmagában való cél lesz” (1977: 139). A dolgok művészi felfogása nem más, mint az élet és a lét lényegének a kifejezése: „a dolgok bármely művészi felfogásának eredménye az élet és lét lényegének a kifejezése, válasz a kérdésre: Mi az élet?” (Schopenhauer 1991: 466). Hogyan épül be a szecesszió gondolatiságába a művészet e két schopenhaueri tartozéka, a szép és az életlenség? A deizmussal való szakítás a múlt század második felében előidézti a modern embernek a világról alkotott általános képének összetöredezését: „Az élet nem lakozik többé az Egészben [...] az Egész nem egész többé” (**Nietzsche** 1983: 51). A kilencvenes években az egyre erősebb racionalizálódás és a természettudománynak elkötelezett determinizmus térhódítása ellenére a modern ember felismeri, hogy a vágyott meghatározhatatlan távol Ismeretlenjét, az eddig „Isten”-nek nevezett erőt nem hagyhatja figyelmen kívül, rendelkeznie kell egy általános világfelfogással. „Az embernek – mondja Maeterlinck – ki kell alakítania egy általános képet erről a világról. Az egész erkölcsi és emberi életünk ezen a világfelfogáson alapszik. Azonban mi mást jelent az emberek többségének az általános világfelfogás, ha nem az Ismeretlennek egy általános elképzelését?” (Idézi Dencker 1971: 22). Az ember általános világfelfogása tehát nem más, mint az Ismeretlenről alkotott általános elképzelés, az élet misztifikálása. „Tapasztalhatóvá válik az individuum integrálódása a világegészbe, az Én és a Világ identitása, megkezdődik az Öntudatlan uralma” (Dencker 1971: 22). Nemcsak az „én” és a „világ” identitása figyelhető meg, hanem az összes létező dolgok lényegi egyneműsége, összefüggősége és egyenlő részesedése egy magasabb rendű Egészből. Hajek (1971: 57) szerint a szecesszió alapgondolata „az összes létező összegysége, az életáram, mely minden dolgot egyenlő mértékben áthat, és melynek felkínált lényegéből az egyes megjelenésformák csak átmeneti differenciálódások”. Ez a már jellegzetesen szecessziós „különleges életérzés” (Dencker 1971: 11) nem más, mint a schopenhaueri életlenségnek irracionális, misztikus átélése vagy vélt átélése. Ennek az életérzésnek a sajátosságai: a szépség élménye, a már említett „magasabb Élet” (mely egyrészt a tárgyi élet, másrészt az álmok és vágyak életének kettősségében keresi az abszolútumot), az „örök Élet” (mely élet és halál egységeként is felfogható), valamint az „evilági” és „túlvilági” kettőssége, mely nem más, mint a „közel” és a „távol”, a megfogható és megfoghatatlan polaritása (Dencker 1971: 16–27). Nem nehéz e különleges életérzésben és ellentmondásos kettősségeiben felfedezni a vallásos életérzést, a szépségben, az életlenségben pedig az Istent.

E különleges életérzés, a szépség és életlenség, a művészetben keresztül jut el az emberhez, ezért hirdeti magát a jövő művészete Bécsben Ver Sacrumnak, szent tavaszünnepnek. „Ezek a művészek úgy látták, hogy [...] a művészet szent ügyét fenyegeti veszély, és áhítatos lelkesültségükben készek arra, hogy a művészetért minden áldozatot magukra vállaljanak.” (A Ver Sacrum beköszöntőjét idézi Pók 1977: 372.) A Ver Sacrum beköszöntőjében Nietzsche gondolata talált visszhangra a létszentség elvesztéséről, az ember egyetemes létéről, a lét „napfelkeltéjéről” (Eisemann 1987: 784–785). S ha a művészet szentség, a művész, a szépségnek, a lét igazságának kifejezője szent pap: „A költők – Hoffmannsthal szerint – korunk egyedüli vallásosai” (idézi Dencker 1971: 56), mert a költő csak papi, csak kifejezetten kendőző, álcázó, ezoterikus célokra használhatja a gondjaira bízott kulcsot: „De a költők, akik jogosan és minden időben birtokolták e kulcsot (a legtitkosabb és legrejtettebb folyamatok komplexumához) természetük törvényerejénél, sőt a tiltás megkötő erejénél fogva sem használhatták e kulcsot csupán papi, kifejezetten leplező, ezoterikus célokra” – mondja ugyancsak Hofmannsthal (idézi Dencker 1971: 56).

Wagner, a szecesszió gondolatvilágának másik megtermékenyítője *Die Kunst und die Revolution* című munkájában éppen amiatt üdvözli a görög tragédiaművészetet, mert akkor a költők próféták és papok voltak, a művészet pedig az isteneket szolgálta: „Egy tragédia előadása a görögöknél vallásos ünnep volt, a színpadon istenek mozogtak és hirdették bölcsességüket” (Wagner 1991: 581). A görögöknél a drámai műalkotás a görög lényeg maga: „A görögöknél a tökéletes drámai műalkotás foglalta mindannak, ami a görög lényegből ábrázolható” (Wagner 1991: 582). Ennek, a civilizáció folyamán széttöredezett, szétesett művészetnek kell Wagner és nyomában a szecesszió szent alkotója szerint visszatérnie vallásos gyökereihez, mert csak így töltheti be szent hivatását: a megvalósított egységes művészetnek az egész életet, társadalmat át kell alakítania, a széttöredezett ál-életnek vissza kell adnia a létezés egyetemességét.

Íme így jutott el a szecesszió gondolatvilága is az individuum filozofikus életlénység-keresésétől a társadalom megváltásának vállalt gondolatáig. Juhász Ferencné szerint (1969: 1222–1223) a szecesszió kiindulása individuális, célja: a nagy tömegekre hatni.

2. 3. 3. Az „Unbehagen der Kultur”

A szecesszió harmadik eszmei előzménye az 1890 után jelentkező „Unbehagen der Kultur”, a látszólag virágzó európai századvég rossz közérzete. „A különböző életterületek elszigetelődtek egymástól: a lét racionális egységének hitét elfoglalta a kultúra összeomlásának érzése” (Martini 1972: 392). A rossz érzés következménye volt a menekülés a kultúrából, az ipari civilizációból, amely eltorzítja az embert, menekülés a belső világba, a bensőség felé. „A XIX. századi polgárság művészetének szinte minden jelentős alkotása a polgárság válság-érzetének vagy a kapitalizmus tagadásának világnézeti alapján született. A kapitalizmus tagadásának formája azonban nemcsak a reform és a forradalom keresése volt, hanem a dezillúzió és a menekülés is” (Pók 1977: 52). A XIX. század végének művésze az otthontalanság érzésével élt a maga világában, melynek kapitalista – technicizálódó – iparosodó lendületében nem tudott feloldódni, de valamiféle intuitív látásmód révén annál inkább érezte, tudta, miben áll e korszak lényege. Ez pedig az érték-vákuum volt. „A világ érték-vákuuma kivételes helyzet volt a világra nézve.[...] Mert ha bárminemű érték-vákuum elsősorban a hagyomány-áram megszakadása is, [...] az úgyszólván csak a kérdés technikai, történelem-mechanikai oldala, és valójában egy jeles etikai fenomén rejlik a dolog mögött: [...] megkezdődött az addig érvényben volt etikai tartások mindenhatóságának felbomlása, megkezdődött az általuk addig féken tartott ösztönök elszabadulása” (Broch 1988: 49). Hermann Broch *Hoffmannsthal és kora* című könyvében végigköveti, hogyan vált a szecesszió egyik legjellegzetesebb költője, drámaírója ennek az érték-vákuumnak, a modern emberi létezés válságának művészi feldolgozójává. Hofmannsthal és a szecesszió különböző változatait képviselő írók műalkotással oldották a kor válsághangulatát. Nietzsche, aki a beteg kultúra orvosaként lépett fel, már megfogalmazta az imperialista kor polgári társadalmának hanyatlási tüneteit. Wagnert elmarasztaló írásának epilógusában (lásd: *Cazul Wagner* 1983: 79–83) a modernizmus meghatározását nyújtja, miközben különbséget tesz a „nemesi morál” és a „keresztény morál” között. Az előbbi az aszcendens élet szimbóluma, igenlő, a világot racionalizáló, a másik a deszcendens élet szimbóluma, tagadó (Isten, túlvilág, önfeláldozás), a világot kifosztó, színtelenítő. Az üdvözülés igénye, mely a keresztény törekvés kvintesszenciája, a dekadencia kifejezése. A modern ember az értékek ellentmondását képviseli, két szék között ül. „Mindannyian öntudatlanul, akaratlanul ellentétes eredetű értékeket, szavakat, képleteket, erkölcsöket hordozunk magunkban – fiziológiailag kifejezve, tele vagyunk ellentmondásokkal” (Nietzsche 1983: 83).

A szecesszió eszmei háttérének áttekintése folyamán láthatóvá vált, hogy ezt az ellentmondások uralják: a nőkép ambivalens, a gyakorlati világot szüntelenül ellenpontozza az álmok és vágyódások világa, a művészindivídium valóságos érzéletei feloldódnak egy általános, misztikus Szép-élményben; a művész az Isten nélküli, elgépiesedett világban az Istennel való találkozás élményét keresi, s ennek szent közvetítője akar lenni; különleges életérzése a magasabb Élet és az örök Élet átéléséből, élményéből táplálkozik (amelyek maguk is egymást kizáró ellentétekből épülnek fel), méghozzá egy olyan érték-vákuumban, ahol a művész hol az elmúlt, hol az eljövendő világ értékeihez menekül. Az ellentmondások légkörét lehelő alkotó egész művébe beköltözteti a fenti ellentmondások művésziesített párlatát. A szecesszióra nézve nem közömbös az, hogy milyen kódot választ ezeknek a közlésére.

2. 4. Társadalmi alapja

A szecesszió 1890 és 1912 közötti negyedszázad stílusa. A közép-európai államokban a magyar–osztrák Kiegyezés után, a „Gründerjahre”, a „La belle époque” idejében tapasztalt, minden téren megnyilvánuló polgári fellendülés után az 1890-es években a polgárság meginog a haladásba vetett misztikus hitében. A kezdeti lendületet, prosperitást felváltja a félelem, a szorongás, a létbizonytalanság érzése. Ez a Monarchiában háromszorosan is determinált (Diószegi 1967: 153): a feltörekvő paraszti és munkástömegekkel szembeni félelem, az egymásra uszított nemzetiségek ellentéte, a Monarchia végpusztulás felé való közeledése, amelyet erősít a bürokratikus és a katonai hatalom terpeszkedése. A liberális polgárság és a friss polgárság értelmiségi rétege nemcsak szellemi érték-vákuumban (Broch 1988: 37–50), az elmúlt és az eljövendő értékrend közti légüres térben találta magát, hanem két különböző társadalmi osztály között is: az arisztokrácia, illetve a nagypolgárság és a munkásosztály között. „Túlnyomórészt monarchikus meghatározottságú politikai struktúrája szerint Európa szociális képe a 19. században – még a francia köztársaságot sem kivéve – főként feudális színezetű volt” (Broch 1988: 78), az ancien regime arisztokráciájában, nemességében, konszolidált nagypolgárságában pedig jelentkezik az idő megállítására, történelmen kívül helyezésére való igény, a konszolidáció igénye. Ezzel párhuzamosan viszont az iparosodás a munkásrétegek rohamos megnövekedéséhez, forradalmi öntudatuk megizmosodásához vezetett, mely együtt járt a fennálló társadalmi rend ellen irányuló egyre erőteljesebb tiltakozásukkal. A társadalmi ranglétrán mindkét irányban (lefele és felfele is) magát korlátoznak látó liberális polgár-értelmiség biztonságot nyújtó kiutat keres. A társadalomban, a cselekvő tevékenység terén nem találhatja, mert felül az arisztokrácia s a nagypolgárság konszolidáló törekvése, alul a munkás- és parasztrétegek forradalmat lihegő elszántsága. Szükségképpen vonul ki tehát a társadalomból, hogy politikummentesen megőrizhesse szellemi szabadságát, művészetében kifejezhesse kora sajátos látásmódját („De minden kornak megvan a maga sajátos látásmódja. Hogy felébredszük a mi korunk művészeti látásmódját, hogy ösztönözzük és elterjesszük: ez a mi célunk.” Ver Sacrum 1977: 377), hogy megvívhassa tollal és ecsettel a maga forradalmát, szétterjessze a művészet mindenhatóságát az emberek között: „Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte!... Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, az irodalomban.[...] Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok. A szecesszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja” (Ady 1977: 463).

Nem szabad azonban elfelejteni, hogy az arisztokrácia vonzása oly erőteljes volt, hogy a liberális polgár (s leginkább a nagypolgárságból kivált művész) nem vagy csak alig vonhatta ki magát búvóköréből: „a francia – jozefinista nemesség »népszerű« volt, sokkal népszerűbb, mint

a korszak gazdaságilag egyre gyanúsabbá váló polgársága, és ahol egy felső osztály népszerűvé válik, ott életvitelének módja az összes többi rend számára irányadó lesz” (Broch 1988: 80).

Így hát igaz az, hogy a szecesszió az „elnyomás számtalan formája ellen tiltakozó, szabadságot kereső egyéniség megnyilvánulási formája” (Diószegi 1967: 153), de nem téveszthetjük szem elől, hogy e liberális polgáregyéniség két oldalról meghatározott, s vonzás és taszítás ambivalens érzésével viseltetik a körülötte zajló társadalmi jelenségek iránt. Az ambivalencia íme a szecesszió társadalmi meghatározottságára is jellemző. Az irodalmi szecesszió kódjában fogant műalkotást óhatatlanul meghatározza az ambivalens alkotói szemléletegyüttes és az ambivalens kontextus, amelyben keletkezett.

2. 5. Formasajátosságai

2. 5. 1. A stilizálás

Az irodalmi szecesszió formasajátosságainak, illetve kódjának leírásához kiindulópont a szecesszió két sarkalatos formaelve: a részleges mimézis és a művészi gondolat önérvényesítésének elve. E két elv alapján különíthető el egyértelműen és megnyugtatóan a szecesszió az őt megelőző realiztikus, naturalisztikus irányoktól. A szecessziós művészi gondolat mi-benlétére Eisemann György ad kielégítő választ: mivel az új művészet szentség, vagyis a léthez van köze, eszménye nem a lényeg tükrözése, hanem a „lét világosának”, a „létigazság fényének” (1987: 783), a lét és a létezők közötti viszony ősi problematikájának ábrázolása. Ez az ábrázolásmód a viráglét nyitottságában, összeszövődött lélek és lét csupasz nyíltságában, áttetszőségében talál eszményképre, Schuler szavaival „a növény a nyílt lét szimbóluma” (idézi Eisemann 1987: 785). Az ábrázolásra váró művészi gondolat tehát a nyílt lét. „Mivel a szecesszió expresszivitása nem »önkifejezés«, hanem tárgyas kifejezés, világossá válik általa valamely objektív mondanivaló, azaz világszemléleti, ideológiai, filozófiai tartalom” (Vajda 1981: 230). Ne feledjük, hogy az, amit a továbbiakban „nyílt lét”-nek fogunk tekinteni, nem más, mint az életfilozófusok munkáiban megjelenő „élet és lét lényege” (Schopenhauer 1991: 466), „létszentség”, „egyetemes lét” (Nietzsche in Eisemann 1987: 784–785), a szépség, a vallás, az Isten (Wagner 1991: 581).

E művészi gondolat, a kifejezendő tartalom az alkotó számára is körvonalazatlan, misztikus, a vallásos révülethez, áhítathoz hasonlítható élmény formájában jelenik meg, „világosodik” meg. Eme élményt Denckerrel egybehangzóan „különleges életérzésnek” (1971: 11) neveztük. Hogyan tudja önérvényesíteni magát e művészi gondolat közvetlenül? Eme önérvényesítési eljárás nem keresett, mert nem is találhatott a gondolatnak megfelelő tárgyi-reális valóságdarabot, melyet aztán utánzással a művészi szférába emeljen. Ehelyett formaelemekkel jelszerűen igyekezett művészi gondolatát kifejezni és a befogadó „képzeletét felgerjeszteni” (Bahr 1977: 393): „Az én rendezőmnem kell a természet reprodukálásával próbálkoznia, hanem néhány legszebb és legelevenebb jelenségét kell jelszerűen sugalmaznia” (Craig 1991: 327); „A japánok [...] mindent kikapcsolnak, ami csak nélkülözhető, és csupán a lényegre utalnak, ezt azonban olyan erővel teszik, hogy a szemlélő kénytelen mindent beleérezni” (Bahr 1977: 393). Dieter Kimpel Hofmannsthal költészetének értelmezését úgy foglalja össze, hogy az a szecesszió fent jelzett elvének kifejezőjévé lesz: „A költészet nem anyagi ingerekre, szónoki felszólításokra, tárgyhoz kötött elmélkedésekre építve fejti ki hatását, hanem a megjelenítés változó ereje által, melyben az anyagi, a materiális az elfeledésig legyőztetik. Ez egy látszólag szándék nélküli nyelvi forma, melyben a sokszorosán meggyötört, elkoptatott, kimerült vonások új erőre kapnak” (1971: 463). Hofmannsthal esztétikájában a forma

megoldja a problémát („Die Gestalt das Problem erledigt.” Kimpel 1971: 465). S végül Meyerhold mondja ki, hogy melyik az az eljárás, módszer, mely a formaelemek kifejező-erejével legyőzi a naturalistát: „a stilizált [értsd: stilizáló] módszer kétségtelenül le fogja gyűrti a naturalista módszereket” (1991: 476). Nyilvánvaló tehát, hogy a szóban forgó formaelemek szervezőelve a stilizálás. „A stilizáció a kiemelésnek és összefoglalásnak egy olyan racionális módozata, amely túlmutat az utánpótlás elvén” (Diószegi 1967: 155).

A stilizáló eljárás a valóságot tekintí kifutópályának: „A szecesszió a valóság stilizálásának igényével jött” (Halász 1959). A művészi gondolat önmegjelenítı szándéka a stilizálás szervezőelvének felhasználásával jórészt mégis valóságghú – naturális világot jelenít meg, nem szakít teljesen a mimetikus elvvel, megáll tehát a részleges mimézisnél. Fogalmazhatjuk ezt úgy is, ahogy Rothe teszi: a közvetlen élet ábrázolása és stilizálása közti problematikus viszony szecessziós jelenség. A szecesszió az irodalomtörténetbe való bevezetése Rothe szerint (1969: 49) azért szükséges, mert „a közvetlen életnek – lélektani kategóriáknak is helytálló – ábrázolása és ennek stilizálása közti problematikus viszony egy oly általános jelenséget képvisel, mely a naturalizmus, szimbolizmus vagy expresszionizmus fogalmaival nem megragadható”.

A stilizálás azonban nem jelenti csupán az ábrázolandó lényegiségének, lényegi vonásainak tudatosítását, hanem azt is, hogy az ábrázolt jelenségnek teljes fogalmi „tisztaságában” kell megjeleníí („Stilisierung heisst dabei nicht, einzig das Wesen der Darzustellenden solle zum Bewusstsein gebracht werden, sondern das Dargestellte habe in seiner ganzen »Reinheit« zu erscheinen.” Dencker 1971: 25). A „maga tisztaságában megjelenő tárgy a realitásból egy új, magasabb valóságba helyeződik át, mely igazságot közvetít” (Dencker 1971: 25). Ez a valóság „meghatározhatatlanul távoli” (Dencker 1971: 26), nem lehet tartalma, mert ez korlátolt lenne, míg a távolinak éppen ez a tartalom nélkülség, „korlátatlanság” a jellegzetessége, melyet sem kijelenteni, sem elgondolni nem lehet, hanem csupán sejtteni, megérezni.

A stilizálás szóban forgó változata **„korlátozás és korlátatlanná tevés”** (Dencker 1971: 49). A korlátatlanná tevés tendenciája (Entgrenzung) akkor érvényesül, amikor az alkotó csak a „nagy Egészet” ábrázolja minden különösebb információ nélkül, tér- és időmeghatározások nélkül, az ábrázolandó tárgyat a meseszerű, a vallásos tartalmak felé nyitja, teret enged a lélek megnyilvánulásának. A szecessziós művészt érő stimuláló impulzusok „egy meseszerű árkádiába stilizálódnak át, ami az általános esztétikai elfinomodásnak s vele együtt a valóság-íszonynak felel meg. Ez a stilizáló szándék a világ valóságos erőivel való direkt találkozás szorongásának kifejeződése” (Kun 1971: 111).

A korlátozás tendenciája az előbbinek a fordítottja: a távolságot közeli hozni, a megmérhetetlent, a kimondhatatlant érezhetővé tenni. Hofmannsthalnál a „távol” (Ferne) éppúgy, mint a „közel” (Nahe) egyformán titokzatos, és harmonikus egységet alkot. Éppen ennek az egységnek és harmóniának a megteremtése célja a szecessziós művészetnek. Edward Gordon Craig, a szecesszió nagy hatású színpadi rendezője így nyilatkozik: „Mindezek a dolgok (díszletek, jelmezek, vers és próza, a darab jelentése) most jól összehangoltak, egyik harmonikusan kapcsolódik a másikhoz – minden lágyan simul egymásba” (1991: 327–328). Nem véletlen, hogy a dráma, s különösképp színpadi megvalósítása a szecesszió kedvelt műfaja volt, lévén egy olyan műnem, amely a korlátozásnak és korlátatlanná tevésnek, sugalmazásnak, a sejtetésnek (különösképp az új rendezői technikák segítségével) tág teret tud biztosítani.

A korlátozás és korlátatlanná tevés szervezőelve ellentétekbe rendezi a mű formaelemeit, mely ellentétek összeforrottságát, egységét, harmonikus együvértartozását igyekszik hangsúlyozni. A szecessziós szakirodalom rengeteg ilyen ellentétet tanulmányoz:

– A szecesszió középpontjában az elszigetelt ember áll „az élet és halál teljességében, ellentéteinek egységében, kötöttségeiben és magányában” (Juhász Ferencné 1969: 1220).

– A kor két nagy jelképe a Művész és az Élet, a művész-lét és az élet-lét (Pór 1969: 80) vagy: „A közvetlen kapcsolat kép és leképezett között, a művészet és valóság felcserélhetősége tipikus a fin de siècle-re” (Rothe 1968: 45).

– Hofmannsthal *Egyiptomi Heléna* című drámája és Wedekind *Lulu* drámája a szecesszió problémáját ábrázolja: azt a kérdést, „ahogyan a természeti a társadalmihoz viszonyul” (Rothe 1968: 40).

– „Kinyilvánítódik a minden dolgokban és emberekben pillanatnyilag csak saját magát élvező hős történelmen kívüli mindenhatóságának tétele, amely végül tévedésnek bizonyul. Ez a felismerés a hős számára a gondtalan közvetlenség paradicsomából a történelem időtelítettségébe való kiűzetést jelenti.” Így nyilatkozik Kimpel (1971: 461) a Hofmannsthal *Tegnap* című drámájában megjelenő ama ellentétről, amely az önmaga szemlélésében önmagát felfedező tudat és a történelmi tudat között feszül.

– A nő ambivalens lény: bűnös és tiszta, állati és gyermeki.

– „Az ellentétek találkozásában végletek összefüggései tűnnek elő, ahogy a lét a semmi terében izzik föl, s a tavaszi újjászületés mellett ott van a tavaszi áldozat” (Eisemann 1987: 787).

– „A művész kettős világélménye a művészi élményvilág megkettőződéséhez vezet: a tényszerű a titokzatossal, a bizonyos a bizonytalannal, az ésszerű az ésszerűtlennel, az anyagi a szellemivel, a test a lélekkel, a fizikai a metafizikaival, a valóság az igazsággal s az élet a halállal szélsőségesebben kerül szembe, mint a szimbolizmus útjára térő drámában korábban bármikor is. Ez a forrása és ösztönzője a szecesszióval és az impresszionizmussal elkevert s később az újromantikával beoltott drámai szimbolizmus fokozott kilombosodásának” (Egri: 1983: 122).

Látható tehát, hogy a stilizáló momentum relativizálja az ábrázolt valóságot, érvényre juttat egy, ezen a valóságsíkon felfoghatatlan másik területet, s a kettő közötti ellentmondásos, egymást kizáró viszony ellenére célja a kettő harmonikus, ősi egységét sejtetni. Az elmondottak a műegész formaelemeinek stilizációs eljárására érvényesek. És mivelhogy a formaelemek műnemenként és műfajonként változnak, a mű műnemisége, illetve műfajisága döntő szerepet játszik a stilizálás mibenlétében, milyenségében.

A stilizálás nemcsak a formaelemek szervezőelve, hanem szövegszervező elv is. A kettő rendszerint együtt érvényesül. A stilizálásnak mint szövegszervező elvnek „lényege az, hogy bizonyos szavakat két funkcionális többletsajátosság kialakítása érdekében gyakrabban ismételtetnek. Az egyik sajátosság strukturális jellegű. Az ismétlődő szók a jelentés szerkezeti vázát alkotják, és általában kohéziós értékük is van, mert gyakran épp ők tartják össze a szöveg alkotóelemeit. Tehát nemcsak bizonyos jelentés közlésének az eszközei, hanem a lényeget kiemelő és összefoglaló funkciójuk is van: a tartalmat, a jelentést, a stílust alapvető vonásaira egyszerűsítik. [...] A gyakran ismétlődő szavak második többletsajátossága szemantikai jellegű. Elsődleges, konkrét jelentésük mellett még egy mélyebb és elvontabb, szimbolikus jelentést is kifejeznek, tehát allegóriák és szimbólumok is lehetnek” (Szabó 1982: 260).

Láttuk tehát, hogy a „nyílt lét” (Eisemann 1987: 785), az ábrázolásra váró művészi gondolat egy különleges életérzés formájában manifesztálódik a művész előtt. Ennek az esztétikai szférában való rögzítésére legalkalmasabbnak mutatkozott a stilizálás, mely a mimetikus elvnek a művészi gondolat önértékesítése alapján való meghaladása.

2. 5. 2. A dekorativitás

A nyílt létnek és a művészegyéniségben való inkarnációjának, a különleges életérzésnek legfontosabb sajátossága: a szépség. „A lét nyitottságában együtt van szépség és szeretet” (Eisemann 1987: 788). A szecesszió előzményének tekinthető angol preraffaelita mozgalom hívei szerint a szépség olyan életérték, mely a vallással egyenértékű. „A művészet feladata tehát megmutatni [...] a teljes és értelmes élet valódi eszményét, annak az életnek az eszméjét, melyben a szépség észlelése és megteremtése, azaz az igazi öröm élvezete éppolyan szükséglet az ember számára, mint a mindennapi kenyér” (Morris 1977: 170–171).

Az irodalmi szecesszióban a szépség a dekorativitásban érvényesül. „A szecesszió legjellemzőbb és egyben legátfogóbb [...] vonása a díszítőkultusz” (Szabó 1982: 254). A díszítés oly szükségszerűség, mely a naturalizmus eldologiasodott oksági sorozatával szegül szembe: „A díszítmény szükségessége az a metafizikai elv, mely a naturalizmus eldologiasodott oksági sorozatával szembeszegül. Emiatt van az, hogy a díszítmény öncélúságra tör azzal szemben, amit – mint megformázott sorsot – kifejezni hivatott” (Rothe 1968: 30). A díszítményeknek életteremtő erejük van, önálló életet, művészi szépséget hoznak létre, amely nem a létnek egy látszatban való leképezése, hanem önmagáért való birodalom, „benne nem kereshető a valóság, és emiatt nem található a látszat sem” (Simmel 1991: 247).

„A szépírói stílusban a dekorativitás elsősorban, de nem kizárólagosan a szóhasználatban nyilvánul meg” (Szabó 1982: 254). „Két vagy több, grammatikailag szorosabban vagy lazábban összekapcsolt szó közül az egyik feltűnőbb hatásra tesz szert. Ezt a dekoratív funkciójú szót díszítőmotívumnak nevezzük. [...] a díszítőmotívumként felfogott szó [...] a közlésbeli funkció szintjén való értéktelődés eredménye. Az író egy szót (rendszerint valamilyen jelentést és a vele járó hangulatot kifejező szerepe miatt) az előtérbe tol, rátereli a figyelmet. Így a kérdéses szó tényleges funkciójánál nagyobb jelentőségre tesz szert, és ezzel dekoratívvá válik” (Szabó 1982: 255). Szabó Zoltán a továbbiakban a szecessziós dekorativitást a nyelvi kifejezés alapjául szolgáló négy jelentéskör szerint tárgyalja: „(1) a művészetek fogalomköre, (2) természeti jelenségek, (3) érzéki érzetek, (4) illúziót keltő szók. Mind a négy jelentéskör a szecesszió jellegzetes életérzésével és ezek alapjával, a szubjektivitással, az énkultusszal függ össze” (Szabó 1982: 255). A négy jelentéskör másodikából, a természeti jelenségek köréből származó virág-motívumnak különös jelentősége van a szecesszióban. Olyan ellentmondásokat egyesít magában, melyek a „nyílt lét” kifejezésére tökéletesen alkalmasok: a halál és a szépség, lét és lélek, szín és vonal (Eisemann 1987: 785–786).

Mind a stilizálásnak, mind a dekorativitásnak következménye a stílus feltűnő hangulati telítettsége: „Feltétele és **következménye** (kiemelés tőlem) a dekorativitásnak a stílus feltűnő hangulati telítettsége, amely a szelíd melankóliától és álomszerűségtől, narkotikus állapottól a valóban ideges szorongásig elmenően sok mindent, sokféle árnyalatot magába foglal” (Szabó 1982: 254). Jost Hermand (1971: 431) a századforduló drámakoncepcióinak számbavétele, feltérképezése során említést tesz egy, az elitbe, ezoterikusba hajló hangulatművészetről, s itt említi, hogy Hofmannsthal első darabjait 1892-ben „dramatizált hangulatoknak” nevezte. S ugyancsak ő idézi Rilket: „Egy drámát szeretnék írni bele a vágyba. A címe: A vakok... Teljességgel vágyból kellene felépülnie úgy, ahogyan dolgok vannak, melyek teljesen selyemből vannak” (Uo.). Alfred Kerr, kora egyik nagy hatású színikritikusa így üdvözli Arthur Schnitzlert: „Lemond a teljességről – hozsánna! – és helyébe a sejtetést teszi. Az elhallgatást helyezi a fecsegés helyébe. Végre megint! Megad egy képet, egyetlen szót, mely egy hangulatot (kiemelés tőlem) varázsol elő ahelyett, hogy ezt a hangulatot verejtékesen és hosszadalmasan megfestené. Ő költő, nem kidolgozó” (Idézi Jost 1971: 431). Hermann Bahr a

lényegre utaló, a képzeletet felgerjesztő japán művészetben éppen ezt csodálja: „A japánok minden motívumban valamiféle hangulatot oldanak fel” (1977: 393).

2. 5. 3. Az indázás

A szecesszióban megváltozott a művészek viszonya az anyaghoz: bármely művésznak, illetve műalkotásnak elsősorban önnön nyersanyagának belső és természetes önirányulását kell követnie, sőt magát annak alávetnie (Pór 1969: 81). Az új mondanivaló pedig, a művészi gondolat, mely a művészindivídium egyediségének, utánozhatatlanságának párlata, közvetlen önérvényesítése folyamán a stilizálást és a dekorativitást hívja segítségül. De nemcsak ezeket: „az új mondanivaló olyan erővel tör fel, hogy a szöveget furcsán tagolja, feldarabolja, folytonosan újraindítja” (Bencze 1989: 240). Halász Gábor szerint a szecessziós alkotók „a mondatban a szavak elosztását, váratlan kapcsolatait, helyzeti energiáját és súlyát élvezik”. Szabó Zoltán szerint (1982: 262) a szecessziós szépirodalomban „sajátos a mondat- és szövegszerkezetek indázó jellege és a rendszerint ebből fakadó zenei hullámmászás”. Pók Lajos (1977: 94) a szecessziós prózának e bonyolult, szerteágazó mondat szerkezetét a szecessziós művészet leginkább szembevető és ismert vonásával, a nyugtalanító kígyózó vonallal rokonítja. Az elmondottakból látható, hogy az indázás (Szabó 1982: 262) mondat- és szöveg-szinten érvényesül, s feltűnő, sajátos ritmust alakít, ami a próza zeneiségét növeli. Bencze Lóránd szerint (1989: 240) az indázás eltúlzott anakoluthon-használat következménye. A fellazult mondat szerkesztés körülményei között a szöveg stabilitását, esetenként ökonómiáját a különféle módon visszatérő elemek biztosítják: ismétlés, halmozás, fokozás, mondat-párhuzam, körülírás, proformák. A visszatérés sajátos formája az ellipszis. Az elliptikus szerkesztés csaknem olyan fokú, mint a beszélt nyelv.

Eisemann György az indázást variativitásnak, variatív ornamentikának nevezi (1987: 786–787), s a bergsoni időfelfogással hozza kapcsolatba, mely szerint az idő és a lélek folyvást megújul, miközben továbbviszi azt, amit már megvalósított. Az életlendület a régiből eredő és az új felé tartó formák végtelen változatosságában nyilvánulhat meg. „A lét variációs feltárulása és művészi megragadása közismert az olyan művészi gesztusokban, mint végtelenbe áramló hullámvonalak, csapongó virágindák és más bonyolult, önmagát hatványozó motívum” (Eisemann 1987: 787). A magyar irodalomban Babits Mihály mondat szerkesztése a legszebb példa a végtelen változatosságra és hullámmászásra: „Babits mondat sémája a legsúlyosabb mondat, amelyet a magyar irodalom ismer: annyi nehéz, színgazdag, újszerű szónak kell benne lennie, amennyit csak megbír, és **nyugvópont nélkül** (kiemelés tőlem), teljes intellektuális feszültségben kell végigolvasni kezdettől a végpontig” (Szerb 1978: 511–512).

A variativitás következménye az ellentétezés, amikor a változtatás önmaga poláris ellentétéhez ér, az ellentétek találkozásában pedig végletek összefüggései tűnnek elő (Eisemann 1987: 787). S a lét variatív végtelensége és ellentétező áramlása a szecesszió szépségeszménye. A szecessziós szépség ott van, ahol valami meghal, és valami megszületik. Az ilyen szépség örökös nyughatatlanságban él, innen csapongása, túláradozása, áradó hullámmásza, mely nem ismeri a mániákus befejezettségvágyat (Eisemann 1987: 788). Látható tehát, hogy a variativitásnak és ellentétező variativitásnak nevezett indázás kölcsönösen függő viszonyban van egyrészt a szecessziós dekorativitással, másrészt a stilizálással.

Az indázást nemcsak a kisebb-nagyobb szövegegységek szerkezeti tagolódása eredményezheti. Erre már Rába György (1973: 33) utalt: „az indázó vonalú díszítőmotívumok, mint például a sás, a nád, a különféle levélminták, az irodalomban csak a témához kötődve szerepelhetnek”. A szöveg indázó jellegét tehát nemcsak a mondat- és szövegszerkesztés sajátossága határozza meg, hanem olyan szavak szerepeltetése is, amelyek denotációjának a

kígyózó, indázó vonalmozgás a meghatározó sajátossága (illetve erre a sajátosságra redukálódik a szecessziós stilizációs eljárás nyomán).

A fent említettek mellett a „csapongó virágindák” (Eisemann 1987: 787), valamint a tánc és taglejtés (Dencker 1971: 36–49) fogalomkörébe tartozó szavak használata a szöveg szecessziós indázását idézik elő. Klaus Peter Dencker ezen is túlmegy, amikor a táncot a szecessziós drámában nemcsak strukturális, hanem tartalmi szempontból is kulcsfontosságú motívumnak tekinti: „a tánc-motívum – mondja – mind az egyes drámák struktúráját, mind tartalmát illetően központi szerepet tölt be” (1971: 43). Bebizonyosodik tehát, hogy a tánc jelentésszervező elv, s jelentésárnyalatai a következők: „1) az Én feladása, 2) a szabadság kifejezése, 3) a tiltakozás magatartása, 4) az érzékiség kifejezése, 5) a természet elemi erőivel való kapcsolat, 6) az életöröm és életerő kifejezése” (Dencker 1971: 46). A taglejtés ugyancsak jelentésszervező elv: „A taglejtés sohasem csupán gesztus. Néma és rövidített kifejezése annak, ami nehezen ésszerűsíthető és foglalható szavakba, vagy csak körülményesen ábrázolható. A taglejtés sohasem csupán a karok és kezek mozdulata. Kifejezése az egész testnek, kifejezése a viselkedésnek és érzelmeknek, általa »az emberi Egész szól az Egészhez«” (Dencker 1971: 48). A tánc és a taglejtés mint jelentésszervező elv „érzékelhető színekben, formákban, vonalakban (az Én állandó marad) juttat kifejezésre végtelen tartalmakat, úgymint öröm, vágy, remény, vagy fordítva: korlátozott tartalmakat, úgymint növények, állatok és élettelen dolgok ábrázolásait, végtelenül elmosódó mozgásokban (az Én feladja magát) tesz érzékletessé” (Dencker 1971: 49). A tánc és taglejtés megvalósítja tehát a végtelen változatosság, a hullámozás és az ellentétezés követelményét, mely a szecessziósan indázó mondat, illetve szöveg szintjén is megvalósul.

Következtetésképpen elmondható, hogy az indázás egyrészt a kisebb-nagyobb szövegegységek szerkezeti felépítésében (Szabó, Bencze), valamint a hullámvonalat tartalmilag involváló szavak használatában (Rába, Eisemann) nyilvánul meg, másrészt viszont az indázás a jelentés szintjén is érvényesül (Dencker). Ez abban nyilvánul meg, hogy a tánc és taglejtés motivikus, jelentéssugalló jelentőségre tesz szert. Mindkettőre jellemző a dekoratív igény, a változatosság, ellentétezés, nyitás a végtelen felé.

Nem feledhetjük, hogy az indázásnak is következménye a stílus hangulati telítettsége: „Babitsnál a mondatszerkezetnek nagyobb szerep jut, mint pusztán a gondolatközlés: kanyarulataival, tömörségével vagy soványságával, lassúságával vagy gyorsaságával ki kell fejeznie az atmoszférát is, a gondolat érzelmi velejáróját” (Szerb 1978: 511).

2. 5. 4. Stilizálás, dekorativitás, indázás

A stilizálás a szecessziós irodalmi műalkotás szervezőelve.

A stilizálás egyrészt **a műegész formaelemeinek szervezőelve, szemantikai szervezőelv**, név szerint a korlátozás és korláttalanná tevés elve, mely ellentétekbe rendezi a mű formaelemeit, s eme ellentétek összeforrottságát, egységét, harmonikus együvértartozását igyekszik a műegész jelentéseként hangsúlyozni. Másrészt a stilizálás **szövegszervező elv** is, amely strukturális és szemantikai jellegű sajátosságokkal bír.

A dekorativitás **a műegész szintjén** úgy nyilvánul meg, hogy az események oksági összefüggései elveszítik jelentőségüket, előtérbe kerül az egységes látvány, amely egy önmagában önmagáért való művészi létet nyer, ez a lét pedig az eszményi nyitott létnek a művészeti dekorativitásban való megközelítése. Ugyanakkor a dekoratív összbenyomást erősítendő céllal a dekorativitás **a szóhasználatban** is megnyilvánul.

Az indázás elvében szintén érvényesül az előbbi elvek kettőssége: **szöveg- és jelentés-szervező elv** is lehet.

A mondat és szöveg szintjén érvényesülő stilizálás szorosan összefügg a mondat és szöveg szintjén érvényesülő indázással és dekorativitással. A szövegszintű szervezőelv pedig kölcsönös függőségben van nemcsak a dekorativitással és az indázással, hanem a műegész szemantikai jellegű szervezőelvével is. Mind a szöveg, mind a műegész jelentése szintjén az eszmény ugyanaz: a lét nyitottsága, dekorativitás, változatosság, ellentétezés, a végtelen.

3. A szecessziós dráma modellje

A következőkben azt követem nyomon, hogy a stilizálás, a dekorativitás, illetve az indázás hogyan módosítják az általános drámodell kategóriáit, mert „amit az új élet mint anyagot és mint formát adott a drámai ember megnyilvánulásának, az mind formát felrobbantó volt” (Lukács 1978: 132).

Az általános drámodell nem más, mint a drámai műnem kódja, mely virtuálisan előírja a mindenkor dráma kategóriáit, e kategóriák sajátos szerveződését és funkcionálását. E sajátosan drámai műnemi kategóriák: **a keret, a főszöveg, a szereplő, a történet és a struktúra**. A szemiotikai szemlélet értelmében mindezek jelek, jelrendszerek, s a befogadó tudatában végbemenő, egyre magasabb fokú kombinációjuk és akkumulációjuk lehetővé teszi az intellektuális, ideológiai, morális jelentés létrehozását, a jelek és jelrendszerek szintézise tehát jelöli, a befogadó számára nyilvánvalóvá teszi a jelentést. Martin Esslin megállapítása, bár a színpadi műre vonatkozik, a drámai szöveg esetében is helytálló: „nem lehet el nem ismerni, hogy minden egyes »jel« mindig része egy szerves egésznek, amelyben a különböző jelek és jelrendszerek folytonosan egymásra hatnak, erősítik egymást [...], és, hogy egy drámai előadás mondanivalója szükségképpen mindig az egymással összefonódott és egymástól függő jelentések komplex és sokrétegű struktúráinak összbenyomásából nő ki” (1989: 109). A fenti öt kategóriacsoport közül kettő (a keret és a főszöveg) konkrét anyagiságában alkotja a drámai szöveget, és e kategóriák alkotják a szövegszintet, a nyelvi megjelenítés szintjét, az ábrázoló, a jelölő szintjét, a felszíni strukturális szintet, a „stratégiai struktúrát” (Elam 1980: 121). A következő három kategóriacsoport (a szereplő, a történet, a struktúra) az előbbi jelek kombinációjának és akkumulációjának az eredménye, a műegész vonatkozásában releváns, az ábrázolt szint, a jelölt, a mélystrukturális szint, a „globális struktúra” (Elam 1980:122).

A szecessziós drámában elsődleges jelentőségre tesz szert a szövegszint (a keret és a főszöveg). A szöveg a tulajdonképpeni formaépítő. A szöveg és kisebb-nagyobb egységei, melyek a stilizáltság, dekorativitás és indázás különböző megjelenésformáit öltik magukra, deiktikus jelekként működnek olyan értelemben, hogy rámutatnak a szereplő, a történet, a struktúra magasabb rendű jeleire, irányítják a befogadó tudatában végbemenő befogadási folyamatot, amelynek során a szövegszint és az ábrázolt szint jelei egymásba hatolnak, s egymást kölcsönösen megerősítve hozzák létre a jelentések strukturált hálóját.

3. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje

A drámai szöveg szintje a nyelvi megjelenítés szintje, az ábrázoló, a jelölő szintje, a stratégiai struktúra, a felszíni strukturális szint, melyen két kategóriacsoport lelhető fel: **a keret és a főszöveg**. A szecessziós drámában éppúgy, mint az irodalmi szecesszió bármely műnemében, műfajában, a szavak, mondatok, kisebb-nagyobb szövegegységek nagyobb jelentőségre tesznek szert, mint a mű bármely más összetevő eleme, illetve a dráma minden egyes eleme azáltal nyer jelentőséget, hogy a szó sajátosan rámutat, felkelti iránta az érdeklődést.

3. 1. 1. A keret

A keret, amely bizonyos értelemben az ingardeni (1977: 385) mellékszöveggel azonos (s a szerzőnek a rendezés számára adott információin túlmenően az előjátékot is magába foglalja), tartalmazza a címet, a műnemi, műfaji besorolást, a szereplő személyek névsorát, esetleg szüksézávú jellemzésüket, a prológust, az epilógust, az előjátékot. Fő funkcióját tekintve **előkészítő jel** (Esslin 1989: 54), hiszen benne foglaltatnak mindazok az elemek, amelyek a befogadó elváráshorizontját meghatározzák. A keret az, amely utal a befogadásra váró szöveg drámai jel mivoltára. A befogadót figyelmezteti arra, hogy a szöveg színpadra képzelt „élet”-nek a jele, s e jel megértéséhez képzeletbeli színházba kell helyeznie magát: „a tájékozódási centrum itt a mindenkori nézőbe van helyezve” (Ingarden 1977: 238). „A drámai olvasat hatása oly tanonckodást feltételez, melyből nem hiányzik a nézői tapasztalat sem: ez egy, az irodalomolvasóénál szélesebb körű előismeretet jelent” (Căpuşan 1984: 17). E keretnek részei másodlagosan a drámai szöveg egész testében jelen levő nevek (a replikák előtt) és a szerzői utasítások is, amelyek a drámaszöveg befogadása során minduntalan a szöveg drámai jel mivoltára emlékeztetnek, megnehezítik az azonosulást a hősökkel, s előidéznek az olvasó elidegenedését a szövegben testet öltött világtól. Hogyan nyomja rá bélyegét a stilizálás, a dekorativitás, illetve az indázás a szövegszintű drámai keretre?

A **cím** stilizálás eredménye, a szecessziós dráma üzenetének lényegre törő, összefoglaló jellegű közlése (Maeterlinck: *Vakok*, Babits: *Laodameia*, Hofmannsthal: *Akárki, Tegnap*), lehet dekoratív célzatú szó vagy szóösszetétel (Bánffy: *Naplegenda*, Schnitzler: *Der grüne Kakadu*, Wilde: *Salome*) vagy indázó vonalat sejtető szóösszetétel (Schnitzler: *Körbe-körbe*, Schnitzler: *A Bacchus ünnep*, Lengyel Menyhért: *Tajfun*).

A szecessziós dráma **műfaji besorolása** leggyakrabban a „játék”, illetve „lírai dráma” megnevezés alá esik: „Így terjed el egy új drámatípus, amit »játék« (Rilke) vagy »lírai dráma« (Hofmannsthal) megnevezéssel szokás illetni” (Hajek 1971: 69). Nem hiányzik a mesejáték (Maeterlinck) és a „dramatizált hangulat” (Hofmannsthal) sem. Nyilvánvaló, hogy a játék, mesejáték, lírai dráma, a dramatizált hangulat besorolás a mű hangulatiságára hívja fel a figyelmet, a befogadót az adekvát befogadáshoz szükséges jellegzetes hangulat felöltésére szólítja fel. A szecesszió drámaírói vonzódnak az egyfelvonásos (Hofmannsthal) és az epizódlánc (Schnitzler, Wedekind) formához anélkül azonban, hogy ezt a drámaszöveg előtt megnevezésre érdemesnek találják.

Az egyfelvonásos a drámatörténetben a cselekménytől, a szereplők komplex ábrázolásától való eltávolodást jelzi. Az egyfelvonásos nemcsak mennyiségileg, de minőségileg is különbözik a többfelvonásos drámától: más a cselekmény bonyolításának módja, a feszültség jellege, mely kívül áll az emberek közti kapcsolatokon, egy katasztrófa előtti üres idő, melyet már csak élettől tud kitölteni (Szondi 1979: 76). Az egyfelvonásos „a későpolgári dráma kedvelt drámaformája, mely nem tartalmaz drámai cselekménybonyolítással, konfliktusokkal és karakterekkel rendelkező fejlődést, hanem tömör részleteket egy, a szereplők kapcsolat nélkülségének és a külvilágtól való elszigeteltségének a kezdet és a vég felé nyitott állapotából, mely egy társadalmi és »egyetemes« szituáció példaként szerepel” (Trilse 1978: 151). Az egyfelvonásos a nyílt drámatípushoz sorolható, melynek tere jellegzetes, tevékenyen részt vesz a történésben, a szereplők magatartását jellemzi és meghatározza. E drámatípusnál a mellékszereplők széles skálája vonul fel, hogy a heterogén nyelvi cselekvések pluralitása kifejezhető legyen. A szereplők kijelentéseinek hajtóereje nem a logikus következés, hanem az asszociáció, a gondolatok csapongása, mely nyelvileg a parataktikus mondat szerkesztésben jut kifejezésre.

Itt kell szót ejtenem a **szeccesszió drámaformáját előkészítő** néhány, nemcsak **drámai**, de **színpadi kísérletről** is: a Richard von Meerheimb és Felix Zimmermann nevéhez fűződő **pszichodramáról**, amelynek meghatározásában a szó által megvalósított stilizálás és dekorativitás nagy hangsúllyal esik latba, mert ez alkalmas a hős pszichéjének kifejezésére. „A pszichodráma-szerzőnek – mondja – minden nyelvi segédeszközt a személyek és a díszlet szóplasztikus festészetének kell alárendelnie [...] . A nyelv ilyen, tisztán szellemi eszközei által ez a szépség kultuszának új tereket nyitó forma a hallgató vagy olvasó szellemét és képzeletét rendkívüli módon szárnyalásra bírja” (idézi Dencker 1971: 29). Max Halbe müncheni kísérlete, amelynek célja egy kiválasztott közönséghez szóló „**intim színház**” megteremtése volt, vagy Max Reinhardt berlini színháza, a Schall und Rauch, majd 1902-től a Kis Színház, amely „szeccessziós mintaszínpad”-dá vált (Vajda 1981: 261), ugyanezt a gondolatot folytatja: visszaadni a színpadot saját művészetének a szó nagyfokú (leginkább a verses formában megvalósítható) stilizálása, a lírai elem felhasználása által, amelynek mind a drámai alak megmutatása a célja: „a »színjáték« nem a gondolatok újragondolását szolgálja, hanem a szemlélést, az alakok szemlélését” („das »Schauspiel« nicht zum Nachdenken von Gedanken, sondern eben zum Schauen, zum Anschauen von Gestalten da ist”. Bahr 1963: 231). S hogy a drámai alak megmutatása nemcsak ennek színpadi, testi megjelenítésére vonatkozik, bizonyíték rá Georg Fuchs 1908-ban Münchenben létrehozott reliefszínpada, amelynek célja: a tér illúzióját megszüntetni, annak érdekében, hogy a cselekvő színész összes kifejező-eszközével előtérbe léphessen, hogy a szó közvetlenül hathasson a közönségre, hogy kifejezésre juthasson a drámai mű lényege, s a közönség figyelmét ne tereljük el az illúziót szolgáló, lényegtelen eszközök, hanem a kép valóban képként hasson (Dencker 1971: 31–32). E törekvések mellett, amelyek célja az irodalmi műnemi, műfaji határok elmosása, 1900 után felismerhető egy **hagyományos vonulat**, amely egyértelműen az „emberi nagyság” és a „klasszikus forma” jegyében áll: „Mindig csak a formát, csak a stílust tartják szem előtt, ahelyett, hogy már egyszer a tartalomra összpontosítanának” (Jost 1971: 435). E vonulat első szakaszában a monumentális forma és a szeccessziós elemeket hasznosító dekoratív forma az uralkodó. Ez a szakasz a német nyelvterületen Hofmannsthal jegyében áll, gyakori a régi anyagok átdolgozása, hiányzik az életszerűség. Összefoglalóan elmondható, hogy a szeccessziós drámát megjelenítő színpad jellegzetességei: a látvány, a dekorativitás, a funkcionalitás, az expresszivitás (Vajda 1981: 263–264), mely fogalmak – bár nagyobb általánossági fokon – fedik a stilizálást, dekorativitást, indázást.

A keret másik eleme a **szereplőket (dramatis personae) felsoroló névsor**, mely egyedül a drámai műnemre jellemző, s (a dráma fikcionális világában) előrevetíti a szöveg, illetve szövegrészek „szerzőinek” nevét. A dráma egész szövege nem más, mint e nevekhez rendelt szövegrészek sorozata. E nevek ismételt előfordulása a drámai szövegben a drámai olvasat szerkezeti kohézióját biztosítja, s a szemantikai jellegű stilizálás számára is kínálkozó lehetőség, melyet a szeccessziós drámaírók úgy használnak ki, hogy e neveknek nemcsak valamely személyt jelölő jelentést tulajdonítanak, hanem lényegét kiemelő, összefoglaló másodlagos jelentést is, vagy nagyon gyakran csak ezt a másodlagos jelentést. A szeccessziós drámák szereplőinek nagyon gyakran nincs is tulajdonnevük, az foglalkozásra (színész, színésznő, katona, költő, pásztor, utcalány), családi helyzetükre utaló név (fiatal asszony, férj, lány, vőlegény) vagy (a szimbolizmushoz már egészen közelítve) elvont fogalmak neve (a halál angyala, ördög). Klaus Peter Dencker például a következőképp magyarázza Felix Braun drámáinak e sajátosságát „a szereplők nem egyszeri jelenségek, nem individuumok, hanem a költő bizonyos általános érvényű magatartásformák [...] helyettesítésére használja, hogy velük örökké igaz, mindig érvényes természeti törvényekre utaljon. [...] Elsősorban annak kell világossá válnia, hogy a darab szereplőinek bizonyos törvényeknek kell engedelmeskedniük,

és hogy ezek jók, hogy az emberi akarat beavatkozására nincs szükség, amennyiben itt nem az értelem által kormányozott belátásról, hanem sokkal inkább az érzelmek által meghatározott reakciókról van szó” (1971: 62–63). Alátámasztja ezt Vajda György Mihály is: „A szecesszió jellemei [...] inkább megszemélyesített általánosságok, absztrakciók vagy allegóriák.” (1981: 271) Nyilvánvaló, hogy az így kiválasztott nevek nemcsak a szöveg strukturális, de szemantikai kohézióját is biztosítják. Az előrejelző nevekben a szereplők nemcsak a szövegben kifejezésre váró funkciójukra egyszerűsödnek, hanem a befogadást zavaró mindenféle eszköztől megtisztulnak, s már a nevükben „fogalmi tisztaságban” jelennek meg. Abban az esetben, ha a stilizálás nem modulálja a szereplők neveit, megteszi ezt a dekorativitás azáltal, hogy a nevek díszítőmotívumok lesznek, amelyeknek alapja a művészetek, a természeti jelenségek (Hermin–Hermelin, Kamilla), az érzéki érzetek vagy az illúzió fogalomköre. A stilizálás és dekorativitás hangulatteremtő funkciójával magyarázható a zenélő, hangulatfestő, beszélő nevek gyakorisága is (Lulu, Anatol, Ilona–Ila, Tokeramo).

A kerethez tartoznak másodlagosan a **szerzői utasítások** is. Ezeknek a helyre és időre vonatkozó elemei a szecessziós drámában szintén gyakran stilizálnak. S lévén, hogy a hely- és időmegjelölés a műegészre kiható elem, e stilizálásban érvényesül a korlátozás és korláttalanná tevés elve, azáltal, hogy a pontos hely- és időmegjelölés hiányzik, a cselekmény történelmen kívüli – előtti – időben és térben (álom, mese), vagy határhelyen, illetve konkrét, valóságos és megfoghatatlan távoli tér és idő váltakoztatott koordinátarendszerében játszódik. Mindez a jellegzetesen szecessziós időkikapcsolással, időnkívüliséggel magyarázható, amely a tér és idő koordinátáit nem tartalmiságukban megkötötte, hanem strukturálisan megkötötte hasznosítja, egy általános érvényű tartós mondanivaló létrehozása érdekében: „A szecessziós irodalom számos művére jellemző, hogy a mű külső struktúrája legyőzni igyekszik az időt” (Hajek 1971: 71–72). „E dramaturgia görcsös stilizmusa éppen idővonatkozásainak hiányos voltával magyarázható. Az ember itt úgy tekinti a valóságot, mint ami quantité négligeable” (Jost 1971: 449).

A **prológus, az epilógus, az elő- és utójáték** ugyancsak a szemiotikai drámai kerethez tartozik, bár formailag és kiterjedését illetően különbözik a többi keretelemtől. A prológus, az epilógus és az előjáték vagy **tulajdonképpeni drámai keret** implicite tematizálja a drámai és színházi kódot, s ennek leggyakoribb megjelenésformája a játék a játékban (Pfister 1977: 165). A szecessziós drámaíró az implicit tematizálást, tehát különböző kódok kontrasztos egymásmellettiiségének drámai lehetőségét felhasználva, stilizál. Az előjáték például azt szolgálja, hogy a tulajdonképpeni szöveg, a játék a játékban művészetként, illúzióként legyen minősíthető, s ezáltal ellentéte legyen az előjáték „valóságos” mivoltának. Íme a szecesszió kedvelt ellentéte élet és művészet között. Hajek egy Hofmannsthal-dráma elemzése során azt követi nyomon, hogyan próbálja a mű ezt az ellentmondást feloldani: „Az *Ariadne* kísérlet a művészet és élet, látszat és valóság közötti szakadék áthidalására, ami a szecesszió művészei számára központi, ha nem megoldhatatlan probléma volt” (1971: 100). Látható tehát, hogy az előjáték, illetve utójáték az ellentéteket felállító stilizáló szervezőelv számára ugyancsak kiaknázható lehetőség.

3. 1. 2. A főszöveg

A drámának a kereten belül található szövege a „főszöveg”, amely az „ábrázolt személyek által kiejtett szavak”-ból áll (Ingarden 1977: 385), s az elbeszélő szövegtől a beszédhelyzet szintjén található (szerző és befogadó közötti) kommunikációs viszony milyenségében különbözik. A drámaszövegben hiányzik a közvetítő kommunikációs rendszer, s ennek funkcióját egyrészt a belső kommunikációs rendszer veszi át (kérdés-felelet formájába öntve

azt, ami a néző tájékoztatását szolgálja), másrészt azok a nyelven kívüli kódok és csatornák, amelyek az előadás során jelen vannak (Pfister 1977: 21). Ez a műnemi hiányosság kapóra jön a szecesszióknak, amely számol azzal, hogy a szavak és gesztusok kifejezőeszközei amúgy is korlátozottak, amikor a lélek kifejezésére kerül sor: „Teret kell hagyni annak, amit szavak és gesztusok nem tudnak közvetíteni, mivel kifejezőeszközeik korlátozottak. [...] Erre a térre van szükség ahhoz, hogy a lélek kifejezhesse önmagát” (Dencker 1971: 53). És tudatában van annak is, hogy a fény, a zene, a tánc, a drámai tér, tehát a vizuális és akusztikus kódok és csatornák sokasága optimális módon szolgál a drámai szöveg kiegészítésére, a lelki tartalmak sugalmazására: „a drámai szöveg nem valami kerek egész, és pedig annál kevésbé az, minél nagyobb a drámai költő” (Hofmannsthal 1991: 485). Napirendre kell térnünk tehát afölött, hogy a szecesszió művészete nem a dráma mint műnem iránt lelkesedett, hanem ama tág kifejezőeszköz-készlet iránt, ami a drámának a színpadon rendelkezésére állt. A szecessziós drámát épp emiatt leghitelesebben a maga korabeli színpadi megvalósulásában lehet elemezni. De mivel ez nem lehetséges (csupán a színikritika torzító közvetítésével), maradunk a drámai szöveg elemzésénél, és megvizsgáljuk azt, hogy a belső kommunikációs rendszer hogyan helyettesíti egyrészt a hiányzó közvetítő kommunikációs rendszert, másrészt miképpen elégíti ki a szecessziós igényeket, elvárásokat.

A monológ és a monologikus párbeszéd. A dráma főszövege dialógusokba és monológokba rendeződik: „A dialógus a dráma hordozója” (Szondi 1979: 11); „A dialógus az alapvető ábrázolási módus” (Pfister 1977: 23). A szecessziós drámában eltolódás tapasztalható a **monologikus forma** felé, amit a **monológok**, illetve a **monologikus párbeszéd** eluralkodása jelez. A századforduló egyik drámakritikusa, Rudolf von Gottschall kárhóztatja a realista drámaírást, mely száműzte a monológot a drámából, és kiáll a monológ természetes, megszokott, mindennapi mivolta mellett, mely lehetőségek széles skáláját kínálja a belső élet ábrázolása számára: „A monológ nem jelent semmi rendkívülit, semmi természetellenest: az ember önmagával való szembesülésének köznapi módja. A belső életünk reggeltől estig monológokban mozog – és maguk az álmaink is mintegy a lélek monológjai. Csakhogy nem fennhangon szólalnak meg, mint a színpadi monológok” (1900: 117).

Nem annyira a szituatív kritérium alapján differenciált monológ, a soliloquium (Pfister 1977: 180) uralkodik el, mint inkább a terjedelemnek és belső zártságnak a strukturális kritériuma alapján (Pfister 1977: 181) elkülönített monologikus dialógus. Ez utóbbi jellemzői, hogy, bár a kommunikációnak legalább két résztvevője van, az egyes résztvevőkhöz rendelt replikák, szövegrészek terjedelme megnő, összefüggéseik önmagukba zártakká lesznek, az egymást váltó szövegrészek szemantikai irányulása pedig olyannyira egységes, hogy a szövegek egyetlen szubjektum kijelentéseiként foghatók fel. Ez a szereplők közötti feszültségkapcsolat megszűnését, a tökéletes konszenzust (Pfister 1977: 181–182) jelzi. A nevekhez rendelt szövegek ilyenfajta diszpozíciójának feltétele vagy következménye a monologikus párbeszédként elkülönített szövegrész stilizálása és indázása, a poétikai funkció előtérbe kerülése. Nyilvánvaló, hogy az egyes nevekhez rendelt szövegrészek önmagukon belül, de egymáshoz viszonyítottan is stilizáltak, illetve indázóak. A stilizálásra jellemző strukturális, illetve szemantikai kohéziót biztosító ismétlések megjelennek az önmagában zárt monologikus replikán belül is, de mivel a monologikus dialógus egységes szemantikai irányultságú, a monologikus replikák egymásra vonatkozásában is felbukkan a közös elem, mely a monologikus dialógus szintjén (tehát magasabb strukturális szinten) megerősíti a monológon belül ismételt elemet. Az indázás elve ugyanúgy kettős szövegszinten érvényesül. Egyrészt fellazul az egyes monologikus replikán belül a mondat szerkesztés, a replika a beszélt nyelv spontaneitásához közelálló asszociatív és kumulatív szóáraddattá lesz, amelyre a mellérendelő szintaktikai strukturálás jellemző. Másrészt a monologikus dialógus egyes replikái egy

szemantikailag összefüggő szöveg részeként foghatók fel, amelyek ismétléssel, halmozással, fokozással, párhuzammal, elliptikus szerkesztéssel (Bencze 1989: 243), variációval erősítik meg a replikán belüli hullámzást, zeneiséget, illetve a végtelen változatosságnak és hullámzásnak a szemantikai szándékát. Az egyes replikák egymást variálva eljuthatnak önmaguk ellentétéhez is. A monológok és a monologikus párbeszéddek dekorativitását egyformán a használt szavak mineműsége határozza meg. Láttuk tehát, hogy a monologikus párbeszéd és monológ közötti különbség oly természetű, hogy a stilizálásnak és indázásnak (a mondaton és egyetlen replikán belül és azon túlmenően) a több replikás szövegben (tehát magasabb strukturális szinten) is teret biztosít.

A monológ egyrészt epikai közvetítő funkciót tölt be, ezen túlmenően viszont biztosítja a lírikumot a drámában. A lírikum pedig a gondolatok költészete, mely biztosítja az egyedi drámai eset összekapcsolását egy messzire ható általános értelemmel (Gottschall 1900: 124 – 125).

A lírai szöveg éppúgy, mint az epikai a műnemen belül nem minősíthető eklekticizmusnak. Egyetértünk ilyen értelemben Jindrich Honzllal (1975: 136), aki szerint a drámai szödeixis ditirambikus eredete tette lehetővé, hogy a lírai vagy epikai szó a drámai cselekvés egyik eszközévé váljon.

A dialógus. Az elmondottakból következik, hogy a szecessziós dráma dialógusa nem ellentétes kategóriája a monológnak, mert íme a két kategória közötti átmenetet jelentő monologikus dialógus uralja a szöveget. Szondi Péter egyenesen azonosnak mondja a dialógust és monológot: „Formailag ez azt jelenti, hogy a lírai dráma nem tesz különbséget a dialógus és a monológ között” (1956: 68), s ezt azzal magyarázza, hogy a lírai elem eluralodik a lírai drámában, hiszen a lírát az én és a te, a most és az egykor identitása jellemzi. Tudjuk, hogy a dialógus a dráma interszónális világának nyelvi közege (Szondi 1979: 14), de azt is, hogy a drámai műnem válsága a 19. század végén tematikailag kérdésessé tette a dráma interszónális jellegét. Az interszónális jelleg s ezáltal a dialógus megmentésének két lehetősége van. Az egyik a lírai dráma, melynek dialógusa funkciót vált és hangulat-kifejező lesz: „A líra központi kategóriája a hangulat. De ez nem az elszigetelt bensőségesség tartozéka: eredetileg a hangulat – Staigernél – »egyáltalán semmi abból, ami bennünk lappang. Hanem éppen mi vagyunk a hangulatban pompás módon kívül, nem a dolgokkal szembe-feszülve, hanem **bennük** és ők bennünk«” (Szondi 1956:68). A másik lehetőség a „társalgási dráma”, melynek dialógusában nem objektiválódik a drámai alakok bensősége, hanem elidegenedik az egyénektől és önálló elemként, üresen lép fel. A dialógusból társalgás lesz (Szondi 1979: 21). A szecessziós dráma szövegében a dialógusnak ez a két típusa különíthető el: **a hangulatsugárzó lírai és a társalgó dialógus**. E dialógustípusok kiválasztása (a monologikus kifejezésforma kiegészítéseként) összhangban áll ama szecessziós célkitűzéssel, amely a szavaknak és mondatoknak, valamint az általuk megteremtett hangulatoknak primér jelentőséget tulajdonít. A lírai dialógus rokon a monologikus dialógussal: mindkettőben alacsony a megszakítási frekvencia, nagyfokú a szemantikai egyirányúság, nagyarányú a szereplők monologikus önvonatkozása, a szituációtól való elvonatkoztatása, lassú a tempó. Ugyanazon replika szövegében előfordulhat szemantikai irányváltás, amely azonban felépítésében kivonja magát a racionális kontroll alól, és az asszociáció törvényszerűségeit követi (a mondatfelépítésben parataxis, anakoluthe, szünetek, mondatrészek és mondatok aszindetikus sora, az „és” kötőszóval összekapcsolt, logikailag többértelmű kapcsolatok fordulnak elő). A szemantikai irányváltás asszociatív felépítése a replikák egymás közti viszonyára is jellemző. Mindössze az egyes replikák terjedelme különbözik. A lírai dialógus replikái rövidebbek, a dialógusban részt vevő személyek között viszonylag egyenlő terjedelmű szövegrészek váltakoznak. A „társalgási” típusú dialógusban éppúgy, mint a lírai és monologikus dialógusban

megmarad a szemantikai egyirányúság magas foka, ami feltétele és biztosítója annak, hogy az egyes replikák a variáció vagy ellentétező variativitás elve alapján kapcsolódjanak egymáshoz, tehát megvalósuljon a szecessziós indázás. A szemantikai egyirányúság a stilizálás elvének is termékeny táptalaja, ugyanis az egymásra következő replikák átemelik saját szövegrészükbe az előző replika valamely szavát, kisebb-nagyobb szövegegységét ismételten megerősítve, hangsúlyozva, továbbadva, -rezegetve a magasabb szintű szerkezeti és szemantikai kohézió fele. Megjegyzendő azonban, hogy a nagyfokú szemantikai egyirányúságot felmutató dialógusokban a stilizálás és indázás alig szétválaszthatóan egymást erősítve, támogatva érvényesül.

Láttuk, hogy a szecessziós dráma szavai, amelyek monológokba, lírai vagy társalgó dialógusokba szerveződnek, felhasználják a stilizálást és indázást, s ez a szavak szintaktikai jelentésére építve juttatja érvényre poétikai funkciójukat. A poétikai funkció azonban nemcsak a szintaktikai jelentésre építő stilizálás és indázás által jut kifejezésre, hanem a lexikális jelentésre építő dekorativitás által is. A szecessziós drámaíró által használt szavak nemcsak a tárgyi és érzelmi információ közvetítésének eszközei, nemcsak beszédettek (Esslin 1989: 83), hanem díszítőmotívumok is. Díszítőmotívumok lehetnek abban az értelemben, melyet Szabó Zoltán rögzített a magyar stílustörténetben (1982: 255): „Két vagy több, grammatikailag szorosabban vagy lazábban összekapcsolt szó közül az egyik feltűnőbb hatásra tesz szert. Ezt a dekoratív funkciójú szót díszítőmotívumnak nevezzük”, de díszítőmotívumokká válhatnak a négy jelentéskör valamelyikéből származó szavak azáltal is, hogy tömegesen fordulnak elő és pontozott ellentétben állnak az ilyen funkciót nem (tehát poétikait sem) hordozó szavakkal.

A cselekmény. A drámai szövegről mint szövegszintű elemről szólva nem mulaszthatjuk el, hogy a drámai cselekményről is szót ne ejtsünk, mivelhogy a cselekmény, a plot is a nyelvi megjelenítés szintjén található felszíni strukturális szint (Pfister 1977: 307), „stratégiai struktúra” (Elam 1980: 121).

A cselekmény az intencionális tettek egymásutánisága, egybeszerveződése oly módon, hogy sem végső céljuk, sem egymásutániságuk konnexiója nem látható rögtön (Elam 1980: 123). Magába foglal olyan eseményeket, amelyeket (bár a közvetlenül „jelenlako” világ részei) a befogadó nem von be a sajátos történetstruktúrába, mivelhogy ezek nem járulnak hozzá az események fejlődéséhez, nem sarkalatos meghajtó funkciók, csupán indexek vagy statikus katalizátorok. A cselekmény tehát olyan különálló, de össze nem kapcsolt tettek egymásutánisága, amelyek szériát alkotnak (Elam 1980: 121). Ezzel szemben a történet (fabula) globális szintjén a befogadó szelektíve kombinálva újrastrukturálja a szöveg által kínált intencionális tetteket, megfigyelve és logikusan rangsorolva őket a beléjük írt intenzionalitás alapján. A tetteknek e két összetevő eleme, a cselekményszintű intenzionalitás (szándékírányultság) és a történet szintű intenzionalitás (célirányultság) két megfigyelési műveletet tesz szükségessé: meg kell vizsgálni azt, hogy a tetteknek minősülő cselekvések mennyiben szándék- és mennyiben célorientáltak.

A tettek a drámai szövegben szoros összefüggésben vannak a drámai szöveggel. Ha konkrét mivoltukban (a vizuális, auditív kódok által) ábrázoltak is, tett mivoltuk, szándék-, illetve célirányultságuk azáltal válik egyértelművé, hogy a drámai szöveg valamiféleképpen rájuk irányul, rájuk mutat: „Az antik színpadon a cselekvés, akárcsak a tett, a szó utalása által válik láthatóvá” (Honzl 1975: 136); „A drámai nyelv szigorúan a cselekményre vonatkozik” (Szondi 1956: 68); „Ha a dráma cselekmény, akkor a drámában a verbális elemnek is elsődlegesen cselekményként kell működnie. A kinyilatkoztatott szavak nem annyira azáltal nyernek jelentést, amit szótani vagy mondattani tartalmuk kifejez, mint inkább azáltal, amit azokkal a szereplőkkel tesznek, akikhez intézik őket” (Esslin 1989: 85). Csakhogy a szecessziós drámában nagyon szegényes a cselekmény: „a századforduló drámáját szegényes

cselekmény és fejlődésnélküliség különbözteti meg. Ha alig történik és alig változik valami, úgy tűnik, az idő megáll, a dráma kimozdul az empirikus időből, amelyet elmúlás (változás) jellemez, és áthelyeződik egy lírai időközömbe szférájába. [...] [A drámáknál] megfigyelhetők a szegényes cselekmény és fejlődés, valamint a lírizálódás stílusvonásai” (Hajek 1971: 69). A drámaírók tételesen kimondják, hogy a cselekmény útját állja az absztrakció, stilizálás és hangulatteremtés szándékának (ebben az értelemben Balázs Bélát idézi Kiss 1984: 262–263, Hofmannsthal Jost 1971: 431). Vagy az is előfordulhat, hogy a lírizálódás miatt nyelv és cselekmény nem fed többé egymást: „A líra maga nyelv, ezért a lírai drámában nyelv és cselekmény nem szükségképpen fed egymást” („Lyrik ist an sich Sprache, deshalb fallen in lyrischen Drama Sprache und Handlung nicht notwendig zusammen” Szondi 1956: 68), a nyelv függetlenedik a cselekménytől. Akár cselekmény-szegény drámáról, akár lírai drámáról van szó, a szó, a szöveg mindkét esetben elsődleges jelentőségre tesz szert a tettek szériáihoz, a cselekményhez képest.

Következésképpen a nyelvi megjelenítés, a cselekmény (plot) szintjén meg kell vizsgálni a szöveg és a (szándékorientált) intencionális tettek viszonyát. Tétel, amely az előbb elmondottakból egyenesen következik, hogy a szecessziós drámában a szöveg függetlenül a tett mindkét fajtájától (lírizálódás), az intencionális tettek pedig (amelyek nem a szereplő lényegiségének, mivoltának megnyilvánulásai) elburjánzanak, mert alkalmasak az atmoszférateremtésre, s mindez az intencionális tettek hátrányára történik. A tétől függetlenedett, lírizálódott szó (amely a stilizálás, dekorativitás és indázás sajátosságait hordozza magában) és az intencionális tettek egymást támogatva hivatottak kifejezni a szecessziós eszményt: a szépség, az irracionális igazság, a nyílt lét hangulatokban tetten érhető megnyilvánulását. Hofmannsthal *A balga és a Halál* című drámájában a megszemélyesített, nagybetűs Halál a „különböző, sőt ellentétes, drámailag ki nem formált, végig nem vitt s meg sem ütköztetett lehetőségeket lírailag egységbe fogja. A líra jelképes megoldása a dráma valóságos feloldása” (Egri 1983: 117). S íme ugyanahhoz a tételhez jutottunk el: a szavak és a kisebb-nagyobb szövegegységek primátusához, amely a dráma lírizálódását vonta maga után.

3. 2. Az ábrázolt szint

Az ábrázolt szint a szövegszintű jelek (keret: cím, műfaji besorolás, a nevek, szerzői utasítások, előjáték, főszöveg: monológ, dialógus, cselekmény) kombinációjának és akkumulációjának eredménye. A műegész vonatkozásában releváns a jelölt, a globális struktúra, a mélystrukturális szint, amelyen három kategóriacsoport lehelhető fel: **a szereplő, a történet és a struktúra**. Ez az ábrázolt, illetve jelölt szint csak részben azonos azzal a szinttel, amelyet Roman Ingarden az „ábrázolt tárgyiasságok” (1977: 386) rétegének nevez, s amely „első-sorban minden nominálisan felvázolt valamit jelöl, függetlenül attól, hogy az milyen tárgykategóriába tartozik s milyen materiája van. Tehát egyaránt vonatkozik dolgokra és személyekre, de minden lehetséges történésre, állapotra, személyes aktusra stb. is. Ugyanakkor azonban különböző nem nominálisan megnevezett tárgyakat is tartalmazhat az ábrázolt tárgyiasságok rétege, különösen olyan tárgyakat, amelyeket tisztán verbális intenciók vázolnak fel” (Ingarden 1977: 227). A jelen dolgozatban az ábrázolt szint kategóriája az ingardeni kategóriához képest egyrészt tágabb (magába foglalja a struktúrát is), másrészt szűkebb (nem tartalmazza az észlelésszerűen, illetőleg kétféle módon megjelenített tárgyiasságokat mint színjátékbeli elemeket), harmadszor pedig a fogalmi elvonatkoztatás magasabb szintjén található, s a befogadó tudatában a szövegszintű elemek kombinációja és akkumulációja eredményeképpen jön létre.

3. 2. 1. A szereplő

A szereplő a drámai alkotásban olyan konstruktum, amelyet az olvasó-befogadó a szöveg-szintű elemek kombinatív összeadása útján épít fel: alakjának nevéből, a hozzá tartozó szövegrészekből, valamint az ugyanerre a névre vonatkozó más szövegrészekből, illetve szerzői utasításokból rakjuk össze. A színpadi előadás során ez az elméleti konstruktum testi mivoltában jelenik meg, a színész ikonikus jele lesz a szereplőnek: „A színész par excellence ikonikus jel: egy valóságos ember, aki egy másik ember jelévé vált” (Esslin 1989: 57).

A szecessziós dráma szereplője (mint elméleti konstruktum) sűríti magában mindazokat a megkülönböztető jegyeket, amelyek a hagyományos drámát a szecessziós drámától megkülönböztetik. E jegyek rendszerezett leírásához kiindulópontként hasznosítom Szondi Péter elméletét (1979:72–76) a modern dráma válságáról. Eszerint a dráma, amely korábban valamely jelen idejű interperszonális történés költői formája volt, a 19. század végén válságba került. A válság oka az a tematikus változás volt, amelyben e hármas fogalom mindegyik tagja helyébe saját ellentéte került. A drámai forma három alapeleme mint alany vagy tárgy lép egymással viszonyba, s e tematikusan meghatározott alany–tárgy viszony megköveteli, hogy a művek formaelveiben verjen gyökeret. Másrészt viszont a drámai forma elve egyenesen tagad minden ilyen szétválást szubjektum és objektum között. Így jön létre a modern dráma belső ellentmondása, amelyet a szecessziós dráma a következőképpen old meg:

Az interperszonalitás. Az ember a drámában csak más emberek társaként jelenhet meg. Létének lényege a „köztük-lét” szférája. Ez az interperszonalitás viszont a szecessziós drámában megsemmisül: a szereplő (kommunikációs és tetteges viszonyainak hiányában) nem létezhet (gondolkodhat, érezhet, kételkedhet, cselekedhet) őt sokoldalúan meghatározó interperszonalitásban, következésképpen egyoldalú, egyszerűsített, rögzült, egyetlenegy vonásra redukált lesz. Alfred Kerr, kora egyik legkörültekintőbb színikritikusa, a századforduló színházának jó ismerője a szecessziós drámai alaknak éppen erre a sajátosságára hívja fel a figyelmet: „Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal, D'Annunzio, Wedekind nem teremtenek már alakokat. Inkább dolgokat. Lélekingereket. Tragikus színjátékokat vagy komikus vonaljátékokat testesítenek meg. [...] Valami ellobbanót vagy vágyakozót teremtenek az ember helyett. Valami felvillanót vagy tovacsengőt egy alak helyett. Talán zenét nyújtanak egy jellem helyett. [...] Talán egy mosolyt egy komédia helyett, talán egy bódulatot valamely esemény visszhangjaként. De nem embereket. Magát a félelmet nyújtják, nem pedig egy félelmetes jellemet” („Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal, D'Annunzio, Wedekind schaffen ja keine Gestalten mehr. Eher Dinge. Seelenreize. Sie verkörpern tragische Farbenspiele, oder komische Linienspiele. [...] Sie schaffen vielleicht etwas Verglühendes oder Sehnsüchtiges statt eines Menschen. Sie schaffen vielleicht etwas Aufleuchtendes oder Dahinklingendes statt einer Gestalt. Sie geben vielleicht eine Musik statt eines Charakters. [...] Vielleicht ein Lächeln statt einer Komödie, vielleicht einen Rausch für eine Begebenheit. Aber keine Menschen. Sie geben die Furcht: nicht einen furchtsamen Charakter”) (idézi Hajek 1971: 41). Edelgard Hajek (1971: 42 – 47) Oskar Wilde *Salomé*jéről írva bebizonyítja, hogy három főszereplőjének hiányzik a háromdimenziós meghatározottsága, mintha nem is teljes, hús-vér emberekről lenne szó. „A redukció hatása, hogy az így ábrázolt figurák minden erkölcsön kívül állnak” (Hajek 1971: 47). A szecessziós dráma szereplői életprincípiumok megtestesítői („Mivel Salome és Jochanaan a legkisebb illúzióját sem keltik annak, hogy valóságos emberek lennének, hanem tisztán esztétikai alakzatokra – nyelvjelenségekre – egyszerűsítettek, kapcsolatuk nem szembenálló felek, hanem tulajdonképpen poláris ellentétek közötti kapcsolat.” Hajek 1971: 57), vagy megszemélyesített általánosságok, absztrakciók: „A szecesszió jellemi nem temperamentumok, sem nem mozgékony és sokoldalú egyéni jellemek, hanem inkább megszemélyesített általánosságok, absztrakciók vagy allegóriák”

(Vajda 1981: 271). Az egyoldalúan megrögzött szecessziós szereplő lényegében nem jelent többet a hozzárendelt kijelentéseknél, s a kijelentések sem lépnek túl a szereplők meghatározottságán. Szereplő és szó, ábrázolt tárgy és ábrázolási eszközök azonosak. Manfred Pfister (1977: 244) a szereplők egyénítettségének ezt az alacsony fokát megszemélyesítésnek nevezi. A megszemélyesítés esetében az egydimenziós szereplőt meghatározó információk mondata nagyon rövid és teljességgel egy elvont fogalom illusztrálására irányul. A szereplő teljesen feloldódik abban a funkciójában, hogy egy elvont fogalom okait és kihatásait szemléltesse. Nincs olyan jellemző információ, amely ne e fogalom paradigmájához lenne rendelhető. Az allegorikus eljárás következménye, hogy a megszemélyesítések nem önállóan jelennek meg, hanem egy allegorikus paradigma rendszerösszefüggésében. A szereplőnek a szövegbeli egyoldalú redukciója, rögzítése, egy általánosságra, absztrakcióra való egyszerűsítése, egy allegorikus paradigma rendszerösszefüggésébe való behelyezése nyilvánvalóan nem más, mint a szecesszió szervezőelvének, a stilizálásnak, a korlátozás és korláttalanná tevés ama elvének megjelenésformája, amely ellentétekbe rendezi a mű formaelemeit.

A szecessziós szereplő tehát önmagát tárgyként ábrázolja, igazolja, magyarázza. A szereplő viszonylatában viszont annál nagyobb a szecessziós jelleg, minél kevésbé használ e célra a szerző oly direkt leírásokat, amelyek témájuk által ábrázolják jellemét, szándékát stb., és minél nagyobb mértékben vesz igénybe olyan nyelvi eszközöket, amelyek őt magát közvetett módon, a jelentésárnyalás formájában ábrázolják. A közvetett leírások szemantikai potenciálja különben a pontosságot, egyértelműséget illetően elmarad a közvetlen leírásoktól. Azok csak színezik a szöveget, emiatt csak kifejezései (Expressionen) vagy tünetei (Symptome) a szereplőknek (akik a nyelven kívüli szituáció részei): „Az egyes kifejezések vagy tünetek nagyon határozatlanok, és a szituációt csupán sok értelmű árnyalat formájában ábrázolják: csak különösen kivételes esetekben van meg bennük az a határozottság és egyértelműség, mint a közvetlen leírásokban. Így aztán ahhoz, hogy a szituációt kifejezések vagy tünetek által a kívánt módon meghatározzuk, szabály szerint szükség van több, különböző árnyalat egymás utáni ábrázolására, amelyek aztán egymást kölcsönösen meghatározzák” (Veltruskij 1975: 121). Szavak, mondatok és kisebb-nagyobb szövegegységek, amelyek csupán kifejezései, illetve tünetei a szereplőnek (anélkül azonban, hogy direkt módon róla szólnának), s amelyek a szereplőt csupán azáltal ábrázolhatják, hogy egymásra következő, egymást kiegészítve és kölcsönösen meghatározva érzékeltetik mibenlétének különböző árnyalatait – mi más lenne ez, mint indázás? Tehát a szereplő szintjén a szecessziós jelleg annál erőteljesebb, minél nagyobb mértékben használ indázó szerkezeteket önmaga tárgyként való ábrázolásában. Ennek az ábrázolásnak a „kezére játszik” a monológ, illetve a szecessziós drámában uralkodó jellegű monologikus dialógus, amelyre éppúgy jellemző a szemantikai egyirányúság, jelentésstatika, mint a fent jelzett indirekt leírásokra, illetve indázó szövegszerkezetekre. Nem utolsósorban figyelmeznünk kell arra is, hogy a monológ a lírai elem eluralkodásával jár karöltve.

A jelenidejűség. Mivel az interperszonalitás a szecessziós drámában megsemmisül, ennek éltető közege, a jelenidejűség is csorbát szenved.

A szecessziós szereplő szubjektíven átélt múltja közvetlen vagy közvetett leírásának tárgya lesz, s a felidézett múlt stilizáltan lényegiesített, fogalmilag megtisztított elemei azok, amelyek jelenbeli magatartását meghatározzák. Az ibseni analitikus technikától eltérően itt a szereplő maga látja el a jelent uraló jelentőséggel múltjának valamely (intenzív érzelmi) momentumát, ő maga tematizálja múltját azáltal, hogy tárgyként irányul rá szelektív érdeklődése. Másrészt a szecessziós szereplő csak testileg van a drámaszöveg „világának” jelen idejében, mert kijelentései, tettei nagyrészt arról tanúskodnak, hogy a jövő vágyvilágában, álmai örökkévalóságában él. Arthur Schnitzler *Anatol* című drámájának hőseiről állítja Heinz

Rieder (in Vogelsang 1981: 24): „minden szereplő erőt vesz magán egy – az ösztönélete által kormányozott – illúzió alapján, mellyel az őt ki nem elégítő életből kitör, hogy megvalósíthasson egy vélt boldogságot”. A jövő vágyvilágában élni a szecessziós dráma szereplői számára kétféleképpen lehetséges: egyrészt csillapíthatatlan vággyal tettelesen hajszolja a jövő vélt boldogságát (lásd Schnitzler: *Anatol*, Wedekind: *Lulu*), miközben egyik erotikus találkozás sem nyújtja az illúzió beteljesülését, másrészt az elmélázás, merengés, elvagyódás által a szürke, egyhangú jelennel szemben megteremti maga körül a jövő vágyvilágát.

A jövőnek eme ismételten visszatérő illuzórikus képe éppúgy meghatározója a szereplő jelenének, mint volt korábban a múltja. A szereplő jelenét meghatározó súllyal egyrészt a múlt, másrészt a jövő lép a dráma történetébe, de előfordulhat olyan időbeli többértelműség is, amely a három idősíkot egymással felcserélhetővé teszi. Ez történik Arthur Schnitzler *Die Frau mit dem Dolche* című egyfelvonásosában: „A különböző idősíkok itt már nincsenek egyértelműen egymás mögé rendezve, és emiatt nem is különülnek el egymástól. Az egyes idősíkokat elkülönítő sorrend törvénye alól felszabadultan múlt, jelen és jövő egymásba fonódhat, felcserélhetővé válik” (Hajek 1971: 73).

A múlt, illetve a jövő ilyen jellegű uralma együtt jár a monológ és monologikus dialógus eluralkodásával, ami viszont éppúgy a lírai elem hangsúlyozásához vezet, mint a közvetett eszközök felhasználása a szereplő ábrázolásában.

A történet. Szondi Péter drámameghatározásának harmadik fogalmához, a történethez érkeztünk. A drámai történet drámai tettekből áll. A tettek hordozói, elkövetői a szereplők, akiket éppen az akarataukból fakadó tettek jellemeznek. A tettek viszont a drámai szereplők interperszonalitását feltételezik: csupán az interperszonalitás szövetében lehet értelme valamely szereplő szándékának vagy céljának, csak ebben a szövetben nyilvánulhat meg a szereplő a maga teljes alanyiségében. Az interperszonalitás s vele együtt a cselekvéslehetőség viszont megsemmisült a szecessziós drámában. „A cél nem lesz akarattá, az akarat nem fordul át maradéktalanul tettebe, a belső élet nem talál megfelelő tárgyra és cselekményre a külsőben” – állítja Lukács György (1978: 132) a modern drámáról. Hogyan menthető meg mégis az a drámai szereplő, akit eddig valamely tette határozott meg („drámaivá az embert akaratintenzitása, lényének tettebe való kisugárzása, azzal eggyé válása teszi” – Lukács 1978: 35), és hogyan menthető meg az a dráma, amelynek eddig a tettek összekapcsoltsága, a történet volt a jellemzője? („Legfontosabb: a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása” – Arisztotelész VI). A szecessziós dráma megoldása a következő: a drámai szereplő stilizáltan egyoldalúvá, egyszerűsítetté, redukálttá válik. Ezt már Lukács György (1978: 128) megfigyelte a modern drámára vonatkozó vizsgálódásai folyamán: egy természeténél fogva nem drámai módon megnyilvánuló tulajdonságot a modern dráma úgy fokoz a drámaiasságig, hogy ezt a tulajdonságot egy, az életben fel nem lelhető gigantikus erővé stilizálja, s azt ábrázolja, hogy az egész embert, annak egész sorsát ez a tulajdonság uralja. Lényeges azonban, hogy a szecessziós drámában (amely a részleges mimézis talaján, mimézis és absztrakció között áll) a szereplők nem mind stilizáltan rögzültek. (Ha a stilizálás minden szereplőre kiterjedne, szimbolista vagy éppenséggel avantgarde drámáról kellene beszélnünk.) Tulajdonképpen a szereplők két csoportját különböztetjük meg: a **szecessziósan stilizált**, életprincípiumokat, illetve általánosságokat megszemélyesítő **egydimenziós szereplők csoportját** és a **„hétköznapi” szereplők csoportját**, akik bizonyos értelemben önálló jellemmel rendelkeznek, sokoldalúak vagy legalábbis többoldalúak. A két csoport közötti viszony oppozíciós, de nem konfliktuális. A két, különböző egyénitetségű szereplőcsoport és világaik között találkozási pont nem vagy alig létezik. Többnyire nem értik egymás szándékait, céljait. Oskar Wilde *Saloméjének* két „hétköznapi” szereplője, Herodes és Herodias „nem képesek teljességgel egyoldalú és rögzült (fixiert) hősöket megérteni” (Hajek

1971: 47). A „hétköznapi” szereplők funkciója az ellenpontosítás, drámai „létük” értelme, célja egyrészt az, hogy általuk jobban kirajzolódhassanak, megnyilvánulhassanak az egydimenziós szereplők, másrészt, hogy a dráma világában újrateremtsék az elpusztult interperszonalitás illúzióját, ők azok, akik a drámai közeg illúzióját biztosítják. A „hétköznapi” szereplőkhöz rendelt dialógus a **társalgó dialógus**, amely függetlenné válik a drámai alak bensőségétől. A stilizált szereplők dialógusa ezzel szemben a **hangulatsugárzó lírai dialógus**. Almási Miklós szerint a „hedonisztikus drámaformában” (1969: 344) „a világnak két rétege van: az egyik a profán, a hétköznapi, melyben [...] az átlagpolgárok nyüzsögnek – ez az élet értelmetlen, banális, üres és zajos. Az igazi létforma a másik rétegben keresendő, a hangulatok és intuitív érzelmek által közvetített világban” (1969: 342–343).

A hétköznapi szereplőket többnyire az intencionális tettek jellemzik, tehát azok, amelyeket, bár közvetlenül a jelen világ részei, a befogadó nem von be a sajátos történetstruktúrába, mivel ezek nem sarkalatos meghajtó funkciók, csupán indexek vagy statikus katalizátorok. Ezzel szemben az egydimenziós szereplők tette, amennyiben egyáltalán van ilyesmi, többnyire intenzionális, tehát a globális struktúra, a történet szintjén releváns. Ez az intenzionális tett viszont a szecesszióra jellemző módon alulmarad az öt előkészítő vagy értelmező szöveggel szemben. S mivel az interperszonalitást a „hétköznapi” szereplők teremtik újjá, a tett is az ő életszférájukban kel életre. Az interperszonalitásból kiszakadt egydimenziós stilizált szereplő tette vagy szavakban, a szövegben rajzolódik ki, vagy pedig a szenvedés formáját ölti: „A maeterlincki cselekmény nem elsősorban hősök cselekedeteiből, hanem szereplők szenvedéseiből áll össze: sokkal inkább történések, mint tettek sorozata. A figurákat valami kiismerhetetlen, irracionális végzet mozgatja. Ez érvényesül a véletlenek veszélyes, sorsszerű s elsősorban az atmoszférától valószínűsített láncolódásában” (Egri 1983: 125). Mondhatnánk, hogy a szenvedés a szecessziós hősök cselekvése, tette. Christian Friedrich Hebbel szerint (idézi Lukács 1978: 100) „A szenvedés befelé fordított cselekvés”.

A részleges mimézis a szereplőkonstelláció felépítésében a következőképpen jelentkezik: a hétköznapi szereplők és világuk a mimézis hagyományos módszereivel kelnek életre, az egydimenziós szereplők viszont a stilizálásnak az absztrakció fele mutató elve szerint strukturáltak. A szecessziós dráma „a megőrzött realista miliőt mintegy átszellemíti, gyöngéd, fájdalmas érzésekbe burkolja. A természetfölötti ornamentikus díszként olvad át a valóságba...” (Halász 1977: 497). A szereplőkonstellációnak ez az egymástól élesen és egyértelműen elhatárolható két csoportja viszont ugyanannak a művilágnak a része, s mint ilyenben a stilizálás korlátozós és korláttalanná tevős tendenciáját ismerjük fel. A „hétköznapi” szereplők (világukkal együtt) a korlátozás tendenciáját anyagiasítják azáltal, hogy konkrét jelenvalóságában érzékelhetővé válik általuk a primitív környezet. Ezt ellenpontoszza a korláttalanná tevés tendenciája, amelynek eredményeként az egydimenziós hősök (és azok vágyvilága) a meseszerűen irreális, vallásos és mitikus tartalmak felé nyitottá válnak. A két ellentétes tartalom harmonikus egység beszerkesztése nyújthatja a befogadó számára a nyílt lét szecessziós eszményét.

3. 2. 2. A történet

A drámai történet (fabula) az ábrázolt szint, a jelölt, a globális struktúra, a mélystrukturális szint kategóriája, a nyelvi megjelenítés szintjén található cselekmény (plot) párkategóriája. A történet tehát, akárcsak a szereplő, a dráma befogadás folyamán létrehozott mentális konstruktum, amelyet a befogadó a cselekmény különálló és diszkrét (össze nem kapcsolt) tetteinek kombinatív összeadásával épít fel. „Nyilvánvaló, hogy a történet a cselekménynek

mint olyannak az absztrakciója lévén, pszeudo-elbeszélő jellegű parafrázis, amit például egy néző vagy kritikus végez el a dráma történetének elbeszélésekor” (Elam 1980: 120).

Mind a cselekmény (plot), mind a történet (fabula) tettekből épül fel. De míg a cselekmény szintjén található tettek különálló, diszkrét, egymás után következő tettek, s intencionális struktúrájuk (tettként való elismerésük) megfigyelése releváns, addig a történet szintjén található tettek egy cél által összekapcsolt különálló tettek, amelyek intenzionális struktúrájának, makro-céljuknak és hosszú távú következményeiknek a megfigyelése releváns. A befogadó feladata az, hogy a cselekmény befogadása során koherens szekvenciákká (összekapcsolt tettekké) alakítja át a szériákat (a különálló tetteket), miközben előrevetíti a történet teleologikus struktúráját, megérti a dráma alapjául szolgáló tett logikáját, a dráma globális struktúráját. A történet, vagyis a dráma globális struktúrájának szintjén megfigyelem a tettek elkövetőit, a tett intenzionalitását, a tettek a drámai szóval való kapcsolatát. „A dráma azonban a lírától eltérően nem elsősorban a szó közegében van megalkotva: a szavak, hogy úgy mondjam, az események és jellemek mélyben húzódó szerkezetének eredményei. Mint Arisztotelész megjegyzi, »a költőnek inkább a történet, mint a versforma mesterének kell lennie«” (Fergusson 1986: 19). A szecessziós drámában ennek a fordítottja igaz: a dráma elsősorban a szó közegében van megalkotva, ezért szükséges tett – szó – szereplő és intenzionalitás viszonyának a vizsgálata, ez ugyanis rálátást nyújthat arra, hogy a szereplő nem tettorientált és hiányzik az intenzionalitás is, valamint arra, hogy a szecessziós hős sem tette, sem célirányultsága nem jellemzi, a szecessziós szöveg ellenben jellemző módon alakítja a dráma történetét, globális struktúráját.

A szecessziós szereplő tetteinek, a „dramen”-nek az útját a monológokba és/vagy dialógusokba szerveződő szöveg, a „melos” rajzolja ki. A szecessziós mű szereplőjének intenzionális tette mindig „jobb híján” adódó megoldás, valamilyen kényszer sugallja azt. S mivel a szereplő nehezen szánja rá magát a cselekvésre, a dráma szövege az egy (vagy kevés számú) tett megvilágításából áll. A tettet időben megelőző beszédben a szó tetten éri a szereplőt a tett elképzelésekor, a tetre való készülődéskor, a habozáskor, az elhatározáskor, megmutatja azt a „felszálló” utat, amelyet a hős a tett elkövetéséig megtesz. A tettet időben követő beszéd szavakba foglalja a már elkövetett cselekvést, hogy egy „leszálló” jellegű pályán a hős emlékezete számára megmentse és újabb jelentésekkel dúsítsa azt. A felszálló jellegű drámában a szecessziós hős jövőorientált, vágyainak, álmainak oly életterében él, amelyet az elkövetendő tettben kiteljesíteni, megvalósítani vél, vagy pedig meggyőződve vágyainak illuzórikus voltáról, valamely társadalmi vagy erkölcsi kényszer hatására elszakítja magát önnön vágyvilágától. A tettet mindkét esetben a hős illúziókra való beállítottsága idézi elő. A leszálló jellegű drámában a szecessziós hős múltbeli tette határozza meg jelenét, az a tett, amely a jelentések fénykörébe helyezve, több oldalról megvilágítva különböző megközelítéseket, értelmezéseket tesz lehetővé. Akár egy jövőben lokalizált világra, akár egy múltbeli világ értékelésére orientált a dráma, nyilvánvaló a szecessziós indázás: a többszörösen, kisebb-nagyobb módosításokkal visszatérő szövegtételek jelenléte, amelyeknek stilizáltan lényegiesített, fogalmi tisztaságára egyszerűsített végleges tétele a tett vagy a tett befele fordított változata, a szenvedés.

Tételelem szerint a szecessziósan stilizált, dekoratív, indázó szöveg „kiszorítja” a drámában elsődleges jelentőségű intenzionális tettet, csupán időbeli előzményeinek, illetve utórezgéseinek a „megmutatására” vállalkozik. A szecessziós szó, illetve szöveg független a tett mindkét fajtájától, s amennyiben a szecessziós drámában létezik intenzionális tett, az csak azért van, hogy a szóban tovább nem fokozható stilizáltság terén még tovább lehessen lépni. Funkciója nem több, mint egy szövegegységé, s akárcsak a szereplő, maga is egy önálló jel, amelynek létjogosultságát az adja meg, hogy ő is hozzájárul a végső kép összbnyomásának létrehozásához, ő is egy szín a képben.

3. 2. 3. A drámai struktúra

A struktúra a jelek, jelrendszerek összekapcsolódása (Esslin 1989: 110). A szecessziós drámában jelrendszernek minősül a nyelvi megjelenítés szintjén található keret, a főszöveg, a cselekmény, valamint az ábrázolt szinten található szereplő és történet. E jelrendszerek időbeli és térbeli összekapcsolódása eredményezi a struktúrát, amely ugyancsak jelentéshordozó jellé válik: „Az egyes jelek mind térben, mind időben csomókká (Strangen) vagy struktúrákká szerveződnek, és ezek a struktúrák maguk is megint összekapcsolódnak, egyre komplexebb formákat alkotva. Végül ezek a formák egy magasabbrendű rendszer jelentései, szignifikánsai lesznek” (Esslin 1989: 110). A dráma különböző jeleit, jelrendszereit a befogadó sem egymástól elválasztva, külön- és egyedülállóan, sem egészen tudatosan nem érzékeli. Nevezzük **a nyelvi megjelenítés szintjét formának, az ábrázolt szintet pedig tartalomnak**. Egyértelmű, hogy a második triászt (a tartalmat) az első triász (a forma) által szolgáltatott egyes jelek és jelrendszerek kombinációja és akkumulációja hozza létre. A strukturálódás, a struktúraépítés nyilvánvalóan a konkrétól az elvont felé halad.

A kulcsjelek. Martin Esslin (1989) felfogásában a dráma azonos az előadással, ennek ellenére megállapításai alkalmazhatók magára a drámai szövegre is. A jelen kutatás szempontjából nagy jelentőségű Esslinnek a „kulcsjelekre” (1989: 113) vonatkozó elképzelése. Eszerint a kulcsjelek (»Tonart«- oder »Schlüssel« – Zeichen) egy magasabb szint jelei vagy jelentéselemei, melyek meghatározzák és befolyásolják azt a módot, ahogyan a többi jelrendszert egy adott szövegrészben olvasni kell, következésképpen az egyes jelek felfogásának (észlelésének, megragadásának) szintjén indikátorokként működnek. A drámai szöveg szintjén ilyen kulcsjel a nyelvi forma: a versmérték az illető szövegrész komoly szándékát fejezi ki, egy egész drámaszöveg verses megformálása pedig arra utal, hogy az illető dráma nem ereszkedik alá a köznapi lét szintjére, hogy a szereplők és a történet egy meghatározott elvonatkoztatási szinten mozognak, amely kizárja a hétköznapi élet bizonyos prózai elemeit, és a szituációknak csak a lényeges elemeit mutatja meg. A verses dráma köztudottan divatos az irodalmi szecesszióban (Pók 1977: 105). Ez a forma pedig megfelel a lényegiesítést, fogalmi letisztulást igénylő stilizálásnak. Kulcsjelként működő nyelvi forma a versmértéken túlmenően az egyes szereplőkhöz, jelenetekhez, esetleg felvonásokhoz rendelt sajátos szókészlet, illetve több sajátos szókészlet ellentétes szembeállítás.

A cselekmény és a történet szegmentálása. A struktúra éppúgy, mint a történet és a szereplő a befogadó gondolkodási műveleteitől függ: „A folyamat, amelynek során a jelek az előadás folyamán »csomókká« és »struktúrákká« vagy ilyen csomók mintáivá olvadnak össze, lényegében az egyes néző emlékező tevékenységétől függ” (Esslin 1989: 118). A jelek komplex struktúrája pedig mindig több, mint az őt alkotó részek összege: „A jelentések komplex struktúrája, amelyből a dráma története vagy cselekménye összeáll, s amely a néző emlékeztében és képzeletében fokozatosan alakul ki, végső soron mindig nagyobb, mint az összetevő részek összege” (Esslin 1989: 118). Ezen a szinten „forma” és „tartalom” egységbe olvad, hogy struktúrát hozhasson létre. Hugo von Hofmannsthal Kimpel által idézett nyilatkozata (Grimm 1971: II: 463) bizonyíték erre: „A költészet [...] a megformálás változó ereje által fejti ki hatását, s a megformálásban maradéktalanul legyőzi az anyagit.” Az egységbe olvadást elősegíti a „forma” szintjén található cselekményszériák kapcsolódásának módja éppúgy, mint a „tartalom” szintjén található történet szekvenciák kapcsolódási módja. A kapcsolódás módja, valamint a cselekmény és a történet szegmentumainak egymáshoz viszonyított eltolódása jelértékű. A szecessziós drámában ugyanis jelnek minősül mind a nyelvi megjelenítés szintjén található cselekményszériák kapcsolódása, illetve kapcsolódásuk milyensége, mind a dráma ábrázolt szintjén található történet szekvenciáinak kapcsolódása is.

A cselekmény (felszíni strukturális szint) szegmentálásának általános kritériumai, amelyek jelként működnek: a részleges konfigurációváltás (fellépés), a tér- és időkontinuum megszakítása nélküli teljes konfigurációváltozás (jelenet), a tér- és időkontinuum megszakításával járó teljes konfigurációváltozás (felvonás) (Pfister 1977: 312). Ugyancsak jelként működnek a szegmentálást szolgáló történelmi kritériumok is: a szövegbe ékelt kórus, a közjáték, a páros rímek, illetve a szövegen kívüli szegmentálási jelek, a szünet és a függöny.

A fellépés, a jelenet, illetve a felvonás mint a cselekmény szériái többféleképpen kapcsolódhatnak egymáshoz (lásd Pfister 1977: 289–294). A szecessziós drámában leggyakoribb a megfelelések dominanciájára építő kapcsolódás. Ebben az esetben előtérbe lép az emfatikus funkció: a hasonló ismétlése hangsúlyozza az ismételt elemet és jelentőséget kölcsönöz neki. A korrespondenciák végletes halmozása és sematizálása stilizálási elv, „amely illúzióellenesen tárja fel a szimmetriák nyilvánvaló mesterségessége által a darab művi jellegét” (Pfister 1977: 294). Az emfatikus funkció mellett az általánosítás funkciója is erős ebben az esetben. A szecessziós színmű Halász Gábor (1977: 497) szerint „meseszerű, rajzban elgondolt jelenetek laza sora” (kiemelés tőlem). A cselekményszériák laza kapcsolódása a szükségszerűséget kifejező architektúra, a logikus következés semmibe vételét és a nyílt drámaformához (lásd Klotz) való közeledést jelenti. A szerzők lelkesen fedezik fel az egyfelvonásos drámaformát (lásd előbb), amely a „tudat drámájának” (Almási 1969: 339) formája, s egyetlen világ teremtésére képes, és a drámaciklust, amelynek világi történelmi, objektív összefüggés, sorrend nélkül, szinkron egymásmelletti ségben élnek egymás mellett. Arthur Schnitzler (idézi Janz 1977: 77) tételesen kimondja Otto Brahmhoz intézett levelében: „Az én egyes felvonásaim nem szorosan egymásba kapcsolódó szemei egy láncornak, hanem többé-kevésbé eredeti, egy szálla felfűzött kövek – amelyeket nem az egymásba kapcsolódás szükségszerűsége köt egymáshoz, hanem az azonos szálon lévő szomszédság.” („Statt festaneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereichte Steine vor – nicht durch verhakende Notwendigkeiten aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht.”) Az egyfelvonásos és a drámaciklus mint drámai forma múlt század végi elterjedtségét Almási Miklós (1969: 339) a következőképpen magyarázza: „Eszétikailag kényszerű ez a lépés: a következetes szubjektívizált, »énből« kisugárzó drámai térnek nincs története, nincs folyamata, cselekménye, mint ahogy nincs világa sem – csak sugárhatása, egyszeri, ismétlődő objektívációi lehetnek.”

A történet mélystrukturális síkja szemantikai-logikai kritériumok alapján szegmentált (Pfister 1977: 307), ahol alapvető kritérium a hős vagy hősök célmegvalósításának a nyomon követése. A történet szekvenciákká szegmentálása éppen emiatt problematikus, minek következtében sokszor az intuícióna kell hagyatkoznunk. A szekvenciákká való szegmentálást másrészt nehezíti az, hogy a szecessziós dráma története vérszegény, a drámában a történetet felépítő, szekvenciát alkotó célmegvalósító tettek nem releváns jelek, ellenben sokkal nagyobb a tett „holdudvarát” létrehozó, szecessziósan strukturált szövegrészletek relevanciája. A szekvenciákká szegmentálás nehézségei ellenére viszont a szecessziós dráma történetében is kimutatható a hagyományos triadikus struktúra, a tragikus ritmus hármassága. (És ez nem meglepő, ha a szecesszió célkitűzésére gondolunk, amely a „nyílt lét” különleges életérzését igyekszik a befogadóban felidézni.) Kenneth Burke (Fergusson 1986: 31) három rendkívül szuggesztív hagyományos megjelöléssel él: Poiéma (Célkitűzés), Pathéma (Szenvedély vagy szenvedés) és Mathéma (Tanulság). E ritmust azonban, mint ahogyan a történetet magát is, csak a befogadó hermeneutikus modellje (Pagnini 1983: 138–139) képes rekonstruálni. Bár a történet eme hármasságát kimutatható a szecessziós drámában, jelentősége nem nő a többi struktúraösszetevő elem (szövegszintű elemek és szereplő) fölé, hanem azokkal egyenrangú vagy azoknak alárendelt szerepet kap. E ritmust azonban, mint ahogyan a történetet magát és a szereplőt is, csak a befogadó hermeneutikus modellje (Pagnini 1983: 138–139) képes rekonstruálni.

A cselekmény szegmentálását szükségképpen ki kell egészítenünk a történet szegmentálásával, mert a két különböző síkon található szegmentumok (szériák és szekvenciák) a szecessziós drámában gyakran tolódnak el egymáshoz képest, illetve ellentétesen strukturáltak. A történet és a cselekmény szegmentumainak egymáshoz viszonyított eltolása funkcionális. Az eltolás lehet valamely tudatos formaakarat kifejezése, de eredhet – amint arra Scherer rámutat – öncélú esztétikai stilizálás szándékából is (Pfister 1977: 310). Lehetővé teszi az emfázist (amely a szériák kapcsolódásánál is érvényre jut), továbbá az ábrázolásfókusz ellenőrzését és ezzel általánosabb értelemvonalakozások létrehozását is, melyek a történet időrendi és oksági kapcsolataiban nem voltak adottak.

Belsőesztétikai szimbolizmus. A struktúra a szecessziós drámában arra hivatott, hogy hordozója legyen (többek között) az igazán szecessziós üzenetnek. Tudjuk már, hogy a szecesszió a minden létező egységét és összefüggőségét átélő „különleges életérzést”, a nyílt létet a stilizált, dekoratív forma által próbálja közvetlenül érzékelhetővé tenni. Mert a szecessziós gondolat csak úgy őrzi meg körvonalazatlan, misztikus jellegét, ha kimondatlan marad. E kimondatlanság közvetlen jelzésére hivatott a stilizáláson, a dekorativitáson és az indázáson túlmenően a struktúra is. „A szecesszió alapgondolata [...], ez az utópia, mely a valóságos tárgyban a maga individuális anyagságában sohasem ragadható meg, a képben egy szecessziós struktúra által közvetlenül érzékelhetővé tehető” (Hajek 1971: 57).

A szecessziós dráma struktúrájának jelentésgeneráló szerepét Edgard Hajek „belsőesztétikai szimbolizmusnak” (1971: 57–58) nevezi. A belsőesztétikai műszó egy, csupán a formaalakítás által felidézett jelentést fed, mely jelentés a szerző kifejezett szándéka nélkül is, csupán a Szép alkotása, ábrázolásmódja által belopódzhat a műbe. Szépet teremteni a szecessziós irodalomban csak a stilizálás, a dekorativitás és az indázás révén lehet. Ezen elvek jelenléte a nyelvi megjelenítés, a „forma” szintjén maga után vonja az ábrázolt, a tartalom szintjén való érvényesülésüket is, s ekképpen a szecessziós értelemben vett Szép maga után vonja a szecessziós tartalmak beszűremlését is a műbe, még ha a szerzőnek ez nem is volt kifejezett szándéka. A nyelvi megjelenítés és az ábrázolt szint jelei, a szegmentálás jeleivel együtt, a befogadó tudatában oly struktúrává szerveződnek, amely a szép élményét és általa a nyílt lét tartalmi érzékelését teszi lehetővé. Az ábrázolás tárgyának és eszközének azonossága figyelhető meg: „Ahogyan az ábrázolás tárgya elválaszthatatlan már az ábrázolás eszköztől, úgy esik egybe a szecesszióban a jelentés is a struktúrával. [...] a szecesszió értelmében szép forma magába foglalja a jelentést” (Hajek 1971: 58).

A zene és a szecessziós dráma. A zene lényegi ismertetőjele éppen a tárgy és a kifejezőeszköz azonossága. Éppen ezért nem véletlen, hogy a szecessziós drámaírók a stilizálás, a dekorativitás és az indázás segítségével a lehető legközelebb igyekeztek kerülni a zenéhez: „A múlt század közepe óta maga a dráma közeledik az operához: dekorativitása, pszichologizáló hajlandósága, sejtelmes, szimbolikus szépsége és nyelvének zengő zeneisége szinte kínálja a megzenésítést” (Egri 1983: 120). Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss együttműködése közismert (Egri 1983: 120; Hajek 1971: 93–100). Molnár Ferenc drámaival pedig Puccini és Gershwin is kísérletezett azzal a céllal, hogy operalibrettóvá alakítsák át őket. Az a tény, hogy Oskar Wilde Saloméja, Hofmannsthal *Elektrája* lényeges változtatások nélkül átültethetők zenébe, még egyszer bizonyítja e drámák szecessziós értelemben vett dekoratív struktúráját (Hajek 1971: 53).

Következtetésképpen elmondható, hogy az ábrázolt szint három jele közül a történet összetevő elemével, a tettel együtt elcsökevényesedik, a szecesszióra jellemző módon (még a tett primátusára építő drámai műnemben is) érdektelenné válik, megszűnik a szöveggel való egysége. A szövegben teljességgel feloldódó szereplő és a szecessziós értelemben „szép” struktúra viszont a szecessziós üzenet jelölésére hivatott jelekké válnak.

4. Az elemzésre szánt drámák kiválasztásának kritériumai

A következőkben három drámát kívánok elemezni a magyar szecesszió első korszakának (1890–1912) drámaterméséből a szecessziós drámaszöveg modellje szerint, hogy egyrészt a modell alkalmazhatósága, másrészt a drámák szecessziós volta bizonyítást nyerjen. A rendelkezésre álló drámatermésben való tájékozódás nehéz, mert előzmény nélküli (lásd csak Sájter 1985), s így a válogatás szubjektív momentuma szinte kiküszöbölhetetlen.

A korszak drámaírói (Bánffy Miklós, Bíró Lajos, Bródy Sándor, Csíky Gergely, Herczeg Ferenc, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Szomory Dezső) között elsősorban a kritikai irodalomban talált azon utalások alapján válogattam, amelyek e szerzők nyelvének szecessziós voltára mutatnak rá. Ilyen értelemben Szomory Dezső, Babits Mihály és Molnár Ferenc művei kerültek közelebbi megvilágításba.

A Szomory Dezső nyelvére vonatkozó utalások (Csáth 1910, Kosztolányi 1917, Révész 1930, Schöpflin 1931, Szerb 1934, Illés 1936, Osváth 1965, Réz 1971, Kellér 1978) közül Osváth Béla az, aki a szecesszió szót is használja: Szomory Dezső „kifinomult, szecessziósan túldíszített, szinte fülledt drámai nyelvet használ” (1965: V: 471). Említésre méltó Kosztolányi Dezső véleménye is: Szomory Dezső „ezer változatban, millió ékességgel és dísszel fejt ki egyszerű alaptételét. [...] A mondanivaló (mely csak egyszerű tétel) azzal válik tündöklővé, hogy művész veszi a kezébe és a variációk minden gazdagságán át hozza elénk. [...] Páratlan mestere a szavaknak” (1917: 74). Kosztolányi Dezső véleménye azért is érdemel figyelmet, mert tagadja Szomory Dezső stílművészetének impresszionista besorolását (Csáth 1910): Szomory Dezső „nem »hangulatíró«, ő ÍRÓ, akinek köze van az élet teljességéhez és alkot, szerkeszt, összetesz, komponál” (1917: 75).

Szomory Dezső kiterjedt dráma-opuszából a legkorábbi művet választottam ki, hogy az impresszionizmussal és a szimbolizmussal való érintkezés gyanúja elkerülhető legyen. Így esett a választás az 1895-ben keletkezett *Péntek este* című drámára, amely az író első, sikerrel színpadra vitt műve. (Ezt megelőzően írt egyetlen drámáját, *A becsületes emberek* a dráma-bíráló bizottság elutasítja.) A korai keletkezés viszont más stílusiránnyal, a naturalizmussal való keveredés gyanújának teszi ki a művet.

A Babits Mihály nyelvére vonatkozó utalások (Szerb 1934, Pók 1970, Szabó 1982, Eisemann 1987) megegyeznek abban, hogy a fiatal Babits a szecesszió jegyében alkotott. Szerb Antal így fejezi ki ezt: Babits Mihály „Újszerű mondata, játéka a szavak hangalakjával anélkül, hogy az értelem is játékossá válnék: megfelel annak az általános európai stílustörekvésnek, amely az építészetben a szecesszió által jutott kifejezésre” (1978: 512). Eisemann György nagy hatású szecesszió-tanulmányában (1987) a tételeit szemléltető példaanyag nagy részét Babits Mihály lírai alkotásaiból meríti. Szabó Zoltán *Kis magyar stílustörténetének* (1982) *A szecesszió* című fejezetében kitüntetett helyet biztosít Babits Mihály mondatszerkezeteinek: „Babits mondatában a szerkezet, zeneiség, díszítőmotívumok és mindennek külön információként való jelzése nemcsak dekoratív hatású szecessziós stílári bravúr, hanem egyben fókusza is a szecesszió stílári sajátosságainak” (1982: 264). A lírikus Babits Mihály drámaterméséből azt a kevésbé ismert alkotását választottam ki, amely a célperiódusom időszakában keletkezett: *A második ének* című balatoni mesedramát.

Molnár Ferenc a célperiódusban termékeny világsikerű drámaíró volt, akinek műveire a naturalizmus konvencionálisának meghaladása jellemző (Osváth 1965: 475), és akinél ezt a meghaladást az impresszionizmusba való, megnyugtatóan nem bizonyított besorolással minősítik. A célperiódusban keletkezett több műve közül *A testőr*-re esett a választásunk, mert ez az a dráma, amelynek alapján Osváth – a besorolás nehézségeit áthidalva – Luigi Pirandello előfutárát látja Molnár Ferencben.

A válogatás másik kritériuma a szerzők műnemi beágyazottságának különbözősége volt, annak bizonyítására, hogy a szerző bármilyen műnem, műfaj elkötelezettje is volt, a szecesszió drámai alkotásaiban is nyomot kellett hagynia. Ennek értelmében esett a választás **a prózaíró Szomory Dezsőre, a lírikus Babits Mihályra és a drámaíró Molnár Ferencre**. Meglepő, hogy e szerzők nyelvének szecessziós jellegére vonatkozó utalások közül éppen a drámaíró Molnár Ferenc nyelvére való utalások hiányosak. Másrészt jelzésértékű ez: a szecesszió stiláris jegyei könnyebben megfoghatók és körvonalazhatók a prózai és lírai alkotásokban, mint a drámai művekben. Lehetetlen viszont az, hogy az a stílustendencia, amely erőteljes nyomot hagyott a prózai és lírai alkotások nyelvében, valamiféleképpen ne csapódott volna le a drámában, még akkor is, ha a dráma nem annyira a szó, mint a tett, a cselekvés művészeteként számon tartott műnem.

5. Szomory Dezső: Péntek este

A *Péntek este* című egyfelvonásos nyomtatásban nem jelent meg, de kézirata megmaradt a Széchényi Könyvtárban, rajta a dátum: Párizs, 1895. január 3. Alig egy év múlva, 1896. február 28-án mutatta be a Nemzeti Színház egy olasz egyfelvonásos vígjátékkal együtt. A jelen vizsgálat számára a Kolozsvári Állami Magyar Színház könyvtárában fellelhető, évszám nélküli nyomtatványt hasznosítom.

5. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje

A szöveg szintjén két, jelként működő kategóriacsoporthoz lehet felosztani: **a keret** és **a főszöveg**.

5. 1. 1. A drámai keret

A drámai keret előkészítő jel, amely egyrészt utal a befogadásra váró szöveg drámai jel mivoltára, másrészt meghatározza a befogadó elváráshorizontját.

A **cím** (*Péntek este*) ez esetben stilizálás eredménye, a dráma üzenetének lényegiesített, összefoglaló jellegű közlése. A címből kisugárzó szövegszintű stilizálás a dráma szövegében úgy jelentkezik, hogy a cím önállóan („Péntek este!” P: 86), szóösszetételekben („A péntek esti gyertyákat ma hoztam be utoljára...” P: 79; „Ez az asztal itt... a péntek este szentségében...” P: 85; „a péntek est világossága... a péntek estnek asztala...” P: 79) vagy fogalmilag rokon szóösszetételekben („Az esti csillag! Szombat csillaga!” P: 77; „Szombat megváltó csillaga! Légy áldott szombat megváltó csillaga!” P: 78), illetve drámai kulcshelyzetekben ismétlődik. Mindezeknek a változatoknak az előfordulási helye sem esetleges: előbb a fogalmilag rokon szóösszetételek ismétlődnek (P: 77, 78), majd a címet szóösszetételekben tartalmazó mondatok (P: 79, 85, 88), s majd csak az utolsó jelenetben ismétlődik önállóan, szó szerint a cím (P: 86, 88). Nyilvánvaló, hogy a szövegszintű stilizálás funkciója itt strukturális jellegű: a cím, alakváltozatai, valamint a rá visszautaló utolsó jelenetbeli szó szerinti ismétlés a drámaszöveg kohéziós értékű szerkezeti tartópillérei. A cím és alakváltozatainak ismétlése nemcsak strukturális többszajátossággal látja el a szöveget, hanem szemantikai gazdagításukat is biztosítja. A cím önmagában csupán konkrét időmegjelölés. A szereplő személyek névsorában feltűnő ótestamentumbeli nevek (Jób, Sámuel, Éva, Eszter), a „rabbi” és „az öreg hitközségi emberek” (P: 67), valamint a szerzői utasítások viszont már gazdagítják az időmegjelölést: nem egy akármilyen péntek estéről lesz szó, hanem a zsidó Sabbath kezdetéről. A Sabbath kezdetét a drámaszövegben a „szombat csillagá”-nak (P: 77) a megjelenése jelzi: a csillag láttán a feleségét esküre kényszeríteni akaró férj „megdőbbenve hátrál” (P: 77), az eskütétel elmarad, a férj templomba siet a hitközségi emberekkel, Eszter pedig monológjában „Szombat megváltó csillagá”-hoz (P: 78) fohászkodik, mely előbb „áldott...fényes, tiszta” (P: 78), majd büntárs, melyet el kell tüntetni („Istenem! oltsd ki az esti csillagot...[...] Istenem, ments meg, mert elveszítem magamat!...” P: 78). A továbbiakban a „péntek este” összetételel tartalmazó mondatok és azok szöveggörnyezete a szentség egyre erősödő hangulatát idézik. E hangulat előkészítője az ötödik jelenetben Éva, aki a szerzői utasítás szerint „égő gyertyával a kezében” (P: 78) lép be, és hangtalan ünnepélyességgel aszalterítésre szólítja fel az asszonyt. Éva kijelentése („A péntek esti gyertyákat ma hoztam be utoljára” P: 79) utal arra, hogy a gyertyagyújtás kivételesen péntek esti rituálé. A távozó Eszter visszapillant a mögötte maradó asztalra és mindazt, ami eddig a gyertyaállítás,

asztalterítés, áldás, imádkozás hangtalan rituáléjának hangulata volt, szavakba önti: „Ez az asztal itt... a péntek este szentségében...” (P: 85). A péntek este megcsorbíthatatlan szentségének bizonyítéka a férj felkiáltása, amellyel felesége szökésének hírére fogadja: „Eszter elment?... A »Fekete vadász«-szal. (Hirtelen, eliszonyodva, rettenetes kétségbeeséssel kiáltva) Péntek este!” (P: 86). A vigasztalhatatlan férj monológiájában a péntek este összetételhez újabb szinonimákat rendel: „nem tudta semmi visszatartani... e fehér fej... ez ősz szakáll... e ház... e gyertyák... a péntek est világossága... a péntek estnek asztala... [...] És az külön, mint én? és az jobban megérti, mint én?... és az kedvesebb neki, mint én?... a hitetlenség, a bűn is kedvesebb és minden-minden kedvesebb, mint e ház... kedvesebb, mint a törvény?” (P: 88). Látható tehát, hogy az utolsó jelenetben elhangzó péntek este többletjelentésekkel dúsitott: a péntek este jelenti most már az otthon, a család megtartó szentségét, az ünnep ritmikus ismétlődése nyújtotta biztonságot, a megértést, a hitet, az ártatlanságot, a törvényt. A férj istentagadó felkiáltására válaszol Sámuel halk neheztelése: „Péntek este...” (P: 88), s e neheztelés ismételt az ünnep csorbíthatatlan szentségére figyelmeztet.

A cím stilizálása viszont a szövegszinten túlmenően a drámai műegész vonatkozásában is érvényesül: a mű formaelemeinek szervezőelvévé minősül. A stilizálásban a korlátozás és korlátatlanná tevés tendenciája a következőképpen érvényesül. A *Péntek este* cím a dráma világ pontos időbeli korlátaival felállítása: az első jelenet valamely péntek kora nyári délutánján indul, az utolsó jelenet pedig a péntek esti áldással zárul. Konkrét és szűkre szabott időkoordináták. Ez azonban csak az érem egyik oldala. A másik oldalon a cím jellegzetesen szecessziós módon nyitott a végtelen, a megfoghatatlan és ezáltal nehezen meghatározható tartalmak felé: a zsidó kultúrkörben a péntek este a munkahét végét és a szombati ünnep kezdetét jelzi. A dráma ideje ilyenképpen vég és kezdet találkozása, két különböző, sőt: ellentétes előjelű világ érintkezésének átmeneti pillanata, megfoghatatlan **határidő**. A cím tehát egyrészt korlátozza, másrészt a megfoghatatlan távol, egy megfoghatatlan vég és kezdet találkozásának határideje felé nyitja a dráma időkoordinátáit. A korlátozás és korlátatlanná tevés szervezőelve ellentétekbe rendezi a mű formaelemeit, mely ellentéteket a „távol” határidő mivolta már előrejelzi, involválja. A címről következtetésekként elmondható, hogy egy semmitmondó időmegjelölő jelentésből kiindulva, a strukturális és szemantikai értékű szövegszintű stilizálásnak köszönhetően lényegyet kiemelő, összefoglaló szemantikai sokrétűsége tette ezt, ezen túlmenően pedig egyrészt korlátozza, másrészt egy megfoghatatlan általános határidő felé nyitja a dráma időkoordinátáit.

A *Péntek este* című dráma **műfaji besorolása**: „Színmű egy felvonásban”, s mint ilyen beilleszkedik a szecessziós műfaji keretekbe. A műfaji megjelölés eleget tesz előkészítő jel mivoltának, amennyiben figyelmezteti a befogadót arra, hogy a befogadásra váró szöveg a színpadra képzelt „élet” jele, ellenben nem tartalmaz határozott előrejelzést a dráma hangulatára, illetve a befogadótól elvárt befogadási magatartásra vonatkozóan. Bár a határozott előrejelzés hiányzik, az „egy felvonásban” pontosítás bizonyos fokú előrejelzésként értékelendő: a befogadó rövid terjedelemben, a hősekkel való azonosulás nehézségeire vagy lehetetlenségére, cselekmény- és konfliktusmentes lírai futamra rendezkedik be.

A nevek. Keretelem a szereplőket (dramatis personae) felsoroló névsor is, amelyre a *Péntek este* című drámában elsősorban szemantikai értékű stilizálás jellemző. A dráma hat szereplőjének neve: „Áron, rabbi; Jób és Sámuel, öreg hitközségi emberek; Dorbay Ákos, Eszter (26 éves) és Éva” (P: 67–68). A hat név közül öt csupán utónév, és mindenik utónév ismerősen cseng az Ótestamentumból. Ott Áron Mózes testvére, a zsidókat a pusztában vezető főpap (Mózes IV. Könyve: 161), Jób az Istenéhez még a rettenetes megpróbáltatásokban is hű zsidó (Jób Könyve 523–552), Sámuel az Istentől kért és már gyermekként Isten szeretetében élő hű szolga, Eszter Ahasvérus (Xerxes) perzsa király zsidó felesége, akinek kérésére a király

megkegyelmez a zsidó népnek (Eszter Könyve: 515–523), Éva pedig „minden élőnek anyja” (Mózes I. Könyve: 8). A három férfinév hordozóját az Ótestamentumban az Istenhez való hűség, a szentség tünteti ki. A két női név hordozója határhelyzetben található: Éva alakjához fűződik a paradicsomi büntelenség és a földi bűnösség közötti átmenet, Esztert pedig a perzsa királlyal való házassága helyezi a zsidó és pogány világ közti határra. Az egyetlen szereplő, aki nem illik be az ótestamentumbeli névsorba, az Dorbay Ákos. Ő az egyetlen szereplő, aki előnévvel szerepel. Az előnévvel nem rendelkező szereplőkhöz képest az előnév nagyobb egyénítettségi fokot jelöl: az „y” nemesi származásra utal, a Dorbay beszélő név pedig a dorbézolással rímel. Az utónév sem esetleges, mert éppúgy „á” betűvel kezdődik és éppúgy négybetűs, mint az Áron. A nevek a szemantikai stilizálásnak köszönhetően a szövegben kifejezésre váró funkciójukra egyszerűsítik a szereplőket: Áron, Jób és Sámuel a zsidó erkölcsöt megtestesítő szereplők, Dorbay Ákos a velük ellentétes póluson az életörömet hirdető polgárosult nemes, Eszter és Éva pedig a két szereplőcsoport közötti határon helyezkedik el. Úgy, ahogyan a cím túllép a szövegszintű stilizáláson, túllép rajta a szereplők névsora is: az Ótestamentumra visszavezethető nevek általános igazságok, vallásos tartalmak határtalanul távoli és megfoghatatlan lényegének ábrázolását ígéri, míg másfelől a kijózanító és előneves Dorbay Ákos név, valamint az a tény, hogy a szereplők minden általános fele való nyitás, korláttalanná tevés ellenére egyediesítő tulajdonnevekkel rendelkeznek, közel hozza a távolit, valóságos, tapasztalható, érezhető közelségben helyezi el a szereplőket. A korlátozás és korláttalanná tevés stilizáló elve, mint ahogyan fentebb láttuk, ellentétekbe rendezi a szereplőket.

A szerzői utasítások. A helyre és időre vonatkozó szerzői utasítások a szecessziós drámában gyakran stilizáltak. Láttuk az előbbi fejezetekben, hogy az irodalmi szecesszióban gyakori az egyfelvonásos drámaforma, ez pedig a nyílt drámatípushoz való közeledést jelent. A nyílt drámatípus tere jellegzetes, tevékenyen részt vesz a történésben, a szereplők magatartását jellemzi és meghatározza. A *Péntek este* egyfelvonásos, tehát a nyílt drámatípushoz közeledő forma, a térre vonatkozó utasítások pedig ténylegesen részei a dráma stilizációs jelzés-összefüggésének, míg maga a tér ténylegesen részt vesz a történésben. A helymegjelölésben érvényesül a korlátozás és korláttalanná tevés stilizációs elve, mely az egész műre kihat. Korlátozó tendencia a pontos helymegjelölés: „Színhely: Német, felső-magyarországi faluhely. Nagy, egyszerű, majdnem szegényes falusi szoba” (P: 67–68), ajtóval, tornáccal, ablakkal, pohárszékkal, asztallal, székekkel, hervadó virágbokrétaival. Ezt a konkrét színhelymegjelölést ellenpontozza a korláttalanná tevés tendenciája akkor, amikor utalás történik a kint minduntalan megújuló szélre, viharra („Künn vihar. [...] Újabb szélroham”. P: 67, „A szél még egyre tart”. P: 68, „Künn néha-néha megújul a szél. [...] Ismét szél”. P: 69, „Künn meg-megújul a szél”. P: 72, „Künn néha-néha megújul a szél”. P: 79, „Künn szél, megrendülve a hallásán, kiáltva”. P: 80, „Teljes csend. Néha szél”. P: 85), vagy a végtelenbe vesző háttérre: „a ház apró kertjén túl, a messze háttér hegyeitől körülvéve, búzaföld s ennek mentén messze elnyúló, a hegyek között elvesző vasúti vonal látható” (P: 67–68). A szél és a vihar a szereplők monológjaiban és párbeszédeiben a strukturális és szemantikai stilizálásnak köszönhetően jelentésbeli sokrétűsége tesznek szert, s e jelentések mind-mind a konkrét helyszín, a faluhely jelentését általánosítják, nyitják tágabb, távolibb, megfoghatatlan, mindenkori terek felé. A messze háttérben elvesző vasútvonal pedig nem más, mint a szél kaszabolta falu és egy másik ismeretlen világ közötti kapcsolatot megteremtő lehetőség. Két világ közötti átmenet **határhelye**.

Az időre vonatkozó utasításról mindössze annyit: a „Kora nyári délután” a közeledő estét jelzi.

5. 1. 2. A drámai főszöveg

A drámai főszöveg a hat szereplő nevéhez rendelt szövegrészekből áll, amelyeknek mennyiségi és minőségi vizsgálata további perdöntő bizonyítékokat szolgáltat a stilizálás mibenlétére vonatkozóan.

A monológ és a monologikus párbeszéd. A monologikus forma a *Péntek este* című egyfelvonásos főszövegében uralkodó jellegű. A dráma hat jelenete közül kettő (a második és a negyedik) a nyelvi megvalósítás szempontjából irreleváns, mert mindössze néhány mondatra korlátozódik (a második jelenet egyre, a negyedik pedig négyre).

Az első jelenet monológja. Az első jelenetben két név tűnik fel: Áron és Éva. Az Évához rendelt szövegrészek terjedelme összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint az Áron szövegei. Az asztalnál ülő, olvasó Áron jelenlétének egyetlen funkciója, hogy fel-felpillantva olvasmányából rá-rákérdezzen Éva némely kijelentésére, tovább ösztönözve, irányítva ezzel Éva vallomásszerű megnyilatkozásait. Replikái egyetlen kivétellel („Menekül?... Hová? ... De hiszen csak ide menekülhetett...” P: 69) egy- vagy kétmondatos kérdést vagy felkiáltást tartalmaznak, melyek Éva előző replikájának utolsó mondatához kapcsolódnak és szemantikai irányváltozást nem idéznek elő. Éva vallomásának iránya egyre szűkülő körkörös mozgásban Eszter és a „Fekete vadász” felé mutat. Az első jelenet dialógusának eltolódását a monológ felé a két szereplő közti feszültségkapcsolat hiánya, Éva nagy terjedelmű, vonatkoztatás nélküli, „maga elé” (P: 70) mondott replikái idézik elő. A szereplőknek a dialógusban elengedhetetlen egyenjogúsága a szóhoz feloldódik és egyetlen figura válik uralkodóvá; az ő szövegének kontextusa elnyomja a másikat. Mindezek ellenére a jelenet szemantikai kohéziója csorbitatlan, és ez a szövegszintű strukturális és szemantikai értékű stilizálásnak és indázásnak köszönhető. A stilizálás folyamán az ismételt szó vagy mondat szerkezet mintegy továbbgyűrűzik, és mindig újabb szót vagy szószerkezetet von be az ismételt elemek sorába, s ez egyre közelebb visz a középponthoz, fogalmilag egyre „tisztább” pontosításokat tartalmaz a jelenet központi üzenetére vonatkozóan. A soha meg nem szűnő vihar, a soha ki nem tisztuló égbolt miatt ismételten elhangzó elkeseredett felkiáltások után a szél szó ismétlődése a felkiáltó mondatokban biztosítja a jelenet szerkezeti kohézióját: „S ez a szél, – ez a szél, mely örökösen zúg, sivít, ordít, nem tudni, mit...” (P: 67), „Úgy, rajta! Tépd, szaggasd a vetést, ne kíméld meg, ami megmaradt...” (P: 68), „azt kiáltotta a szél, hogy baj van e háznál!...” (P: 70), „A szél! A szél! A kiáltása hajszol, kerget el...” (P: 70). A szemantikai stilizálást a szélhez rendelt ismétlődő mondatok és szószerkezetek valósítják meg. Éva ismételten szóvá teszi, hogy szeretné megérteni a szelet (P: 67–70). A szélhez rendelt ismétlődő szószerkezet a „szegény fiatal akácom” (P: 68), amelyet Éva ültetett, öntözött, ápolt, s amely egykorú volt az asszonnyal, Eszterrel, de amelyet a szél kettétört. A párhuzamos szerkesztés nyilvánvaló: „De ha elpusztult is az akácom, a leányom megmaradt...” (P: 69) és „Az akácról levettem a karót, – az asszonyról levettem az örökös szememet...” (P: 70). A vihar, a szél struktúraegészet biztosító ismétlésének rendelődik alá az Éva monológjában megelevenedő Eszter képe („A szőke fejét, a világos szemeit az életemnél jobban szeretem. [...] Virágot! Szegény, édes asszony! Erre aligha talál. Meglepte a vihar... Menekült...” P: 69). És vele képi ellentétben a szomszéd földesúr, a „Fekete vadász”, aki az ablakból látható kihalt úton tűnik fel, s menedéket nyújt a vihar és szél elől menekülő asszonynak. A stilizálás egymást követő elemei: a szünni nem akaró, valami rémeset kiáltó vihar, a szél, a tört akác és a virágot kereső asszony és végül a szél kiáltását megértve, a „Fekete vadász”. A fehér virágú fiatal akác képe párhuzamosan jelenik meg az asszony szőke fejével, világos szemeivel és a velük ellentétes „Fekete vadász”-szal („A Dorbay-kastély új gazdáját nevezik úgy... amiért még vadászni is fekete ruhában jár.” P: 69), s ezek mind a stilizálás súlypontjait hangsúlyozó dekoratív célzatú szóösszetételek. A stilizálás másik súlypontját, a szelet a szó indázó jellege hangsúlyozza,

mely szünni nem akaró módon mindent és mindenkit körbeölel. Az indázás mondat- és szövegszinten is érvényesül. Fellazult mondat szerkesztés, elliptikus mondat szerkezetek visszatérése, mondatpárhuzam jellemzi például a következő sorokat: „Ez a vihar, – ez a vihar, mely soha meg nem szűnik! Ez a roppant égbolt itt felettünk, mely soha ki nem tisztul! S ez a szél, – ez a szél, mely örökösen zúg, sívít, ordít, nem tudni, mit...” (P: 67).

Az ötödik jelenet monológja. A harmadik jelenet replikái Áron és Eszter nevéhez rendelték. Bár dialógusukat mennyiségileg Eszter replikái uralják, ez mégsem tolódik el a monologikus dialógus határáig, mert kettőjük replikái egymásra vonatkoznak, egymással ellentétes kontextusokat ütköztetnek meg, a szemantikai irányváltás élesen rajzolódik ki bennük. Az ötödik jelenetet Eszter soliloquiuma indítja, aztán belép a színre Éva. Kettőjük rövid párbeszédében Éva szövegeinek a funkciója csupán az, hogy hangsúlyozza Eszter lelkiállapotát, amely nem tudja magára öltetni az Éva által elvárt rituálé mozzanatait és érzelmeit. Az Éva távozása után színre lépő Dorbay Ákos pedig ugyanezt a funkciót tölti be ellenkező előjellel. Éva jelenlétében a hagyományos zsidó világ a háttér, ezen rajzolódik ki Eszter alakja, míg Dorbay Ákos jelenlétében a háttér az új mámorvilág. Nyilvánvalóvá válik, hogy Eszter egyikhez sem tartozik, vágyai viszont a Dorbay Ákos képviselte világba vonják.

A szecessziós drámában a főhősök monológjai ritkán soliloquiumok egyrészt, mert léteznie kell egy „háttér”-szereplőnek, s őhöz viszonyítottan rajzolódik ki a kép, másrészt pedig, mert a szecessziós drámaalkotást megelőző nagy hatású naturalista drámapoétika kifejezetten elutasítja a motiválatlan monológot. A motivált monológnak a beszélt nyelvhez közelálló spontaneitása, amelyet asszociatív és kumulatív szóáradat tesz lehetővé (Pfister 1977: 189), „kezére játszik” a stilizálást és indázást kedvelő szecessziós alkotónak. A *Péntek este* ötödik jelenete a legszebben példázza ezt. Eszter jelenetindító soliloquiuma motivált monológ: lelkiállapotának fűtöttsége motiválja. A szerzői utasítások egyértelműen jelzik ezt: „égnek emelt tekintettel” (P: 77), „megrendülve”, „mind fokozódó izgalomban”, „Remegve lázban”, „magánkívül, mohón kacagó kétségbeeséssel”, „Epedő rajongással”, „megremegve izgatottan” (P: 78). A már-már patológikus lelkiállapot indokolja tehát a magánbeszédet. És ez nemcsak, hogy a naturalista drámapoétika elvárásainak eleget tevő motivált magánbeszéd, de dialógus jelleget is ölt azáltal, hogy Eszter előbb a már eltávozott Áronhoz (P: 77), aztán pedig szombat megváltó csillagához (P: 78) intézi szavait. Szemantikai stilizálásnak minősül az, hogy Eszter egy, a negyedik jelenetben cselekvésszinten elmaradt, elmulasztott cselekvést ismét meg nyelvi szinten („Áron! tartsd meg az emlékezetedben, soha el ne felejtse, hogy a szolgád nem esküdtél!...” P: 77), hangsúlyozva ezzel az elmaradt eskütétel kulcsfontosságát. Beszédét az eskütételt megakadályozó „esti csillag” (P: 77) képébe indázva, belekapaszkodva folytatja, és ez a szóösszetétel lesz soliloquiuma strukturális kohézióját biztosító stilizáló erő, mely ezen túlmenően fényes jelenségre utaló dekoratív célzatú szó is („fényes, titokzatos esti csillag” P: 77, „oly fényes vagy, oly tiszta” P: 78), s nem áll önmagában, hanem „a rózsák, a fehérek” (P: 78) hátravetett jelzős szerkezetre rímel. A dekoratív és illúziókeltő szóösszetételeket az ismételt „boldogságom” (P: 78) szó kapcsolja össze. A csillag és a fehér rózsák mellett a Boldogság című stilizáltan dekoratív képnek része a „forró mesék titkos gyönyöréről”, valamint „a vágy, s a vágyam az ismeretlen világ” (P: 78) mondat szerkezet is, amelyek indázva ágaznak el az ismételt „A boldogságom” szótól. A szombat csillagához intézett monológ a végtelen változatosságnak és hullámvásznak önmaga poláris ellentétéhez vezető indázó szövege, melyben az ismétlések, halmozások, fokozások, mondatpárhuzamok lüktetése, csapongása a lét variatív végtelenségét, ellentétező áramlását sugallja. A variativitás egyik véglete: „Szombat megváltó csillaga! [...] oly fényes vagy, oly tiszta, hogy lehetetlen, miképp a bűnhöz légy társam nekem” (P: 77–78). A másik véglet viszont: „Bűn! bűn! ... mégis bűn, mert nagyon édes ... mert nagyon édes... [...] Istenem! oltsd ki az esti csillagot...” (P: 78). S

következik a visszatérés a kiindulópontához, de ez alkalommal a szenvedélyesség magasabb fokán: „Nem, nem, istenem! Ne pusztítsd el, de tedd a vágyamat forróbbá, – az epedésem lángolóbbá, – ojts lázat, ojts szenvedélyt belém!” (P: 78). Eszter e monológiájának sem cselekvésjellegű, sem informáló szerepe nincs, csupán Eszter lelkiállapotát magyarázó funkciója van. Ennek a funkciónak rendelődik alá az Eszter–Éva monologikus párbeszéd, majd az Eszter–Dorby Ákos dialógus is.

Az Eszter–Éva dialógusban Éva a domináns beszélő, kijelentései ugyanannak a tételnek (Eszter szenvedélye) stilizált változatai, s szűkülő körkörös mozgásban irányulnak az értékítélet kimondása felé: „nem akarok itt lenni **a szerencsétlenségben**. [...] Onnan az ablakból láttam... az ajkadra tapadva az ajkát ... a »Fekete vadász« ölelő karjai közt!” (P: 70) (kiemelés tőlem). A hagyományos értékrend számára tehát a „Fekete vadász” ölelő csókja szerencsétlenségnek minősül.

Az Eszter és Dorby Ákos közötti párbeszédet Eszter replikái uralják, a monologikus jelleg erőteljes, viszont Dorby szűkszavú bátorításai („Ne félj!” P: 85), ismételt vallomásai („Szeretlek!” P: 80), majd ismételten felszólító sürgető hívásai („Jöjj, óh jöjj! ... jönnöd kell!” P: 85) bizonyos fokig elősegítik Eszter döntéshozatalát, s ilyen értelemben viszonylag önálló kontextust képviselnek, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni. Következésképpen ezt a párbeszédet a dialógus fejezetben tárgyalom. Az ötödik jelenet fent jelzett három mozzanata Eszter megváltozott magatartására s az ebből következő változásokra utal, Eszter szenvedélyének láttatását szolgálja figuraperspektivikus törésben: először Esztert halljuk önmaga szenvedélyével vívódva, másodszor ugyanezen szenvedélynek a hagyományos értékrend szempontjából történő elmarasztalását, harmadszor pedig e szenvedélynek a bátorítását az életöröm-eszmény talapzatáról.

A hatodik jelenet monológiája. Bár a hatodik jelenet folyamán négy szereplő egyidejűleg van a színen, az Áron nevéhez rendelt szövegegységek terjedelme túlszárnyalja a kommunikációban részt vevő másik három szereplő szövegrészesedését. A Jób és Sámuel páros mindössze négyszer „jut szóhoz”, akkor is csak egy- vagy párszavas kijelentések (P: 88) erejéig, nem is rendelkeznek önálló kontextussal, így hát szemantikai irányváltást sem idéznek elő. Éva három replikája közül kettő ugyanilyen jellegű, az egyik pedig informáló jellegénél fogva bír fontossággal: „Segítség! Segítség! Az asszony... Eszter... Most megy... most... a »Fekete vadász«-szal” (P: 86). Ez az az információ, amely elindítja Áron monológiáját, ezt a zeneműhöz hasonló, többfutamos fájdalomáradatot. A monologikus beszédet megint csak a pillanatnyilag patológiába hajló, túlfűtött lelkiállapot indokolja, s ez indokolja a többségükben felkiáltó, felszólító, kérdő mondatokat is, amelyek a szóáradat egyedüli szerkezeti-szemantikai összetartó erői, s a stilizálás ismétlő-kiemelő-összefoglaló jellegének köszönhetően sugallják, éreztetik meg a „nyílt lét”-nek Áronban és szavaiban szemlélhető állapotát. A monológ futamai a szövegindázás szép példái. Az első futam, amelyet az Évára kiáltott „Kígyó!” (P: 86) sikoly indít, a „tud” ige különböző alakváltozatainak ismétlésén alapszik („Te tudod... [...] Nem... nem ... te nem tudod... [...]. De ti, ti tudtátok!...[...] ti nem tudtátok! hogyan is tudtátok volna!? De hát ki tudta? [...] egy embert, aki tudta ... aki segédkezett neki!” P: 86), valamint a halmozásos mondat szerkesztésen.

A második futam átkozódásában a mondathalmozás, valamint az „és” kötőszó ismétlése ad indázó jelleget, s ezáltal stiláris többletet a szövegnek (P: 87). A halmozott mondatok hasonlataiban pedig ellentétek pólusai kerülnek egyetlen képbe, végletek összefüggését hangsúlyozandó: ég és nyomor, kísérő csillag és ragály, a nap lángoló heve és himlő, szemvilág és éj. A szóösszetételek dekorativitása pedig mintha azt hangsúlyozná, hogy az ellentétek

találkozásának pontja az igazi szépség helye: „lángoló heve a napnak”, „arcod fehérsége”, „könnyek, kín, halál” (P: 87).

A harmadik futam indázó jellegét a „Tépjétek” háromszoros, az „Öljetek meg” ötszörös ismétlése, a „verjétek agyon” (P: 87), valamint a rájuk következő halmozás adja meg. De nemcsak ez. A futam végén a bővülve tovahullámzó mondat szerkezetek indáznak tovább csillapíthatatlanul: „Vagy ha nem akartok, vagy nem tudtok megölni, úgy hát adjatok vigaszt... egy engesztelő szót... Egy hangot, mely enyhét tudna hozni...” (P: 87); vagy elliptikusan visszhangzanak szüntelenül: „Nem tudtok? vigaszt sem tudtok?... úgy hát védjétek, aki elhagyott, mondjatok egy szót a mentségére! ... Halljátok, egy szót ... Jób! Sámuel! egy szót! vagy te, Éva – te tudsz talán? ...” (P: 87).

A negyedik futamot a bővülve, halmozva tovahullámzó mondat (P: 88), az „és” kötőszóval összekötött halmozó mondat szerkezet, a laza logikai összefüggések tüntetik ki: „De hát mi a város? ... hitetlenek világa, cudarság! ... És az különb, mint én? és az jobban megérti, mint én? ...” (P: 88). Az utolsó futamban Áron mintha rátalált volna arra, ami után vergődése közben kutatott. A szóáradat is mintha rátalált volna arra a szóra, ami körül addig nyugtalanul, egyre szűkülő körökben hullámzott, indázott: „Ah! igen, tudom már, tudom már, hol van [az Isten]): a megtorlásban! ... a büntetésben, a bosszúban van, – a bosszúban! a bosszúban!” (P: 88). A szó háromszoros ismétlése jelzi, hogy ez a keresett szó, amelynek kimondásáért Áron szóáradatának ötszörös futama létrejött. A bosszú megfogalmazása után a szerkezeti-szemantikai összetartó erő (a felkiáltó és felszólító mondatok áradása) megszűnik, Áron hátralévő két replikájának, valamint a három mellékszereplő helyeslésének funkciója: jelezni a „hullámverés” után lecsillapodott víztükröt, amely azonban nem tagadja meg önmagát: a kijelentő mondatokból álló replika is megőrzi indázó jellegét, melyet a kötőszavak hiánya is hangsúlyoz („Tudom, el akartál menni, hogy elkerüljed a gyászt, ne lássad a fájdalmamat... Úgy hát tudd meg, nincs gyász, nincs fájdalom többé... elmúltanak...” P: 88).

A dialógus. Említést tettem már arról, hogy a *Péntek este* főszövegében párbeszédre kerül sor a harmadik jelenetben Eszter és Áron, valamint az ötödik jelenetben Eszter és Dorbay Ákos között. Mindkét párbeszéd közös jellemzője, hogy bár mennyiségileg Eszter replikái uralják azokat, a monologikus jelleg mégsem uralkodik el.

Eszter és Áron harmadik jelenetbeli párbeszéde folytatása Éva és Áron első jelenetbeli monologikus párbeszédének, és ugyanúgy, mint az, a líraiság jegyében áll: **hangulatsugárzó lírai dialógus**. A két névhez rendelt szövegrészek terjedelme és az alacsony megszakítási frekvencia alapján egyértelműen monologikus párbeszédről beszélhetünk, mivel Eszter replikái terjedelmileg uralják a párbeszédet, önmagukban is helytálló szövegek, amelyeknek monologikus önvonatkozása és a szituációtól való elvonatkoztatása nagyfokú, Áronnak viszont csupán egyetlen replikája (a jelenetzáró) minősíthető szövegnek. Másrészt viszont ez a párbeszéd a szemantikai irányváltások gyakoriságát illetően dialógusként értékelendő, mivel a két névhez rendelt szövegrészek két, egymástól egyre jobban eltávolodó, elkülönülő, sőt: ellentétes kontextust takarnak. A szöveg szemantikai ellentétekre való fokozatos szétválása nem más, mint a kisebb szövegegységek stilizálásának és indázásának az egész jelenet szövegére kiterjedő szervezőelve, strukturális és szemantikai kohéziós ereje. Az egész jelenetben a szöveg szerkezeti és szemantikai összetartó eleme: a szél (P: 71, 73–75). Akárcsak az első jelenet monologikus párbeszédében, a harmadik jelenet Eszter névéhez rendelt replikáiban is az ismételt „szél” szó mindig újabb szót von be az ismételt elemek sorába, s ezek a szél ellentétes értelmű fogalmaiként, felerősítve adják tovább az elsődlegesen ismételt „szél” stilizáló hatását. A stilizálás indázásának nevezhetnénk ezt az eljárást, mely során ismétlésnek ismétlés rendelődik alá, s ennek újabb és újabb ismétlés, hogy végül eljusson az eredeti

ismétlés megfogalmazott tagadásáig. Nyilvánvaló, hogy a stilizálásba bekapcsolódó új ismételt elemek egymás – és a kiindulópontként szolgáló ismételt elem szemantikai – gazdagodását szolgálják. Már az első jelenetben feltűnt jelzésszerűen a szél fogalmához társított virág: „azt mondta, virágot megy keresni... Virágot! ... [...] Erre aligha talál. Meglepte a vihar” (P: 69). A harmadik jelenetben pedig éppen a virág a szélnek alárendelődő, elsőként ismétlődő elem: „Ah! szegény, apró virágok, soványak és szenvedők. [...] De a kicsiny, színtelen fejöket megtépi a szél, a szirmait elrabolja...” (P: 72). A hegy alján nyíló, ártatlanul szenvedő, színtelen, apró mezei virág, mely dacol az örökös széllel és viharral, a szél első ellentéte. A mezeivirág-csokorba Eszter illatos fehér rózsát illeszt: „Eszter: a kerítésen át, mintegy felém hajolva, nagy fehér rózsza tűnik a szemembe. És hirtelen, a kerítés végén, egész csomót látok belőle, mint nagy csokor, úgy áll a tövén ... Rózsák! Rózsák! fehérek, mint a tej, megbolondítóan fehérek... [...] rózsák, erre, mifelénk [...] S a vihar nem bántja őket? [...] És a szél megkímélte ...” (P: 73–75). A fehér rózsza cserépben áll és a szél megkímélte. Íme a szélllel ellentétes fogalmak második eleme. Az asszony a vegyes virágcsokor alatt könyvet is rejt, mely ugyancsak a virág és a fehér rózsza szinonimája: „Nincs bennök semmi rossz...” (P: 72). A virágok s a könyv egy felfelé ívelő görbének az elemei („mert a virág már nem elég s a könyveket jobban megértem” P: 75), mely görbének a neve: vágy („Vágyamat megtanulom belőlük! – a könyvekből” P: 75), a csúcsa pedig a város: „A vágyam? ... [...] a vágyam: el innen... [...] El... igen, el, a viharból! el a hegyek mellől! el, ki a nyomorból, ki a szélből [...] a fényességbe, a boldogságba, az álmaimba ... a városba! ... a városba! ... az ígéret földje nekem” (P: 75–76). A szélllel ellentétes értelmű ismételt szavak (mezei virág, fehér rózsza, könyv, vágy, város, ígéret földje) egyre pontosabban rajzolnak körül egy egyre jobban izmosodó belső világot, amely eljut önmaga megfogalmazásáig, ami nem más, mint a hajlékot nyújtó világ tagadása: „A vágyam: el innen...” (P: 75). S íme így jutottunk el a széltől, annak fokozatos megtagadásán keresztül egy, a szélllel ellentétes világ önmagára eszméléséhez, igenléséhez.

A szecesszió viszont nem tűri a befejezettséget, hanem sokkal inkább az ellentétező variativitást. Ezt teremtik meg ismételten az Eszter replikáival pontozott ellentétben megfogalmazott Áron-replikák, amelyek a szélllel ellentétes elemek (virág, könyv, város) iránti megvetést, tagadást, s ilyenképpen a szél fémjelezte világ igenlését tartalmazzák: „Áron: Nem illatosak... [...] Rózsák közé mezei virágot? Mit jelent ez, Eszter? Megtévedtél?” (P: 71); „E könyv? ... Regény ... Honnan? Az enyém? ... [...] Nem ám! Nekem nincs könyvem, csak ez, – mert nincs is könyv, csak ez! [...] Rossz vagy! [...] E virágok? ... S e szenny?” (P: 72). A jelenet mennyiségileg meghatározó hányada Eszternek a szél jellemezte világgal való szembeszegülését, éntudatának fokozatos érlelődését tartalmazza. ennek az érlelődésnek a csúcspontja Eszter várost dicsőítő tirádája, amelynek utolsó mondatára („én meghalok, ha nem látom...” P: 76) „felelő” Áron így szól: „Meghalsz, ha látod!” (P: 76). A két mondat közötti ellentétre egyszerűsödött le a két világ és azok szembenállása. A lényegiesítő ellentét hatása oly nagy, hogy Eszter replikái is lerövidülnek, s a kontextusok egymásba ütközése így jobban nyilvánvalóvá válik (P: 76). A sztichomitia után következik Áron egyetlen, szövegnek minősülő replikája, amely Eszter várost dicsőítő tirádájára válaszol, ez a hasonló fűtöttségű, de ellentétes előjelű szóáradat, amelyben az ellentétek tovább hullámszanak: „Mi innen kívül van: cudarság... mi vágyad van: betegség ... az ártatlanságod meggyalázták, az egyszerűséged megejtették...” (P: 76). Áron jelenetzáró beszédének végén megjelenik „Az esti csillag! Szombat csillaga!” (P: 77), amelyben az ellentétek (legalábbis pillanatnyilag) egymást feloldva megszűnnek: Áront a csillag ünnepi kötelezettségeire emlékezteti, s lemond arról, hogy Esztert esküre kényszerítse, Eszter pedig a csillagban a megváltót üdvözli. Láthatóvá vált, hogy az ismételt elemek nemcsak strukturálisan tartják össze a jelenet szövegét, hanem szemantikailag is: Eszter replikái a variatív stilizálás elve alapján mindig újabb elemet vonnak

be az ismételt elemek sorába, amely a szemantikai gazdagodás, a változatosság létrehozásához járul hozzá. Áron replikái pedig, amelyek az ellentétező variativitás elve alapján kapcsolódnak Eszter replikáihoz, az ellentétek egyidejű egymásmellettségét hivatottak sugallni.

A kisebb szövegegységeken (egy-egy replikán) belül jelentkező stilizálás sokszor az indázás jellegét ölti magára. Magának a „szél” szónak a denotátuma is kígyózó, indázó vonalmozgásra emlékeztet. Ebből kiindulva kell értelmezni a szélből, viharból hazatérő Eszter párbeszédét férjével, amely párbeszéd elliptikus szerkesztésében tovább „fúj a szél” (P: 71). Eszter virágmonológjában (P: 72–73) a gondolatritmus, az indázó mondat szerkesztés a színtelen, szenvedő virágoktól, a magánytól, a „titkos, édes, ismeretlen dolog” (P: 73) sóvárgásán keresztül visszakanyarodik megint a virágokhoz, amelyek meghajolva felelnek, de elhervadnak. Az Eisemann-féle (1987: 786–781) variatív ornamentikának nevezett indázással találjuk itt szembe magunkat. A lehajló, hervadó virágok, a letarolt mező vizuális képét ellenpontozza a fehér rózsák képe, amelyeknek dekorativitását erősítik a mondat szerkesztés sajátosságai, az indázásra jellemző aszundeton, a hátravetett jelzős értelmezős szerkezetek, a fokozásos mondatpárhuzam: „Rózsák! Rózsák! fehérek, mint a tej, megbolondítóan fehérek ... [...] közeledtem feléjük, a fehérségük legyőzhetetlen odacsalt, – a színök elkápráztatta a szememet, az illatuk lerészegített ... gyöngye voltam, az ingerüknek nem tudtam ellenállni többé és...” (P: 73–74). A jelenet indázva tovahullámzó mondatai újabb ellentétet egészítik ki a képet. A „hallod” ige, valamint az „amint” és „mint” kötőszó ismétlése, az egyre jobban közeledő szélre utaló, fokozást tartalmazó auditív képek, megszemélyesítések („kél”, „lerohan”, „megtépi a virágot”, „közelg”, „végigsüvölt”, „a vetéseket bújja”, „üvölt, süvölt, jajveszékel”, „Ezer halál bög és táncol rajta végig” P: 75) a szél uralta világ minősítései. A szél többszörös megszemélyesítése erőteljes dekorativitású képet fest, a humanizált szél másodlagos értékű közlő szerepe elsődlegessé válik: a szél tomboló, romboló, pusztító erő.

Eszter vágyát („el innen” P: 75), amely átvezet az ellentét másik oldalára, ugyancsak stilizáltan indázó mondat szerkezetek közvetítik: az azonos felépítésű mondatokban váltakoznak, cserélődnek a veszélyeztetettség egyre magasabb fokát jelző felszólító módú igék: „védj meg előle, ments meg előle, vigy el innen! P: 75). Aztán az időtartamra vonatkozó határozószók váltják egymást, egyre szűkülő körkörös mozgásban: „Óh, nem sokára, egy hónapra... egy hétre, Áron, egy napra csak!...” (P: 75). S aztán a helyre utaló, csillapodni alig tudó, bővülve tovahullámzó körülírási mondat szerkezetek vezetnek az ellentét másik oldalához: „De vigy el oda, ahová a vágyaim vonnak, ahová az epedésem, csak hegyeken túl, földeken, nyomoron túl, a fényességbe, a boldogságba, az álmaimba ... a városba! ... a városba! ...” (P: 75–76). A szél uralta hegyalja-világ ellentéte tehát a város, amelynek nyelvi megrajzolásában a szecessziós stilizálás, az indázás, dekorativitás egymással versenyeznek. Az ismétlés, a névszók, névszói szerkezetek mondatból való kiemelése („nagy paloták”, „nagy utcák”, „virágos sétahelyek”, „dal és zene” stb. P: 76), a hátravetett jelzős, értelmezős szerkezetek („nagy paloták, márványból, égbe nyúlók”, „színházak, kápráztatók” P: 76), a dekoratív névszók halmozása („selyem, arany, gyémánt, elbódító pazarság, csupa láng, csupa tűz” P: 76), a bővülve tovahullámzó mondat szerkezetek („Nagy utcák, virágos sétahelyek, hol kígyózik a nép, visszhangzik a vidámság, kacag az élet öröme...” P: 76), továbbá maga a „kígyózik” ige – mind a végtelen változatosság, hullámozás és ornamentika szecessziós stílusesszközökkel megvalósított bizonyítékává teszik ezt a monológot.

Eszter és Dorbay Ákos ötödik jelenetbeli párbeszéde szimmetrikus mása Eszter és Áron harmadik jelenetbeli párbeszédének: ott Eszter beszédpartnere Áron, itt Ákos. Ott Eszter fokozatosan erősödő intenzitású elvágódó replikáit Áron a helyben maradás, az egyszerűség erkölcsét sugalló és kimondó replikái ellenpontozzák, itt Eszternek két világ közti vívódását Dorbay Ákosnak a szerelem és város világába hívó szavai ellenpontozzák. Ott Eszter várost

dicsőítő tirádája, az ellentétező replikaváltás, valamint Áron maradás-monológja a két világ összebékíthetetlenségére figyelmeztet, itt a megismételt monológ és az ellentétező replikázás után Dorbay Ákos sürgetően hívó szavai, majd Esztert tántoríthatatlanul magával ragadó tette az új világ ellenállhatatlan vonzerejét sugallja. A szimmetria a szövegterjedelemében és a két beszédpartner nevéhez rendelt replikák eloszlásában is érvényesül: ott éppúgy, mint itt, Eszter replikái uralják a dialógust, ott Áron rövid mondatai biztosítják a szemantikai irányváltást, itt Ákos rövid hívó szavai töltik be ugyanezt a funkciót. Ott Áron jelenetzáró szövegértékű replikája Eszter esküre kényszerítésébe torkollik, itt Ákos szerelemre hívó szövegértékű replikája Esztert magával ragadó tettbe torkollik. Ott az égen megjelenő csillag és a küszöbön megjelenő hitközségi emberek visszatántorítják Áront a tettől, az eskü kikényszerítésétől (amely megkötötte volna Esztert), itt viszont Dorbay Ákost sem a péntek este szentsége, sem a férj és a hitközségi emberek közeledése nem tántorítja el a tettől (P: 85).

Eszter és Dorbay Ákos párbeszéde is a líraiság jegyében álló **hangulatsugárzó lírai dialógus**. Dorbay Ákos színre lépését a „szél” szó ismétlése előzi meg, Eszterrel való távozása után pedig „Teljes csend. Néha szél” (P: 85) marad a színen. Kettőjük párbeszéde folyamán Eszter replikái azok, amelyeknek stilizált, indázó, dekoratív jellege meghatározza a párbeszéd hangulattónusát. Dorbay Ákos, akárcsak a harmadik jelenetben Áron, csupán alkalmazkodik, hozzásimul ehhez a tónushoz.

Eszter első három replikájának hangulatát a **könyörgő tónusú** felszólító módú igék gyakorisága határozza meg („Óh menjen... menjen ... könyörüljön rajtam, hagyjon el! ... legyen jó hozzám, legyen nemes, ne akarjon legyőzni, ne akarjon magával ragadni”, „ne ez édes szavakat a fülembe”, „így szólítson, a nevemen”, „Legyen szájalommal irántam... legyen szájalommal irántam!...” P: 80). Az ismételt felszólító módú igék a szecessziós stilizálás eszközei, amelyek e szövegrész erős hangulatiságú szerkezeti kohézióját biztosítják azáltal, hogy lényegyet kiemelő, a jelentést alapvető vonására egyszerűsítő funkcióval rendelkeznek. A stilizált mondszerkesztés által sugallt jelentés tételesen megfogalmazva is elhangzik: „Szegény vad vagyok itt, ön előtt, a »fekete vadász« előtt” (P: 80). S ezt a jelentést harmadszor is megerősíti a dekoratív természeti metafora: „kis őzem, te – ártatlan, apró vadam! ...” (P: 80). Azt a jelentést, hogy Eszter elejtett vad a „Fekete vadász” előtt, a szecessziós stilizált mondszerkesztés, a bővülve tovahullámzó indázó mondszerkezetek („Legyen jó hozzám, legyen nemes, ne akarjon legyőzni, ne akarjon magával ragadni most, hogy oly könnyű volna, most, hogy oly gyöngé vagyok.” P: 80), a tovább már nem egyszerűsíthető lényeg tételes kimondása, az indázó mondszerkezetekbe „befűzött” dekoratív szavak és szó szerkezetek („ne ez édes szavakat egy messze világról ... egy egészen új nap varázslatáról – csodás tüzeről, amelyből egy szikrát elhozott nekem...” P: 80) sugalmazzák. A szövegrész stilizált, indázó mondszerkezetei, dekoratív szókapcsolatai nemcsak a jelentést hangsúlyozandó, kiemelő célt, nemcsak a strukturális és szemantikai funkciót sugallják, hanem erős hangulatsugárzó erővel is bírnak. A párbeszédnek ez a szövegrésze az elmélyült, kétségbeesett, vallásos könyörgés hangulatát árasztja, mely hangulatot Eszter önmagához intézett mondatainak szóképzete is megerősíti: „Eszter! Eszter! gyöngé vagy, rossz vagy... Irtóztató a te bűnöd!...” (P: 80). Ha viszont Eszter könyörgéseinek címzettjei után kutatunk, kiderül, hogy Eszter nem könyörög a szó hagyományos értelmében, mert könyörgéseinek címzettjei nem azok a személyek, akik akár a vallásos, akár a racionális világkép koordinátarendszerében segíthetnének rajta. Nem könyörög sem Istenhez, sem férjéhez, hanem Dorbay Ákoshoz, aki bűnbe sodorta, és önmagához, aki gyöngé és rossz. Távol levő férjéhez intézett felkiáltása („Áron! Áron! te megmenthetnél volna!...” P: 80) pedig éppen lezárják, megmásíthatatlanná teszik a bűn tényét, amelyről könyörgéseiben magát óvni igyekszik. Ellentmondás feszül tehát a stilizálás, az indázás, dekorativitás által közvetített könyörgés-hangulat és a könyörgés címzettjeinek

funkciótlansága között, a könyörgés egyféle célirányossága (megmenekülni a bűntől) és a címzettek mibenléte által közvetített másféle célirányosság (a bűnt könnyűvé tenni) között. Eszternek a férjéhez intézett felkiáltása és a csábítóhoz intézett könyörgése éppen a kettősség egységét hangsúlyozza.

Az Eszter replikái által uralt párbeszéd a továbbiakban hirtelen hangulatot vált: **az illúzió álomszerű harmóniájának világában** járunk. Az álomszerűséget Eszter elmélázó, álmodozó magatartása, de mindenekelőtt a szöveg valószínűtlen dekorativitása közvetíti. Nem mulaszt-hatom el megjegyezni, hogy ez az álmodozás nem más, mint a szecesszióra annyira jellemző szubjektivitás, énkultusz, magányérzés egy megnyilvánulási formája, melyben az „én” önmaga elvágyódó erőit illuzórikus világként éli meg, mely világ éppen mássága, újszerűsége által félelmet kelt. Nem véletlen tehát az ezt megelőző szövegrész könyörgés-hangulata, mely létjogosultságát éppen abból az igyekezetből meríti, amellyel a szubjektum megpróbálja félelmét legyőzni. Az álmodozó magatartásra utal a szerzői utasításokon túlmenően a „Mintha” kötőszóval bevezetett hasonló mellékmondat, az „S itt, a szemem előtt ...” ellip-tikus mondatral bevezetett elképzelt dolgok világa, az „úgy vélem” mondatral bevezetett selyemszálon pendülő zene idézése, az „Óh! ne kelts fel!” és a „ne még ...” (P: 84) felkiáltások ismétlése, az „Emlékszel?” (P: 84) kérdéssel bevezetett elmélázás, majd végül a harmadik jelenetbeli várost dicsőítő tiráda ismétlése, amely ismétlés itt éppúgy, mint a harmadik jelenetben, férje, Áron súlyosan figyelmeztető mondatával zárul. Az Eszter tirádájának csúcspontjaként értékelt mondatra, az emlékezetből felmerülve, most is rádobban Áron „Meghalsz, ha látod!” (P: 80) mondata, s mindkét mondat elismétlése után Eszter egységbe foglalja őket: „Az ígéret földje ... meg kell halnom, ha látom ...” (P: 84–85). S így vet véget az álomszerű hangulatnak Áronnak és figyelmeztető mondatának a felidézése. Az álomszerű világot a dekoratív szavak festik a köznapitól sajátságosan elkülönülő világgá. „Pillangók”, „szép fehér rózsák! ... messze ismeretlen álombeli kertből”, „beláthatatlan téren, csupa kacagó, galambfehér rózsafej...”, „nagy paloták”, „virágos sétahelyek” (P: 83) népesítik be ezt a világot, s a fehérségben, a rózsák között felsejlik Eszter alakja. Halk, édes zene szól („Mintha pillangók szárnyán kelne zene, édesen bűg a fülembé...”, „zene szól itt körülöttem, dal, mely selyemszálon pendül, s amelyen enyhe szárnycsapással pillangók kerengenek!? ...” P: 83), roppant csend uralkodik („oly roppant csendet érzek, hogy hallok a szívem dobogását!” P: 83) vagy az életöröm zajától visszhangzik a tér: „visszhangzik a vidámság, kacag az élet öröme ... Dal és zene, szerelmes hegedűk” P: 84). A tövis nélküli rózsák illata pedig belengi a teret: „Mondd, miért oly illatosak? ... miért nincs tövisük? [...] részeg vagyok az illatuktól...” (P: 83). A szecessziós illúziókeltés érzeteket tompító technikája, valamint a megragadott illúzió tűnékenységére, megfoghatatlanságára figyelmeztető hirtelen hangulatvál-tás (Eszter „kijózanodása” irányában) e szövegrészben kiegészül az indázó mondat szerkesztés ellentétező variativitásnak nevezett (Eisemann 1987: 787–788) változatával. Eszter szerelem-meghatározása a „szerelem” szóból indul ki, hogy egymásnak feszülő ellentétek, a „szerelem” szó stilizáltan lényegiesítő ismétlésén, valamint a zene és a fehér rózsák ismételt s ez alkalommal érzetegyesítő képein keresztül eljusson az újra megismételt könyörgő felkiáltásig: „Légy szájalommal irántam!” (P: 83), mely felkiáltás e vágyott mámorvilág félelmet keltő oldalát is bevonja a képbe. A vágyak illuzórikus világa ellentétek egységének színhelye, s mi sem szemlélteti ezt jobban, mint az ellentétező mondat szerkesztés („ez a szerelem, amikor egyszerre omlik össze és egyszerre marad meg minden, – amikor nincs semmi, nincs senki többé, – és mégis megvan minden... Te és veled én... Amikor oly roppant csendet érzek, hogy hallok a szívem dobogását!...” P: 83).

A kijózanító emlékezés Áronra és figyelmeztető mondatára **megtorpanást** idéz elő **Eszter stilizáltan indázva tovahullámzó mondataiban**. Ahogyan a harmadik jelenetben az egymásra következő ellentétes mondatok hatására lerövidülnek Eszter replikái, az ötödik jelenetben az egymásnak ellentmondó mondatokra való emlékezés újra előidézi ugyanazt a hatást. S a szimmetria a két jelenet felépítésében oly tökéletes, hogy nemcsak Eszter replikáinak lerövidülése következik be, de a szöveg sztichomitiája is:

„Eszter. Nem mehetek, nem mehetek, csak a határáig, s a határa e küszöb! ...

Dorbay. [...] Jöjj, óh jöjj! ... jönnöd kell!

Eszter. Ez asztal itt...

Dorbay. Már nem a tiéd...

Eszter. E teríték ... s mellette az enyém ...

Dorbay. Nem a tiéd...

Eszter. E gyertyák, melyeket, megáldottam ...

Dorbay. Az áldásod leszakadt róluk” (P: 85).

E jelenet egymásnak ütköző replikái mégis különböznek a harmadik jelenet replikáitól: itt Dorbay replikái nemcsak tagadják az Eszter replikáiba foglalt állításokat (ahogyan tették ezt Áron replikái a harmadik jelenetben), hanem kiegészítik Eszter félbemaradt elliptikus mondatait. A tagadva kiegészítő szövegindázás pedig az ellentétek már felvillantott egységét folytatja tovább. S a szimmetrikus felépítésnek megfelelően az ötödik jelenetben is a sztichomitia után következik ez alkalommal Dorbay egyetlen szövegértékű replikája, amelyben az ellentétek tovább hullámszik, s amelyben egyrészt a szél, másrészt a fehér rózsás világ, a város nyer stilizáltan leegyszerűsített megfogalmazást. A szemantikai gazdagodás folyamatának végéhez és tetőfokához érkezve megkapjuk a „szél” jelentésének újabb megfogalmazását: „Értsd meg, a nyomorúság falujában vagyunk. Fekete, rémes hegyek között, amelyekkel nászra kél a szél, ordítja, zúgja: Halál! Halál!” (P: 85). A szél jelképezte halálnak ellentmondó élet és szerelem jellemzi azt a világot, amelynek ismertetőjelei Eszter vágyvilágában már megmutatkoztak: „Óh jöjj, jöjj! az életbe...Eszter! a szerelembe!... a szerelembe jöjj!” (P: 85). S egyetlen mondat utal arra, hogy a két világ közti határhelyen, határidőben vagyunk, s ez a határhelyzet egyre jobban veszíti el támaszpontjait, léteben egyre inkább fenyegetett: „Néhány perc még az idő a pályaházig!” (P: 85). Az utalás a szűkülő, fogyó időre és a két világ közti kapcsolatot megteremtő vasútvonalra sürgető szükségszerűséggé teszi a tettet. S ha a harmadik jelenetben szombat megváltó csillaga eltántorítja Áront a tettől, az ötödik jelenetben attól még az érkező hitközségi emberek és a férj sem tántoríthatja el Dorbay Ákost. A távozók két gyönyörű, elliptikus szerkesztésű, ellentétező variativitásban fogant búcsúmondata szóösszetétel-rövidségűre, -egyszerűségűre stilizálja a határhelyzet szépségét, felvillantva mintegy a „nyílt lét” utolérhetetlen egyedi szépségét:

„Eszter. Ez asztal itt ... a péntek este szentségében ...

Dorbay. A város ott ... a vasárnap gyönyörében...” (P: 85).

Párbeszédről lévén szó, szólnunk kell Dorbay Ákos replikáiról is, amelyek, akárcsak az Áronéi a harmadik jelenetben, alig párszavas mondatokra korlátozódnak. De míg ott a kontextusok az egész párbeszéd folyamán fokozatosan erősödve ütköznek egymásnak, itt Dorbay replikái belesimulnak Eszter replikáiba, továbbrezegetik, stilizáltan hullámoztatják azokat, hangsúlyozva az előző replika jelentését, amely ilyenformán erős hangulati töltetre tesz szert. Eszter. „Mondd, miért olyan illatosak? ... miért nincs tövisük? ...” (P: 83) kérdésére nem okhatározói vagy bármilyen más mellékmondat felel, hanem a szecesszióban oly jellemző parataxisos kapcsolódással a lényegyet ismétlő főmondat: „Nincs tövisük ...szépek, fehérék ...csak illatuk van! ...” (P: 83). A tompa fehér szín uralta képbe Eszter beleérzi magát,

s e hovatarozását Dorbay is megerősíti: „Eszter. Látod őket te is? s közöttük, a fehérségökben látsz engem, mondd? ... Dorbay. Látlak...” (P: 83). Eszter megerősítést váró kérdésére Dorbay megerősítéssel válaszol: „Ugye hogy követnem kell téged?... Dorbay. Követned kell engem ...” (P: 83). E szövegrészben Dorbay nyelvi funkciója a stilizáló lényegiesítésre, hangsúlyozásra, az elvágódás jelentésének továbbreagálására redukálódik. A párbeszéd folyamán egyre jobban hangsúlyozódik az, hogy Dorbay Ákos nyelvi jelenséggé redukálódik. Replikáinak hétszeresen visszatérő hívása („Óh jöjj, jöjj!” P: 84–85), illetve a hívás szinonimáiként felfogható vallomásértékű kijelentések (P: 84–85) sematizmusa, valamint az a tény, hogy a párbeszéd tetőfokán (amikor Eszter Áron figyelmeztető mondatára emlékezik) Eszter háromszorosan is figyelmen kívül, válasz nélkül hagyja e szavakat, bizonyítékai annak, hogy Dorbay Ákos replikáinak egyetlen funkciója az elvágódás egyre erőteljesebb, egyre izmosodó erővonalának érzékeltetése, hogy a Dorbay nevéhez rendelt szöveg nem más, mint Eszter elvágódó energiáinak szavakba foglalása. Dorbay hívó szavai Eszternek az illúziótól és emlékezéstől megmámorosodott szavait követik, s illuzórikus világot festő replikái indázva összekapcsolódnak Dorbay ismételten-indázva hívó szavaival, érzékeltetve illúzió és elvágódás egyidejű, szétválaszthatatlan jelenlétét. A dráma az individuumot szétfeszítő erőket viszont úgy érzékeltetheti, hogy különálló szereplők szájába adott szavakkal sugalmazza az individuumot szétfeszítő erővonalakat. Dorbay annyiban nem kizárólag nyelvi jelenség, amennyiben replikáiban ismételten utal a környezetre, tehát individuumként tudomásul veszi a környezetet és annak veszélyt rejtő tényezőit: „Menjünk ... rögtön itt lesznek a templomból”, „A templomból már útban vannak! ...”, „Már-már itt vannak ...hallod őket? nem lehet várnom!” (P: 84–85). Viszont épp földhözkötttségének ez a foka jelzi azt, hogy az elvágódás megőrzi kiindulópontját, a valóságot, mindvégig a valóság talajáról csapong elérhetetlen egek után, szemben az illúzióval, amelynek sikerül elrugaszkodnia tőle.

5. 1. 3. A dráma cselekménye

A dráma cselekménye intencionális, össze nem kapcsolt tettek szériát eredményező gyakorlatbeli szerveződése. A tett olyan cselekvés, amelyet egy vagy több ágens tudatosan hajt végre, s általa intencionálisan megváltoztat valamit, valamiképpen, egy céllal, egy adott kontextusban (lásd Elam 1980: 121). A tett előidézte változás felmérésére mellőzöm a szituáció fogalmát, s híven a szövegtani-drámaszemiotikai elméleti alapvetéshez, a szöveg jelértékű stiláris módosulásain mérem le a tett következményét. A tettek azonosításakor a befogadás mentális építkezési módját követem: azonosítom a főszövegben, illetve szerzői utasításokban fellelhető tetteket, e tettekre rávetítem (akárcsak a befogadó) a szereplő szándékával megegyező fikcionális szándékot (így azonosítom a cselekmény diszkrét tetteit), majd ezek alapján a történet tárgyalásakor összerakom a globális szekvenciákat.

A *Péntek este* című dráma **első jelenete** a következő tetszériát mutatja fel: az Éva replikáiban háromszorosan ismételt kettős felkiáltás („Ha érteném! ... Ha érteném!” P: 67–69) a szél kiáltásának megfejtését óhajtó Évát hozza elénk. A jelenet közepén az ablakban asszonyát váró Éva hirtelen felsikolt (P: 69), a szerzői utasítás pedig így szól: „Megrémülve, elfojtott sikollyal. Remegve betámasztja az ablakot, az üvegéhez támaszkodik, mintegy elállja, védi a testével” (P: 69), miáltal utal egy kint (az ablakon túl) végrehajtott tetre, amely Éva magatartását, lelkiállapotát megváltoztatja. Évának viszont nemcsak a lelkiállapota változik meg, hanem nyelvi kijelentései is ellentéteivé lesznek az eddigi felkiáltásokban kifejezett óhajnak. A láthatatlan tett után kétszeresen ismétli replikáiban a kettős felkiáltást: „Megértettem! Megértettem!” (P: 70), harmadszorra pedig megadja a szél kiáltásának megfejtését is: „azt kiáltotta a szél, hogy baj van e háznál! ...” (P: 70). A tett előtti replikákban a fehér virágú, fiatal akác és a szőke asszony párhuzama ellentétbe torkollik: „De ha elpusztult is az

akácom, a leányom megmaradt...” (P: 69), az azt követő replikákban viszont a szél kiáltásának megértése után az ellentét feloldódik („Az akácról levettem a karót, – az asszonyról levettem örökdő szememet...” P: 70), s ahogyan megsemmisült az akác, úgy következik be az asszony nyelvi megsemmisítése is. „Áron. És a leányod? Eszter? Éva. Ő sincs már!” (P: 70). Nyilvánvaló, hogy az ablakon kívül látott cselekvés tettértékű, mivel előidézte a szöveg-jelentés ellentétbe fordulását. Mivel azonban a befogadó számára láthatatlan a tett, ismeretlen az ágense és célja. Az első jelenet eme ismeretlen, homályba burkolt tette a szecessziós stilizálás korlátozás és korláttalanná tevés tendenciájának egy sajátos megnyilvánulása. A korláttalanná tevés tendenciája erőteljes, mivel ismeretlen a tett elkövetője, célja, ismeretlenek annak körülményei, s a főszövegből hiányzik bármiféle reá vonatkozó utalás. Ezzel szemben a mindent körülölelő szél misztikus, vészajtósló kiáltása az irracionális tartalmak felé nyitja a jelenetet. A jelenet végén Éva asszonyának megsemmisülését jelenti ki, mely megsemmisülés ugyancsak nem testi, mert a következő jelenetben Eszter megjelenik testi mivoltában. A szecesszió valóságiszonya, a valósággal való találkozásának iszonya nyilvánul meg e korláttalanná tevésben. Bár kulcsfontosságú tetről van szó, az mégis hiányzik a színről, ahogyan a kifejezetten rá utaló jelzés is hiányzik a szövegből, mely eljárás következménye lenne, hogy a befogadó azt a köznapi tettek sorába illesztené. A szél kiáltása viszont a szemantikai sokértelműség irányában nyitva hagyja a sejtett tettet (lehet például az öreg cseléd képzeletének játéka), miáltal lehetővé válik az elvont tartalmak beszüremlése. A korlátozás tendenciája a szerzői utasításokban jelentkezik, s funkciója „közel hozni” a tettet: az ablakból Éva szeme előtt feltárult a tett, mert Éva hirtelen becsukja az ablakot és testével védi Áron tekintetétől. A tett megpillantását jelző felkiáltás előtt, majd amikor a gyanakvó Áron feltépi az ablakot, a vészajtósló „Fekete vadász”-ra történik utalás, tehát ő látható az ablakon túl. E konkrét utalások félreérthetatlenné teszik azt, hogy egy valóságos tett következik be. Az első jelenet folyamán ez a homályban maradt tett önmagában fordul elő, nem alkot tehát szériát.

A második jelenetben sietve megjelenik a színen Eszter. Éva hosszan nézi az asszonyt, akinek a megsemmisülését szavai az imént jelezték, majd nesztelenül távozik. **A harmadik jelenet**, Eszter és Áron párbeszéde kettőjük szemben álló kontextusait ütközteti meg, anélkül azonban, hogy tette vagy tett értékű kijelentésre sor kerülne. A jelenet befejező mozzanatában Áron tette szánja el magát, eskütelre kényszeríti Esztert (P: 76–77), ami szándékában visszaüt az első jelenetre, a fiatal akác felkarozására, amelynek jelentése ugyanaz: megkötni, megőrizni, megóvni. Áron szándéka akkor sikerülne, ha Eszter valóban megesküdné, tehát egy másik tettel válaszolna. Azonban az esti csillag megjelenése az égbolton megakadályozza az esküt: Áront a csillag péntek esti kötelezettségeire emlékezteti, templomba szólítja. Az első jelenetet záró párhuzam a pusztuló akác és az asszony között a harmadik jelenet zárómozzanatában is benne van. Ott a karó nélkül maradt akácot kettétörte a szél, s Éva az asszony megsemmisülését is előrevetítette. Itt az eskü (amelynek célja Esztert Áron hagyományos világába „megkötni”) elmulasztása a karó nélkül maradt akác sorsát jósolja Eszternek is. A harmadik jelenetben Áron tette elé akadály gördül, s ugyanez az akadály keresztezi Eszter tettet, az esküt is. Az első jelenetben homályban maradt tett után a harmadik jelenetben egy félbemaradt és egy elmulasztott tettel számolhatunk. A stilizálás korláttalanná tevés tendenciája ez alkalommal is érvényesül: a tett akadály a váratlan dekorativitásánál fogva is titokzatosságot árasztó esti csillag, amelynek láttán Áron megdöbbenve hátrál, s amelyet Eszter a továbbiakban „Szombat megváltó csillagá”-nak (P: 77–78) fog nevezni, jelezve ezzel, hogy sorsa irracionális segítőtársát látja benne, s érezhetővé teszi ezáltal a csupán szubjektíven, de igaznak érzett sorserővonalakat. A korlátozás elvének megfelelően a negyedik jelenetben racionális magyarázatot is kapunk a tett félbemaradásának okára: a

hitközségi emberek sürgetése és Áronnak a késlekedés miatti zavara jelzi, hogy a templomba menés halaszthatatlan, késedelmet nem tűrő tett.

A negyedik jelenetben megelevenedő tett: Áron eltávozik a hitközségi emberekkel együtt a templomba, s az utána kiáltó Eszternek csupán a megnyugvást ígérő biztatását hagyja hátra: „Imádkozzál!” (P: 77). Áronnak választania kell: félbehagy-e egy egyéni tettet egy közösségi tett kedvéért? A templomba menés célja a hitbeli kötelezettségek teljesítése egy szilárd, hagyományos világ status quójának megőrzése, fenntartása érdekében, s ugyanez a cél vezeti akkor is, amikor Esztert imádkozásra szólítja fel.

Az ötödik jelenetben átértékelődik Áron tette: a templomba menés előbb negatív, illetve szándékát illetően a változást megakadályozó tette pozitív, produktív tette válik, amennyiben szabad utat enged Eszter vágymegvalósításának, s ezáltal előidézi a status quo megváltozását. Elég ennek érdekében pillantást vetni Eszter ötödik jelenetbeli monológjára (amelyben a vágy szabadon csapong) és a jelenet szereplőinek nevére (az eltávozott Áron helyét Dorbay Ákos veszi át). Az ötödik jelenetben a belépő Éva tetteinek (behozza az égő gyertyákat, asztalkendőt, „servietet”, evőeszközt, tányért, két kalácsot és egy palack bort ad át az asszonynak az asztal megterítésére) célja azonos Áron templomba távozásával: gépiesen végrehajtani a péntek esti rituálé cselekedeteit, illetve Esztert e szertartásos cselekedetekre ösztönözni. Éva szándéka megvalósul, mivel Eszter segítségével elvégzi a rituális asztalterítést. Eszter önfeledten vét a rituálé előírásai ellen (nem terít magának, nem áldja meg a gyertyákat), s bár e feledékenység jelzésértékű, mégsem tett, mert hiányzik belőle a tudatosság. Éva ebben a jelenetben utal arra a tetre, amelyik az első jelenetben homályban maradt: „Onnan az ablakból láttam ... az ajkadra tapadva az ajkát ... a »Fekete vadász« ölelő karjai közt!” (P: 79), most oszlatja el ama tettet és szándékot eddig belengő titokzatosságot. Utal a szél kiáltásának megértésére, a szerencsétlenségre. Az első jelenetbeli korlátozás, illetve korláttalanná tevés tendenciájának kettőssége ebbe a jelenetbe is bevonul. Éva eme kettős utalása tett értékű, amennyiben törést idéz elő Eszter magatartásában, lelkiállapotában, illetve nyelvi nyilatkozataiban. Az önfeledt Eszter megváltozott lelkiállapotára a szerzői utasítások utalnak: „Megrendülve. [...] Rémülten. Évába fogózva, erőtlenül a tagadásra, s mintegy jajveszékélő hangon” (P: 79). Éva távozása utáni nyelvi nyilatkozataiban pedig nem folytatódik előbbi monológjának töretlen szenvedélyessége; azok most a könyörgés tónusát öltik magukra. Éva szavainak hatása viszont jellegzetesen szecessziós módon csupán három replika erejéig tart, aztán ismét töretlenül nyilatkozik meg Eszter szenvedélyessége. Az ötödik jelenet párbeszéde Eszter és Dorbay Ákos között a már jelzett módon szimmetrikus mása a harmadik jelenet Eszter–Áron párbeszédének. A cselekmény szintjén is érvényesül ez a szimmetria: a harmadik jelenet után Áronnak távoznia, az ötödik jelenetben Dorbay Ákosnak érkeznie kell. Ennek az érkezésnek a közelségére utalnak az ajtón hallható, többször vélt és valódi kopogások. Az egyszerű kopogás ismétlésének funkciója a kopogás hatásának lelki síkon való továbbhullámoztatása. Ennek hatását erősíti a széllel való konnotálása: „Éva. Mintha kopogtak volna ... Eszter. Nem, nem ... A szél... Éva. A szél” (P: 79–80). Kopogás és szél vezeti be tehát Dorbay Ákos érkezését, mely tett célja: magával ragadni az asszonyt. Ezt igazolja a többszörsen ismételt hívás. A tett és célmegvalósításának sikere, illetve kudarca közé jellegzetesen szecessziós módon beékelődik a nyelvi megnyilatkozások késleltető momentuma, s ennek célja nem a feszültségkeltés, -fokozás és fenntartás, hanem a jellegzetesen szecessziós, szövegben megvalósítható stilizálás, képiség és hangulatiság kibontakoztatása. A jelenet végén Dorbay tettébe (az érkezés) foglalt szándék megvalósult: Esztert magával ragadta. A fehér virágú fiatal akác és az asszony közötti párhuzam a tett síkján is beteljesedett: Áron nem kötötte meg Esztert az eskü erejével, ezért ragadhatta őt magával a szél elsőprő erejével Dorbay Ákos.

A hatodik jelenetben tettértékű Évának a szökésről tudósító felkiáltása, amely feldúlja Áron lelkiállapotát, nyelvi nyilatkozatait pedig az átkozódás irányába vezérli. Szándékában tettértékű ez az átok, mellyel intencionálisan felesége romlását akarja előidézni, de amely tett szándéka és a szándék megvalósulása közötti teret és időt a szerző nyitva hagyja. Eléri-e az átok a megszökött feleséget? A befogadó tudatában tovább rezeg ez a kérdés. Az átokkal mint tettel Áronnak sikerül elérnie egy másik szándékát: megtalálni az Istent („Hát hol van az Isten? [...] Ah! igen, tudom már, tudom már, hol van: a megtorlásban! ... a büntetésben, a bosszúban van” P: 88), ráruházni a megtorlás végrehajtását az Istenre, s megnyugvást találni. A jelenetindító áldás („Legyen áldott e ház ...” P: 86) indázva visszatér a jelenet végén a már nyugalmát meglett Áron ajkán (P: 88).

Következésképpen elmondható, hogy a *Péntek este cselekményszegény dráma*, hiszen egyik tett homályba burkoltan jelentkezik, a másik félbemarad, a harmadikat pedig elmulasztják. Éva ténykedései rövid hatósugarúak, csupán egy távozás s egy érkezés éri el célját, valamint az átok, annyiban, amennyiben megnyugvást hoz. **Az egyfelvonásos viszont nem ezekért a tettekért íródott:** az első jelenet nyelvi elemei nem a jelenet középpontjában elhelyezett tettekre vonatkoznak, létjogosultságukat a szél és a szélhez rendelt nyelvi elemek lexikális szintű dekorativitásában, illetőleg szintaktikai szintű stilizálásában és indázásában való részvételük biztosítja. A jelenet mondatainak körkörösén szűkülő stilizált-indázó mozgása a tettben éri el legteljesebb egyszerűségét, hogy aztán csillapíthatatlanul folytatódjék az indázó mozgás az ellentétek feloldódásáig, a víztükör elsimulásáig. A láthatatlan tett éppúgy részeleme e mozgásnak (és semmivel sem több), mint egy dekoratív szó. A harmadik jelenet stilizáltan indázó mondatszerkezeteit, dekoratív szavait ugyancsak a „szél” szó tartja össze, szerkezetileg éppúgy, mint szemantikailag. A félbemaradt és elmulasztott jelenetzáró tett, valamint Áron távozásának funkciója pedig nem több, mint hogy parttalan szabad áradást biztosítson a stilizáltan indázó dekoratív mesés világnak. Az ötödik jelenetben elérkezik a távozásnak, a szökés előkészítésének ideje. De nem. Eszter monológja a fényes, titokzatos esti csillag jegye alatt ellentétek egymásba indáztatásában és dekoratív szavak stilizált egymásba kapcsolásában csapong tovább. Ez az áradás Éva megjelenése és szavai hatására torpan meg, de azzal, hogy a szertartás gépies cselekedeteinek elvégzésére szólít, csak lélegzetvételnyi szünetet hoz: az áradás Éva távozása, majd Dorbay Ákos megérkezése után változatlan intenzitással folytatódik. Dorbay Ákos jelenléte, egy igazán drámai helyzetben indítóok a szökés előkészítésére. A *Péntek este*-ben viszont folytatódik Eszter vívódásának szövegbeli szecessziós látványossága. Bár Eszter eddigi és ötödik jelenetbeli nyelvi nyilatkozatai szerint már egyértelműen a vágy világához kötötte magát, a csapongás tovább folytatódik: aki e két világ határán döntéshelyzetben van, annak mélységeket és magasságokat, poklokat és mennyet kell megjárnia. Eszter úgy könyörög Dorbay Ákoshoz, hogy könyörgésének célja teljesen homályban marad, azt egyedül az újtól való félelme indokolja, s Dorbay is ekként fogja fel. Majd a maga illuzórikus világát kezdi körvonalazni szecessziós stíluseszközökkel, s ezt követi zenekíséretként a Dorbayban különváltan materializálódó elszólító vágy szava. Csupán Dorbaynak a templomból hazatérők z sivajára figyelmező szavai vesznek tudomást a valóságos világ tényeiről, s annak megfelelően sürgetnek. A tette való utalás a párbeszéd csúcspontján Dorbay Ákos ajkain hangzik el (P: 85). A tett ez alkalommal is a drámailag tovább már nem fokozható dekorativitás, az ellentétező variativitás fókuszhelyzetében következik be, mint a stilizálás, a lényegiesítő leegyszerűsítés magas foka: a szecesszió a határhelyzetben, -helyen és -időben vívódó emberben a nyílt lét látványát kívánja nyújtani. E helyzet megkerülhetetlenül lényegi velejárója a döntés, amely a helyzet végét is jelzi. Ilyen jelzésértékű a döntést jelentő tette való utalás, majd kettőjük tényleges távozása.

A hatodik jelenetben, bár már nincs jelen Eszter, a stilizáló indázás számára nincs megnyugvás, a megtorpanás ellentmondana a tovahullámozás szecessziós eszményének. A szöveg – dramaturgiailag indokolatlanul – a szótlán, kevés szavú Áron ajkain indázik tovább. Áron előbb saját világában keresi a bűnöst, aztán szavával, átkával szeretné utolérni Esztert, szeretne behatolni a másik világba, majd mintegy rádöbbenve arra, hogy felesége e tetteivel ő maga is határhelyzetbe kényszerült, fájdalmában a halált hívja: „öljete meg! ... mit keresek én ezen a világon?! ... Ez a világ már nem az én világom, ezek az emberek már nem hasonlók énhozzám! Egy egészen új világ terjedt arra, messze, hegyeken túl, felhőkön túl, elverve a szél hátán a ragályát idáig! Öljete meg! ...” (P: 87). Ez az exponált kiállítás a határhelyzetben az érzelmi vívódás, a fájó kettősségek egységbe olvasztásának olyan kényszerét vonja maga után, amelynek fájdalma tartósan elviselhetetlen. Ezért kiált fel Áron: „Hát hol van az Isten?” (P: 88). Következő replikájában rálel Istenére a bosszúban, és az Istent helyezi határhelyzetbe („Királyok királya! Bosszúálló Isten! Izrael Istene! verd meg! verd meg! ... P: 88), maga pedig nyugalomát meglelve visszavonul régi világába, azzal a meggyőződéssel, hogy a határhelyzetben álló Isten közvetíteni tud a két világ között, közvetíteni tudja Áron bosszúját a szél uralta, hegyalja-világból a hegyen túli világban levő tárgyaig, Eszterig.

Az elmondottak mind azt kívánják példázni, hogy a *Péntek este* szövege, a szereplők nyelvi megnyilvánulásai a cselekmény amúgy is szegényes tetteitől független életet élnek, a befogadó csupán a szöveget minősítő stilizálás, indázás és dekorativitás irányvonalait követve rajzolhatja fel magának a dráma által szándékolt képet. Az ekképpen lírizálódott drámaszöveg alkalmas arra, hogy közvetítse a szecessziós gondolatokat, hogy a valóságos világ és a stilizált vágyvilág egymásba olvadásának határhelyzetét, e helyzet hangulatát sugallja. A tettek jelentősége alárendelődik a szöveg elsődleges jelentőségének, melynek létjogosultságot önmaga lírába hajló stiláris megformálása ad.

5. 2. Az ábrázolt szint a *Péntek este* című drámában

Az ábrázolt szint az eddig elemzett szövegszintű jelek befogadó által elvégzett kombinációjának és akkumulációjának eredménye, mélystrukturális szint, amelyen három kategóriacsoport lelehet fel: **a szereplő, a történet és a struktúra.**

5. 2. 1. A *Péntek este* szereplői

A *Péntek este* szereplői a szövegben való részesedésük arányát figyelembe véve a következők: Eszter (52 replika), Áron (52 replika), Éva (25 replika), Dorbay (16 replika), Jób és Sámuel (5–5 replika). Ha a replikák előfordulásának mennyiségi kritériumát kiegészítjük az egyes replikák terjedelmének kritériumával, a sorrend változatlan marad, azzal a különbséggel, hogy Eszter szövegének terjedelme messze felülmúlja Áronét. A hat szereplő előfordulási környezetének megfigyelése ugyancsak releváns. Eszter az egyedüli, aki az összes többi szereplő társaságában előfordul, Áron és Éva másik négy szereplő szöveggörnyezetében fordul elő. A Jób és Sámuel páros egymástól elválaszthatatlan, replikáik minden alkalommal ugyanabban a sorrendben (előbb Jób, aztán Sámuel) követik egymást, szöveggörnyezetük pedig éppoly kiterjedt, mint az Ároné és Éváé. Dorbay Ákos az egyetlen, aki csak Eszter szöveggörnyezetében fordul elő. Következésképpen Áron, Éva, valamint Jób és Sámuel egymás szöveggörnyezetében fordulnak elő, Dorbay viszont egyikük környezetében sem, csupán az Eszterében, kiegészítve azt egy szereplővel. Eszter mindhárom kritérium alapján elkülönül a többi szereplőtől, főszereplő mivolta kétségtelen.

Eszter. A dráma hat jelenete közül Eszter a második, a harmadik, a negyedik és ötödik jelenetben van jelen, hiányzik viszont a színről az első és az utolsó jelenetben. Ez azonban csak „testi” távolmaradás, mert az első és utolsó jelenet replikái is közvetve vagy közvetlenül rá szintén vonatkoznak.

A szereplők névsorában hiányoznak az Eszter kilétére vonatkozó pontosítások, azok a megjegyzések, amelyek őt a szereplőkonstellációban elhelyezik, interperszonalitásának minősítését tartalmazzák. Mégis az ő neve az egyetlen, amely mellett feltűnik a pontos kormeghatározás: „26 éves” (P: 68). A dráma szereplőéhez való viszonyának mibenlétét a többi szereplő replikájának utalásai rajzolják ki. Jellemző módon előbb történik utalás a kettőtört fiatal akác és az asszony párhuzamára (P: 68), mint Évához fűződő anyai viszonyára: „Öreg bolond létemre a leányomnak mondom ... [...] De hát nem én neveltem-e, örököttem-e fölötté? Olyan jólesik az anyjának gondolnom magam” (P: 69). S hogy Áronhoz házastársi kötelékek fűzik, csak sejteni lehet abból, hogy Éva minden alkalommal „asszony”-nak nevezi: „Egykorú volt az asszonnyal: huszonhat éves mind a kettő” (P: 68). Közvetlen utalás e viszonyra csak a harmadik jelenetben található: „Áron. S [tudja], hogy a hitvesem vagy?” (P: 75). Eme elszórtan megjelenő utalások alapján annyi pontosítható, hogy Eszter huszonhat éves asszony, Áron felesége, akit Éva anyai szeretettel, gondoskodással nevelt fel. A stilizálás korlátozó és korláttalanná tevő tendenciája a főszereplő interperszonalitásának megformálásában, az interperszonalitás szegényességének jelzésében is érvényesül. A korláttalanná tevés tendenciája Eszter replikáinak tartalmában, irányulásában, valamint tettleges megnyilvánulásainak sajátosságában mérhető le. A szövegformálás, amely Esztert mint drámai individuumot sokoldalú megvilágításban láttatja, hiányzik. Eszter saját szövegrészeiből teljességgel hiányzik az emberi viszonyokba való beépítettségének jelzése: egyetlen mondat utal az Áronnal való kapcsolatára („oly ritkán szólsz hozzám” P: 73), nincs utalás arra, milyen kapcsolat fűzi Évához, Jóbhoz, Sámuelhez, egyedül Dorbay Ákossal való kapcsolata az, amely közvetve vagy közvetlenül, de minden nyelvi nyilatkozatában benne van. Ami replikáinak irányulását illeti, elmondható, hogy ő az egyetlen a dráma szereplői közül, aki soliloquiumot mond, s bár a többi replikáját Áronhoz, Évához, illetve Dorbayhoz intézi, nem fedezhető fel ezekben a drámai individuumra oly jellemző konatív funkció. Nyelvi nyilatkozatait a referenciális és az expresszív funkció uralja. A referenciális funkció viszont nem a többi szereplőével közös kontextus egyéni körvonalazását szolgálja, hanem egy sajátos, csupán a rá jellemző világra vonatkoztatottan nyer értelmet. Eszter és a többi szereplő kontextusát a szél motívuma tartja össze, s a két kontextus találkozási pontja a „péntek este” és a hozzá rendelt szóösszetételek. Ami Eszter tetteit illeti: egyetlen, Dorbay Ákossal közös tette (a szökés) az ötödik jelenet végén, a már jelzett módon akkor következik be, amikor egy határhelyzet tarthatatlanná válik. Ez az a tett, amely a *Péntek este* drámaiságát megmenti. Pontosabban: nem a tett maga, hanem az, hogy Eszterben az elvágódás tendenciája az életben nem található gigantikus erőig stilizálódik, Eszter egész lényét és sorsát ez az elvágódás uralja, ami jelzésszerűen benne van a dráma egész stilizáltan indázó dekoratív szövegében, s amelynek tovább nem fokozható lényegiesítése, egyszerűsítése maga a tett. Eszter tette tehát valószerűtlenül gigantikus, elvágódó, stilizáltan ábrázolt lényét a lényegre egyszerűsíti le.

Eszter replikáinak szegényes (alig létező) interperszonális utalásai, a replikák kontextusának önmagába zárt egyéni világa, amely kontextus csak a Dorbay Ákoséval érintkezik, tette, mely nem más, mint indázva csapongó, csak önmagával számoló nyelvi megnyilvánulásainak egyszerűsítetten megismételt, cselekvés szintre transzponált változata – mindezek bizonyítják, hogy Eszter egyoldalú, egyszerűsített, rögzült, egyetlenegy vonásra, az elvágódás szemléltetésére redukált hős. E redukció pedig távolivá, megfoghatatlanná, csak sejtethetővé,

érezhetővé teszi a hős lelki energiáit, a stilizálás korláttalanná tevő tendenciája épp a konkrét, valóságos tartalmi mutatók mellőzése segítségével nyitja ábrázolandó tárgyát a megfoghatatlan, magasabb valóságok igazsága felé.

Eszter interperszonalitásának ábrázolásában viszont jelen van a korlátozás tendenciája is, amennyiben a szöveg, bár szegényes, de konkrét utalásokat tartalmaz arra a közösségre vonatkozóan, amelyben él: egy hagyományőrző zsidó közösség, ősz hajú, a szertartásos előírásokat szigorúan betartó szűkszavú férjjel, a szertartásokba belemerevedett öreg hitközségi emberekkel, a szeretetben nevelő, örökdő dajkával. Ennek a közösségnek oly valóságosak a körvonalai, hogy az egyfelvonásos értelmezői gyakran erre építik a dramolett vélt mondani-valóját: a „patetikus szenvedély – ha mégoly távolról is – érinti a zsidókérdést, az emancipáció problémáját. Egy frankfurti lap is foglalkozott a bemutatóval, s a vallásszabadság, a vegyes házasságok jogának és szükségességének problémáját vélte kihallani belőle” (Réz 1971: 48). Nem véletlen, hogy a korláttalanná tevés tendenciája Eszter replikáiban jelenik meg, míg a távolit közel hozó, érezhetővé és elképzelhetővé tevő korlátozó tendencia Áron, Éva, Jób és Sámuel replikáiban. Másképpen: Eszter, bár fizikai mivoltában tagja a hagyományos zsidó világnak, lelki-szellemi energiái megragadhatatlan testetlenségben egy más előjelű világ részei. A kettő egységét hivatott megéreztetni a stilizálás. Eszter, bár emberek között él, nem veszi tudomásul őket, **az interperszonalitás világa nem létezik az ő számára.** Ez viszont maga után vonja azt, hogy nemcsak a „köztük-lét” szférájában való ténykedéseket (nyelvi és tetteges cselekedeteket) mulasztja el, hanem **e létszféra jelen idejéből is kivonul.** Eszter nyelvi nyilatkozatai a harmadik és az ötödik jelenetben hangzanak el. A harmadik jelenetben feldúltságát, tépettségét igazolandó teljes nyíltsággal feltárja férjének múltját, hogy onnan a jelenet második felében átíveljen a jövő elképzelt vágyvilágába. A múlt felidézésekor stilizáltan lényegiesítve, dekoratív tárgyakhoz kötve írja le múltja intenzív érzelmi momentumait: a „titkos, édes, ismeretlen dolog” (P: 73) belső szükséglete indította virágot szedni a hegy aljára, kicsiny, szintelen, ártatlan és mégis szenvedő virágot. A vihar által letarolt mező látványa elszomorította, hazafelé jövet viszont „megbolondítóan fehér” (P: 73) rózsák kápráztatják el, letépi őket, hogy kiderüljön: a tejfehér rózsák gazdája a „Fekete vadász”, aki azóta is hagyja őt tépni a rózsáit, könyveket ad neki és elkíséri a mezőkre virágot kereső útjaira. Eszter huszonhat éves múltjának csupán ezt a szeletét tematizálja, azt, amelyből vágyainak jövőképe kinő (P: 75). A vágykép tematizálása hasonlóképpen történik: indázva tovahullámozó mondatszerkezetek visznek egyre közelebb a város dekoratív fényességben elképzelt képéhez (P: 75–76). Egyértelmű, hogy Eszter jelenbeli magatartásának, nyelvi kifejezéseinek éppúgy meghatározója az általa tematizált múlt, mint az illuzórikus jövő. Ezért könyörög Áronnak, hogy vigye el a városba bármikor, bármily kevés időre is. A múlt és a jövő annyira hatalmában tartja, hogy elfelejti a jelenbeli tiltásokat, amelyekre Áron figyelmezteti: a „Fekete vadász” keresztény, Eszter zsidó és férjes asszony, sátoros ünnepkor nem lakhatnak sátorban a városban, keresztény ünnepkor nem vigadhatnak, földjüket el nem hagyhatják. S elfelejti (mert az a világ, amelyben ő mozog, nem ismeri) az erkölcsi korlátokat, amelyek a házasságtörés bűnét súvítik feléje, akárcsak a szél. Áron tiltása stilizáltan lényegiesítő mondat: „Meghalsz, ha látod! ...” (P: 76).

Az ötödik jelenetben Eszter jövőközpontú monológja és Dorbay jelenlétében elhangzó ábrándképfestő álmodozása közé beékelődik az Éva–Eszter párbeszéd, amely a jelen értékítéletét hordozza Eszter magatartásával, szavaival kapcsolatban, és beékelődik Eszter háromreplikás könyörgése, amely azt jelzi, hogy Eszter tudomásul veszi a jelent. A jelenben viszont nem a készülő házasságtörés, nem a szökés bűne nyomasztja, hanem az a szubjektív érzése, hogy gyenge, hogy nem ismeri önmagát, s emiatt könnyű prédája a „Fekete vadász”-nak: „oly gyöngye vagyok ... látja, szegény vad vagyok itt [...] Így, – így szólítson a nevemen,

hogy felocsúdjak, hogy magamba szálljak újra, hogy megismerjem magamat ...” (P: 80). Ám ahhoz, hogy a jövő vágyvilágába beléphessen, nincs más lehetőség számára, mint a „Fekete vadász” iránti szerelem. Eszter időzése a jelenben csupán futó pillanat, mely csupán érzéseinek és nem a valóságos világ viszonylatainak számbavételét szolgálja. Következik aztán az álomszerűen látott illúziókép, amelynek a rózsák a stilizáltan lényegiesítő, strukturálisan összetartó elemei. A jövőkép hangulatát biztosító rózsákat, a rózsaillatot a múltból emeli át Eszter emlékezete, s velük együtt a múltból emeli át a jövőbe és színezi ki Dorbay Ákos először hallott hangját, amely az illúzióképben pillangószárnyon kelt édes zenévé válik. Az első rózsatépés, -lopás múlthoz tartozó jelenetét (P: 84) a jövő illúzióképébe menti át (azáltal, hogy még egyszer elismételteti a jelenetét), majd csapongó emlékezettel elismétli Áronnal folytatott (a közelebbi múlthoz tartozó) beszélgetéséből (P: 76 és 84) a várost dicsőítő tirádát (P: 76 és 84), végül emlékezete féket nem ismerve emeli át a múlt szavait a jövőbe, hogy megtorpanjon Áron figyelmeztető mondatánál: „Meghalsz, ha látod! Igaz? Meg kell halnom? ... [...] Az ígéret földje ... meg kell halnom, ha látom ...” (P: 84–85). S a múltból felidézett szavak hatása a jelenben oly erős, hogy Eszter megtorpan, mielőtt átlépné a küszöböt, és mintegy utolsó pillantást vet a péntek esti szentségben várakozó asztalra. Látható, hogy **Eszter replikáiban a múlt és a jövő uralkodik, a jelen csak futó pillanatig van jelen**, hisz a szecessziós hős számára kielégítést csak a múltban vagy jövőben életre kelő vágyak képe nyújthat. Az elmondottakból látható, hogy Eszter nem „valóságos” ember, aki a szerelmi háromszög szituációjában rejtőzködik, titokzatosan összesűg, társai gyanúját elterelni igyekszik, hazudik, szökést tervel, tehát benne él és benne ténykedik az interperszonális jelenben. Ő ehelyett nyíltan feltárja férjének azokat a körülményeket, amelyek között vágya keletkezett, kendőzés nélkül szabad folyást enged érzelmeinek, vágyainak, nem ismeri sem a zsidó vallás, sem a keresztény erkölcs állította korlátokat, fölötte áll a valóságos világ megfontolásainak, számításainak, s ha mégis van valami, ami megtorpanntja áradásait, az nem jelene kontextusának valamely tilalma, megfontolása, hanem a szavak. **Eszterre a szavak erősebb befolyást gyakorolnak**, mint az erkölcsi megfontolások vagy a dráma szövegében amúgy is szegényes tettek. Színre lépésének első replikái még valamiféle rejtőzködő magatartás benyomását keltik, a replikákat közelebből megvizsgálva azonban kiderül: Áron gyanakvóan csattanó kérdéseire adott rövid válaszaiban tulajdonképpen nem jut elegendő lélegzetvételnyi ideje, hogy a benne forrongó vágyat megfogalmazza (P: 72). Amint azonban sikerül Áron kérdéseinek véget vetnie, már nem Áron lesz az, aki kimerítő magyarázatot kér a rózsák és a könyvek jelenlétére, hanem Eszter kér meghallgatást: „Nincs bennök semmi rossz ... Hallgass meg, kérlek ...” (P: 72). A szavaknak Eszterre gyakorolt erős hatása először akkor tapasztalható, amikor a harmadik jelenet elején Áron azt állítja Eszter virágairól, hogy „Nem illatosak” (P: 71). E kijelentés valótlanságának bebizonyítására rántja elő Eszter a csokorból a rózsákat, amelyeket rejtenie kellene, ha rejtőzködni akarna vagy tudna. Ugyanez a helyzet Eszter és Éva ötödik jelenetbeli párbeszédében, amikor Éva utalása a készülő szerencsétlenségre megtorpanntja Esztert, akinek Éva távozása után három replikányi időre van szüksége ahhoz, hogy visszazökkenhessen illúzióinak gondtalan világába. A harmadik replika után viszont elhangzik „halkan elfojtott szenvedéllyel” (P: 80) Dorbay Ákos szava („Szeretlek”), s ez elég ahhoz, hogy Eszter átengedje magát az álmodozásnak. Aminek viszont megint csak szavak vetnek véget: Eszternek eszébe jut Áron figyelmeztetése, és ez elégséges a megtorpanáshoz: „Nem mehetek, nem mehetek ...” (P: 85). Eszter replikáit, replikáinak hangulatát a nyelvi kijelentések befolyásolják, és ez azért lehetséges, mert ő maga is feloldódik nyelvi kijelentéseiben, eggyé válik velük. Semmivel sem több, mint a kijelentéseibe foglalt csapongó vágy. Drámai létének lényege éppen e vágy okainak és kihatásainak a szemléltetése. Replikáiban nem található olyan kijelentés, olyan információ, amely ne lenne e fogalom paradigmájához rendelhető. Akarata, amely drámaiságát a már említett módon megmenti,

éppen e vágy megvalósítását célozza, s nem más, mint valószerűtlenül eltúlzott csapongó lényének stilizált netovábbja. A vágy megvalósulása viszont tettet, realitást és jelen időt igényel, ez azonban már a szecesszió esztétikájának tagadása, ezért van az, hogy szökése után (mely a vágyvilág megvalósításának nyit szabad teret) a dráma véget ér. S maga a szökés tette sem annyira az ő akaratából születik, mint a Dorbay elszántságából. A távozás pillanatában is jelen vannak benne a vágyra jellemző kettősségek, a szétfeszítő energiák (P: 85), és Dorbaynak el kell takarnia kezével Eszter szeméit, hogy kivezethesse őt abból a térből és időből, amely a vágyakozás színhelye, táptalaja volt.

Eszter tehát jellegzetesen **egydimenziós, egyetlenegy vonásra redukált szecessziós hős**, tisztán esztétikai képződményre, **nyelvjelenségre redukálódott**.

A szecessziós jelleg alacsony, illetve magasabb fokának bizonyításához szükséges azt is számba vennünk, hogy a hős mennyiben használ önmaga ábrázolásában direkt, illetve indirekt leírásokat, ugyanis az indirekt leírások határozatlanok, sokértelmű árnyalás formájában jelenítik meg tárgyukat, s csak akkor képesek egyértelműsége, ha a tárgy több különböző árnyalatát hangsúlyozzák, mely árnyalatok kölcsönösen összefüggve meghatározzák egymást.

Nem szorul itt újabb bizonyításra, hogy az indirekt ábrázolás kedvelt ábrázoláskerete, a szemantikai egyirányúságot felmutató monológ, illetve monologikus dialógus Eszter uralkodó kifejezésformája. Az sem szorul újabb bizonyításra, hogy replikái nem direkt módon ábrázolják őt magát, hanem a dekoratív elemeket (mezei virágok, rózsák, csillag, könyv, rózsailat, pillangószárnyon szálló zene) stilizáltan ismételő indázó mondatszerkezetek, ellentétek végletei közötti csapongása (szél, hegyek, nyomor egyrészt – fényesség, boldogság, város másrészt) által; ezek éreztetik meg velünk Eszter elvágódó lényét. Nem mulaszthatom el még egyszer emlékeztetni arra, hogy az Eszter jelképezte elvágódás talaja, talapzata **határhelyzet**, híd két világ között. Erre utal Eszter ótestamentumbeli neve, a cselekmény színhelyének háttérében látható vasútvonal és az időpont (péntek este) határ-jellege, valamint Eszternek múlt- és jövőcentrikus kijelentései. A határon való elhelyezkedésben találkozhatnak a két ellentétes világ végletei, s egységükben, netán pillanatnyilag megvalósult harmóniájukban szemlélhetővé válik a „nyílt lét” szépsége. De csak itt. A határon.

A zsidó közösség képviselői. A korlátalanná tevés tendenciája a szecessziós hősök (Eszter) ábrázolásában, a korlátozás tendenciája pedig az e hősökkel ellentétben megjelenített „hétköznapi” szereplőkben anyagiassul. A „hétköznapi” szereplők drámai létének értelme, hogy a szecessziós hős körül megteremtsék az interperszonalitás elpusztult illúzióját, s a drámai jelen időben végrehajtsák azokat a tetteket, amelyek által érzékelhetővé válik egy valószerű, primitív milió. E szereplők funkciója másrészt éppen az, hogy a szecessziós hősök világának ellenpontozott másaként meglevenítsék a primitív, profán életszférát. A *Péntek este* „hétköznapi” szereplői a valószerű színekkel festett hagyományos zsidó közösség tagjai: Áron, Éva, Jób és Sámuel.

Jób és Sámuel Ótestamentumot idéző nevek, drámai hordozóik megerősítik nevük szentségauráját. A két név mindössze öt alkalommal fordul elő, s replikáik minden esetben egymást követik. A rájuk vonatkozó szerzői utasítások azonos reakcióikra figyelmeztetnek: „Jób. (Kalaplevéve köszönti az asszonyt) Sámuel. (Mint Jób, köszönti az asszonyt)” (P: 77) vagy „Jób. (Megdöbbenve) [...] Sámuel. (Mint Jób)” (P: 86). Bár replikáik különböznek egymástól, tartalmuk annyira semmitmondó, s terjedelmük alig pár szavas, hogy felvetődik egyikük szemantikai redundanciájának kérdése. Funkciójukat viszont nem nyelvi kijelentéseikben, hanem replikáik elhelyezésében és éppen azok elválaszthatatlanságában kell keresni. Ezek a replikák Áron és Eszter, valamint Áron és Éva szöveggörnyezetében fordulnak elő, de minden esetben Áronhoz intézik őket. Első előfordulásuk egyidejű az égboltozaton feltűnő esti

csillaggal. De míg a csillag távoli és megfoghatatlan jelzése a péntek este kezdődő ünnepnek, Jób és Sámuel szoborhoz hasonló mozdulatlansága a küszöbön kézzelfogható, közeli jelzés, melyhez hozzáadódnak gépiességet sugalló szavaik: „Jób. A templomba. Sámuel. Későre jár.” (P: 77). Szükszavúságuk, amely ilyen elliptikus mondatokban jut kifejezésre, s az asszonyt köszöntő gépies mozdulataik csattanó ellentétként hatnak a szenvedélyes fűtöttségű Eszter–Áron párbeszéd után. Az elválaszthatatlanságukban, reakcióik és szüksézsavúságuk azonoságában kifejeződő gépiesség többet hivatott kifejezni annál, mint hogy ők egy, a stilizált világ ellentétéként megjelenő primitív világ tagjai. Ennek megfejtése érdekében vessünk egy pillantást hatodik jelenetbeli replikáikra. E jelenetben a Jób–Sámuel páros négyszer jut szóhoz, replikáik minden esetben Áron kérdéséhez, kijelentéséhez kapcsolódnak, s válaszaik a lehető legkézenfekvőbb, legsematikusabb megoldást nyújtják (P: 86, 88). Azt sem lehet szem elől téveszteni, hogy öt replikájukból háromban vallásos kifejezések fordulnak elő (templom, péntek este, ámen), s ezek közül kettőben Áront vallási kötelezettségeire, korlátaira figyelmeztetik, egy harmadikban pedig imádságát fejezik be. Először a templomba menetelt sürgetik, másodsor pedig így figyelmeztetik: „Áron. Hát hol van az Isten? Jób. (Nehezteléssel.) Áron! Sámuel. (Mint Jób.) Péntek este...” (P: 88). Egyértelmű, hogy Jób és Sámuel a primitív világon belül létező vallásos közösséget elevenít meg jelzésszerűen, melynek lényege nem a múlt és nem is a jövő, nem az érzelmek és nem is a virágok, hanem mindezek ellentéte: a jelenben szigorú pontossággal, merevséggel, gépiességgel elvégzett szertartások, amelyekből hiányzik az egyéni jelleg, a változatosság. Mindehhez hozzátehetjük még a nevük sugallta szentség hangulatát. Hogy Jób és Sámuel replikái mindig az Áron replikáihoz kapcsolódnak, ugyancsak jelzés: Áron ugyanehhez a világhoz tartozik. A dráma „hétköznapi” szereplőinek világa már a szüksézsavú és kevés replikájú Jób és Sámuel közvetítésével is pontos körvonalazást nyer.

Áron a dráma hat jelenete közül ötben van jelen, ez a legnagyobb előfordulási arány, mely az Eszterét is túlszárnyalja. Jelen van az első és az utolsó jelenetben is, melyben Eszter hiányzik, s az egyetlen jelenet, amelyből hiányzik, az ötödik, ahol Dorbay Ákos lép fel. Replikáinak száma is nagy (52), megegyezik az Eszter névéhez rendelt replikák számával. A szereplők névsorában Áron neve az első, családi helyzetére vonatkozóan pontosítás nélkül. Van viszont egy másik pontosítás („rabbi” P: 67), amely egyrészt a zsidó közösségben elfoglalt kitüntetett helyére utal, másrészt a nevek ótestamentumbeli eredetével együtt a zsidó közösségnek, a vallásnak a drámában betöltött jelentős szerepére is. A fenti kritériumok alapján Áront Eszterhez hasonló jelentőségű szereplőnek tekinthetjük. Az egyetlen, ami ez ellen szól, replikáinak kis terjedelme, ugyanis a rövid, csupán tőmondatokra vagy pár mondatos kérdésekre, kijelentésekre szorítkozó nyelvi megnyilvánulásokban nem bontakozhat ki az Eszteréhez hasonló stiláris jelleg.

Áron egymást követő nyelvi megnyilvánulásaiban, amelyek a három beszélő jelenet (első, harmadik és hatodik) folyamán terjedelmileg is növekvő tendenciát mutatnak, kimutatható a szecessziós jelleg megjelenése, izmosodása, majd megszűnése. Az első jelenetben Éva replikái uralkodnak. Az Áronra vonatkozó szerzői utasítások – „Az asztalnál ül és olvas”, „Áron mozdulatlan az asztalnál” (P: 67), „Most Áron fölpillant. A könyv lapjára helyezett kezekkel Évára néz. [...] Aztán Áron ismét a könyv fölé hajlik. [...] Anélkül, hogy csak felpillantana. [...] Áron felkőnyökölve az asztalon” (P: 68–69) –, valamint replikáinak szüksézsavúsága a rabbi elmélyültségét, önfeledtségét körvonalazzák. Éva monológjának Eszterre és a „Fekete vadászra” vonatkozó részei, majd Éva megváltozott magatartása fokozatosan felkeltik érdeklődését a jelen történései iránt, feláll, s feltépi az ablakot (P: 70). Bár az Eszterhez fűző kapcsolatára vonatkozó konkrét utalás hiányzik, érdeklődése a távol maradó Eszter s a feldúlt Éva iránt elárulja, hogy tudomásul veszi a jelen interperszonális

világát, midőn megtöri elmélyült mozdulatlanságát, részt vesz a jelenben alakuló történésben. Cselekedetét (az ablak feltépése) azzal a szándékkal követi el, hogy megmagyarázza magának Éva feldúltságát s kijelentéseit. Tette célt érne, ha általa sikerülne megváltoztatnia valamit, ha hozzáadhatna valamely információt ahhoz, ami Éva szájából már elhangzott. Az elébe táruló látvány viszont ugyanaz, mint amit Éva már jelzett („A »Fekete vadász«!” P: 70), tettében tehát nem valósítja meg szándékát. Ez a tett viszont így is jelzésértékű: bár Áronnak Eszterhez fűződő kapcsolata explicite nem fogalmazódik meg, a mozdulatlanságból magát hirtelen tette elszánó Áron magatartása utal a közte és Eszter között fennálló szoros kapcsolatra. Áron előbb átadta magát a vallásos elmélyültségnek, de Éva kijelentései fokozatosan felébresztik gyanúját Eszter ártatlanságát illetően, s féltékeny férjjé válik. Bár Éva szavaiban kerüli a pontosítást, s azok a korláttalanná tevés tendenciájának megfelelően titokzatosan távoli utalásokat tartalmaznak, amelyeknek eredője és végpontja egyaránt a szél kiáltása, Áron gyakorlatiasságára, a jelen viszonyaiba való beépítettségére vall, hogy konkrét, hétköznapi tényekre „fordítja le” e stilizált utalásokat. Az Éva szavaiban kifejeződő stilizálás az ablakot feltépő Áron tettében lel megfelelőjére, a „hétköznapi”, a profán élet síkján.

A harmadik jelenet elején Áron, azzal, hogy első jelenetbeli sikertelen tettét célhoz akarja juttatni, s halmozza az Eszterhez intézett leleplező szándékú kérdéseket (P: 71–72) megmarad a jelen korlátoltságának alacsony síkján. Jellemző, hogy Eszter a korlátoltság e szorításában, a gyanú e közönséges, hétköznapi hálójába fogva nem tud megnyilvánulni, s tizennégy replikapár erejéig Áron a kezdeményező-kérdező. E kérdések éppúgy, mint első jelenetbeli sikertelen tette, bizonyítékai annak, hogy Áron a „hétköznapi” szereplők sorába tartozik, felfogja a drámai jelenben készülő „merényletet”, feleségét leleplező szándékkal kikérdezi, s bár gyöngéd és szelíd, földre hajítja a nála talált regényt (megvetését kifejezendő céllal), s szavakban is megfogalmazza saját, egyedül üdvözítő könyve kizárólagosságát, mintegy visszautalva első jelenetbeli elmélyült könyvbúvárlására: „Nekem nincs könyvem, csak ez – mert nincs is könyv, csak ez!” (P: 72). Attól a pillanattól kezdve viszont, ahogy leül a karosszékbe, mintegy „átadja a szót” Eszternek, a stilizált szféra uralkodóvá lesz, s csak rövid, ellenpontoszó replikái figyelmeztetnek a „hétköznapi” szféra gyenge, de meg nem szűnő jelenlétére. Eszter stilizált beszéde által céljához jut Áron leleplező szándéka, fény derül az Eszter ártatlanságán esett csorbára: „az ártatlanságod meggyalázták, az egyszerűséged megejtették...” (P: 76). Jellemző kettőjük párbeszédében, hogy Áron „hétköznapi” emberként mindvégig, hétköznapi jelentést tulajdonít Eszter szavainak, s nem érti meg bennük az elvágyódás igazi tartalmát. Nem tud mit válaszolni Eszter azon három replikájára sem, melyben az a vágy mibenlétét körvonalazza:

„Áron. El innen!? ... [...]

Áron. Eszter ... [...]

Áron. A városba!? ...” (P: 76)

Kettőjük kontextusai két különböző világot körvonalaznak. Áron kontextusában Eszter kijelentéseinek csupán egyik oldala hangsúlyozódik, őrződik meg, és pedig az, amely Áron kontextusának összértelmével összhangban van: a keresztény férfi csorbát ejtett Eszter ártatlanságán. Eszternek a vihart, a szelet, a nyomort kárhoztató szavai visszhang nélkül maradnak Áronban, mert nem férnek bele kontextusa összértelmébe. A vágy szót (annak ellenére, hogy négy replika is pontosítja tartalmát és irányulását) Áron csak saját kontextusa összértelme szerint, a hétköznapiság szintjére leszűkítve tudja megérteni: „mi vágyad van: betegség” (P: 76), s ugyanúgy érti a „város” szót is: „mi innen kívül van: cudarság” (P: 76). Áron kijelentéseinek kontextusa egy „hétköznapi” világot körvonalaz, amelyben a tilalomfák rengetege mered az égnek: tiltott a regényolvasás, a keresztényekkel való kommunikáció, a

vágyakozás, a szülőföldről való eltávozás, a város megpillantása, eszményített csak az, ami egyszerűen, a bibliaolvasó önfeledtségben és a szertartásos ismétlődésekben adott.

A hatodik jelenet többszörös fájdalomfutama és átkozódása újabb minősítéseket fogalmaz meg erről a világról: a tette tettel válaszol (a szökésre átokkal), mindent megvet, ami kívül áll rajta, ami különbözik tőle: „De hát mi a város? ... hitetlenek világa, cudarság [...] bűn” (P: 88). Az ő világának összetartó ereje a szertartásosság szentsége és a törvény. A törvény őre pedig a bosszúálló Isten, aki a „fogat fogért” elv alapján büntet.

Áron replikáinak terjedelme és tartalma, kapcsolódásuk az Eszter replikáihoz az ellentétező variativitás elve alapján olyan kontextust körvonalaz, amely egyértelműen ellenpontja az Eszter képviselte elvágódásnak, Jób és Sámuel világának viszont szinonimájaként értékelhető. A Jób és Sámuel képviselte merev gépiességhez képest viszont Áron különálló szint hoz e világba. Ő is zavartalanul olvasó, hitében megszállott engedelmességű és engedelmisséget elváró szereplő, de szabályos, törvénytisztelő szavaiba, cselekedeteibe hiba csúszik bele: elfeledkezik péntek esti kötelezettségeiről, emiatt leplezhetetlen zavar vesz erőt rajta, s nyelvi megnyilvánulásaiba stilárisan „belopódzik” (mintegy Eszter „fertőző” hatására) a stilizáló-indázó jelleg. Bár kijelentéseinek, tetteinek tartalma szerint a keresztény világ nem jelent reális veszélyt vallásos közössége számára (Eszter eskütételét nyugodtan elhalasztja a templomba menés kedvéért), egyes kijelentéseinek stiláris jellege jelzi azt, hogy őt is megérintette e világ szele. A harmadik jelenetben Eszter városdicsőítő tirádájára stilizált-indázó mondatszerkezetekkel válaszol. A hatodik jelenetben feltörő fájdalomfutamai pedig nemcsak hogy egyértelműen szecessziósok, de oly fokú érzelm is áthatja őket, mely kontextusának fentebb jelzett összértelmével ellentétben áll. Elmondható tehát, hogy ellentmondás van kijelentéseinek tartalma és azok stiláris megjelenítése között. Az, amit Áron a kifejezésbeli megnevezésben mellőz (mert valószínűleg öntudatlanul van jelen benne), lecsapódást nyer kifejezésmódja stílusában. Eme ambivalencia sajátosan szecessziós módon kimondatlanul jelzi, hogy az „új világ” szele Áront, a rabbit is megérintette, fájdalma azért olyan eget tépő, hogy már-már megfogalmazza reá gyakorolt hatását: „Ez a világ már nem az én világom, ezek az emberek már nem hasonlók énhozzám!” (P: 87).

Éva a dráma hat jelenete közül négyben van jelen. A négyből kettő az első és az utolsó jelenet, amelyekből Eszter hiányzik. Dorbay kivételével mindenik szereplő szövegkörnyezetében előfordul. Életkoráról a dráma főszövegében található halvány utalás („Harminc esztendeje szolgálom, nagyon szerettem, jó uram ...” P: 70), de pontosítások nélkül. Annyi bizonyos: idős asszony. Nevének ótestamentumbeli eredete, életkorának meghatározatlansága, valamint jelenléte az első és az utolsó jelenetben Áron szövegkörnyezetében, jelzésértékű: **ő az anya** (P: 69), **a dajka, ő a kezdet és a vég**. Éva kijelentéseiben történik először utalás a szélre, ő az, aki stilizált és indázva tovahullámzó mondatszerkezeteiben a „szél” szó állandó ismétlésével a dráma alaphangulatát megteremti. Ő veszi észre a csókot, amelyet Dorbay és Eszter a kertben vált, ő takarja el testével az ablakot s általa a történeteket Áron tekintete elől, ő hozza be a péntek esti terítéshez szükséges kellékeket, ő figyelmezteti Esztert az elmulasztott terítésre és áldásra, s hozza tudomására, hogy tud a csókról. Szerencsétlenséget érez előre, ezért el akarja hagyni a házat, s Áronnak ő hozza Eszter szökésének hírért. Ott van tehát mindig és mindenütt, ahol őrködni kell. Ő a drámában **az óvó princípium megtestesülése**. Nemcsak fent jelzett tettei és kulshelyzetekben való jelenléte utal erre, hanem kijelentései is mind e fogalom paradigmájához rendelődnek: előre érzi a készülődő „szerencsétlenséget”, a szél „mintha valami rémeset kiáltana, míg elrohan itt az ablak előtt” (P: 67), szeretné megérteni a szél kiáltását, szeretné megtudni a közeledő baj mibenlétét. Pöröl a széllel, amiért az elpusztítja az elszegényedett falusiak utolsó vetését is: „Úgy, rajta! Tépd, szaggasd a vetést, ne kíméld, ami megmaradt ... kenyérnek az már úgyis kevés ... Tél lesz maholnap és koldus

lesz Német” (P: 68). Huszonhat éven keresztül öntözött, ápolt egy fiatal akácot, s ugyanígy szeretetben („az életemnél jobban szeretem” P: 69) nevelte és őrizte Esztert is, és reménykedett abban, hogy csendben itt érheti a halál. Amikor azonban megérti a szél kiáltását, illetve megpillantja a csókot, ez elűzi a háztól. Az óvó, anyai princípium értelmét veszti, amikor tárgya megszűnik létezni. Előbb ketté töri az akácfát a szél a gondozó hibájából („Az én hibám! Az én hibám! Elvettem a karót mellőle” P: 68), majd az őrizetlenül maradt Esztert csábítják el („úgy örködtem fölötted, mint a tulajdon gyermekem felett. Ah! vajha még jobban örködtem volna! ...” P: 79). Amikor Éva már nem tud segíteni a bajban („csak egy nyomorult asszony vagyok s nem tudok segíteni” P: 70), távozni akar: fél, fázik, nem akarja látni a bajt. Az óvó princípium nem képes elviselni a fájdalmat, a gyászt. Amikor azonban Áron biztosítja afelől, nincs több gyász és nincs több fájdalom (P: 88), Éva megnyugodva a háznál marad, mintegy más személyt keresve örködése tárgyául.

Évát a vallásos közösség „hétköznapi” embereinek sorába helyezi az Áron szöveggörnyezetében való gyakori előfordulása, Eszterhez intézett, a péntek esti rituális asztalterítésre irányító, az elfeledett műveletekre emlékeztető szavai, az Eszter ártatlansága fölötti huszonhat éves örködése. A szélhez hasonló indázású, mindent körbeölelő lényegiségére az első jelenetbeli stilizált-indázó mondatszerkezetekben való feloldódása figyelmeztet. Akárcsak Áron esetében, Éva esetében is a stiláris szféra sugallja a jelentést: az óvó, örködő anyai princípium ott van a kezdeteknél, a végnél, s mindent, akárcsak a szél, körbeölel. Aki azonban köréből kilép, annak szembesülnie kell a magárahagyottsággal, a védtelenséggel. A vallásos közösség világában ő nemcsak egy újabb tag, hanem egy újabb árnyalat is: **e közösségben nemcsak pap van, aki a hit őrzője, nemcsak öreg hitközségi emberek, akik a szertartások betartásának gépies felügyelői, de óvó, ősanai princípium is van**, amelyre a határhelyzetben lévőknek van leginkább szükségük: az akácnak éppúgy, mint Eszternek a fiatalság határhelyzetében.

Dorbay Ákos képviseli a dráma szövegében a „más” minőségét. Ő az egyetlen, aki teljes névvel rendelkezik. Mindössze egyetlen jelenetben tűnik fel, és csupán Eszter szöveggörnyezetében. Az Áronéra rímelő utóneve és szimmetrikus jelenetekben való szereplésük utal arra, hogy vetélytársak. A szereplők felsorolása nem tartalmaz pontosításokat kilétére vonatkozóan, a dráma főszövegéből viszont többet tudunk meg róla, mint bármelyik más szereplőről. A korára vonatkozóan azt, hogy fiatal („Egy fiatal, fekete ember” P: 74), tehát ilyen értelemben a dráma szereplői közül egyedüli társa a huszonhat éves Eszternek. Egyetlen beszélő jelenet sincs, amelyben közvetve vagy közvetlenül ne történne rá utalás. Attól függően, hogy ezek az utalások milyen szöveggörnyezetben fordulnak elő, és kinek a szájából hangzanak el, a róla alkotott kép különböző árnyalatait festik meg. Érdekes például megfigyelni a „Fekete vadász” jelentésváltozatait. E folyamat leírásában hasznosítom Jiri Veltruskynak a drámai dialógusra vonatkozó kutatásait (1975: 96–133), melyek szerint valamely dolog megnevezése a szinonima- és homonimasor legmegfelelőbb szavának kiválasztásával történik. A nyelvi megnevezés által metszéspont keletkezik a szinonima- és homonimasorok között, ehhez a metszésponthoz viszont hozzáadódik a dialógusban részt vevő másik beszélő nyelvi nyilatkozata, mely által e soroknak egy másik metszéspontja keletkezik, s ez az adott egységnek azt az értelmet és hangképet kölcsönzi, amelyet a másik kontextus megkövetel. Mindazok az értékek, amelyeket egy és ugyanazon jelentésegység a különböző kontextusokban magáévá tesz, felhalmozódnak körülötte és benne, anélkül, hogy egyikük is képes lenne a többi értéket, jelentést megszüntetni. Ez nemcsak a dialógus alapegységére (a megnevezésre), hanem a replikákra is érvényes. Ami a jelentésegységesítést illeti: az a tény, hogy a drámai dialógus valamely kijelentése (azt befolyásoló célzattal) egy vagy több beszélő kontextusára irányul, hozzájárul a jelentéskontextus egységének szétválasztásához. A jelentés egységesítésének

hiánya ezáltal az egymással versengő kontextusok mindig meglévő jele a drámai dialógusban. A *Péntek este* dialógusainak monologikus jellege, tehát egyetlen kontextus uralkodó jellege megszünteti a jelentésegységesítés eme drámai sajátosságát, és ekképpen a monológok jelentése, a stilizált-indázó mondatszerkesztés által is megerősítve, töretlenül egységes marad. A dialógust uraló monologikus szövegen belül elkülöníthetjük a jelentésfelépítés mozzanatait, ezt a jelentésfelépítést a dialógusban részt vevő másik beszélő (nem rendelkezvén önálló kontextussal) nem töri szét, hanem éppen ellenkezőleg: elősegíti. Ez történik a *Péntek este* első jelenetében, ahol Éva replikái uralkodnak.

A továbbiakban a „**Fekete vadász**” megnevezésnek az egyes kontextusok adta jelentésfelépítését, jelentésgazdagodását követem nyomon. Az első jelenetben Éva replikáiban jelentkezik először ez a szóösszetétel, ahol Éva az összetétel mindkét tagjára magyarázatot ad: „A Dorbay-kastély új gazdáját nevezik úgy ... amiért még vadászni is fekete ruhában jár” (P: 69). Mivel a fekete szín indoklása hiányos, Áron rákérdez: „Gyásza van tán, Éva?” (P: 69). Éva viszont nem válaszol, ezzel mintegy nyitva hagyva a névnek a fekete színnel összefonódó jelentését a baljós értelmezések felé. A „Fekete vadász”-nak éppen e **baljós, vést hozó jelentését** hangsúlyozza a szóösszetétel első megjelenésének szövegkörnyezete: „az út kihalt. Nem látom csak a »Fekete vadász«-t” (P: 69). A „Fekete vadász” ott van, ahol senki nincs, csak a tomboló szél és a vihar. Miután jelenlétét jelezte, következik Éva felkiáltása, majd rémülete, elfojtott zokogása, amit (kijelentései szerint) az idézett elő, hogy megértette a szél kiáltását. Ezek után Éva kerüli a „Fekete vadász” említését, a jelenet végén az ablakon kinéző Áron viszont megint csak ennyit lát, ennyit szól: „A »Fekete vadász«!” (P: 70). A „Fekete vadász” tehát ott van változatlanul, ahonnan a szél süvöltése bajt jósol a házra. A jelenet végén ilyenképpen fonódik össze a „Fekete vadász” fekete alakja a bajt jósoló széllel. A korlátozás tendenciájának megfelelően Éva pontosan meghatározza a „Fekete vadász” kilétét: testi mivoltában áll a kihalt úton, és azért „fekete”, mert vadászni is fekete ruhában jár. A korláttalanná tevés tendenciája sem marad viszont el a „Fekete vadász” megjelenítésében: A „Fekete vadász”-t csak Éva, majd Áron látja, ő maga a színen nem jelenik meg, semmiféle magyarázat nincs arra, hogy ott van a kihalt úton, akárcsak a vészjósló szél és a soha meg nem szűnő vihar, ő is mindig feketén – van. Íme ilyen jelentést nyer Éva kontextusában a „Fekete vadász” szóösszetétel. A harmadik jelenetben, Eszter és Áron párbeszédében Eszter monologikus nyilatkozataiban az Éva létrehozta metszésponthoz hozzáadódik Eszter metszéspontja. Eszter nyelvi nyilatkozatai, amelyeket a rekonstruáló emlékezet tart össze, a Dorbay név említésekörrel kapcsolódnak először Évának az első jelenetbeli nyilatkozataihoz: („a Dorbay-kertben, mely örökké kietlen, kertésze sincs ...” P: 74), majd a kietlen kertben ellentmondásos módon megjelenő, megbolondítóan fehér rózsák képe és illata visz egyre közelebb a „Fekete vadász” összetételhez. A „Fekete vadász” testi mivoltára most másodszor utal a drámaszöveg: ez alkalommal az Eszter emlékezete eleveníti fel alakját: „De ekkor, hirtelen, valaki – a kerítés mentén rejtőzhetett – megragadja a karomat, szól: Kis tolvaj! De szól úgy – mondja úgy, hogy érzem: jobban esik neki, hogy loptam, mintha nem tettem volna ... Remegve pillantok reá ...” (P: 74). Ebben a megjelenésben a **vadász-jelleg** hangsúlyozódik (rejtőzködik, megragadja Eszter karját, jólesik neki, hogy Esztert magához vonhatta, áldozata pedig remegve pillant rá, elhullatja a rózsákat, gyökeret ver a lába). Eszter további nyilatkozatai még a „Fekete vadász” vadász mivoltát hangsúlyozzák („A rózsák cserépben állnak ... nekem hozatta őket, nekem tette ki őket, nekem, hogy letépjem ...” P: 74). A vadász vigasztalja áldozatát a sikerült vadászat után: végigkíséri a mezőkön, virágot szed vele együtt, könyveket ad neki. Eszter világának hiányzó interperszonalitását egymaga igyekszik felépíteni. S sikerül is, ha arra gondolunk, hogy Eszter környezetében Dorbay Ákos az

egyetlen szereplő, akire Eszter szavai vonatkoznak (a többiek csak a péntek este szűrőjén keresztül veszi tudomásul).

Eszter kontextusa a „Fekete vadász” szóösszetételnek egy, az Éváétól eltérő értelmet kölcsönöz. Találkozásuk körülményeinek leírása során a „vadász” főnév telítődik jelentéssel, az író ezt helyezi el a homonimasorban. Ő lesz a megértő társ, aki együtt érez Eszterrel („sajnál, hogy nem találok [virágot]” P: 74), örömet, enyhületet akar nyújtani („nekem hozatta őket [...], hogy letépjem” P: 74), aki imádkozik érte („Kérte az Istent, hogy a szél megkímélje... P: 74), elkíséri magányos sétáin, osztozik a virágok iránti szeretetében („ha akad virág, itt is tépünk, együtt tépjük ...” P: 75), könyveket ad neki. A „fekete” jelző, amelyet Éva a baljós értelmezések felé nyitva hagyott, pontos magyarázatot nyer, s ez a magyarázat korlátozza, hozza közel, teszi megfoghatóvá Dorbay alakját. Előbb így: „Egy fiatal, fekete ember ... rám mosolyog ...” (P: 74), majd: „idejött lakni, mert szomorú, mert a nővére meghalt, fiatal leány, korombeli ... És csúfolják: »fekete vadász«-nak, mert gyászruhában jár vadászni is” (P: 74). Ugyanaz a jelentésegység (a fekete) tehát Eszter kontextusában egészen más hangképpel (Éva kontextusában: fekete ruha, Eszter kontextusában: gyászruha) és különböző értelemmel jelentkezik (ott: baljós, itt: szomorú). A „Fekete vadász” ilyenképpen a homonimasorban még egy eltolódást szenved: Eszter számára **rokonlélek a szomorúságban és magányosságban**. Hiszen, ahogyan Eszter a magány elől menekülve virágot keres és azokkal társalog („Annyira egyedül vagyok, oly nyomasztó a magányom [...], hogy ostobán a saját szavamat nem értve a virágokkal beszélek róla, a virágokat kérdelem – ők lettek a bizalmasaim ...” P: 73), ugyanúgy keres magának társat Eszterben a magányos gyászoló Dorbay. A rokonlelkek pedig nem ismerik a társadalom és a valláserkölc tiltásait, bármennyire is létezzenek – Áron utalásai figyelmeztetnek rájuk. Ugyanebben a jelenetben Áron is utal egy alkalommal a „Fekete vadász”-ra, s olyan szót választ ki megnevezésére, amely összhangban van kontextusa összértelmével: „ez ősz fejre esküdj s az életemre, hogy **a keresztyénnel** (kiemelés tőlem) soha többé nem beszélsz” (P: 77).

Jellegzetes módon a „Fekete vadász” mindeddig csupán a szereplők szövegeiben élt, mert neve a replikák előtt csak az ötödik jelenetben jelenik meg. Megjelenését szél előzi meg (mely aláhúzza nevének első jelenetbeli baljós jelentését). Eszter első könyörgő replikájában újra felvillan a „Fekete vadász” szóösszetétel, s a „vadász” szó ez alkalommal is eltolódást szenved a homonimasorban: előbb áldozatát elragadni készülő, aztán könyörületes vadász („kis őzem, te – ártatlan, apró vadam! ...” P: 80), majd csábító („Nem – nem, ne tovább! ... ne ez édes szavakat a fülembe ... ne ez édes szavakat egy messze világról” P: 80), aki vallomásával eléri célját, Esztert illúzióinak álomvilágába ringatja, majd hétszeresen ismételt hívásával megintcsak célhoz ér: Eszter engedi, hogy elragadják. Homályban marad az, hogy ez az elragadás szerencsétlenség vagy két rokonlélek egymásratalálása, esetleg a vadász áldozatot követelő könyörtelensége uralkodik benne: a „Fekete vadász” alakja olyan ellentmondásos jelentésértékeket halmozott fel a szereplők különböző kontextusaiból, aminek következtében a szökés pozitív vagy negatív volta nem rögzíthető megnyugtatóan. Dorbay alakjának ellentmondásos jelentésértékei mind alárendelődnek a **csábító** fogalmának. Szövegbeli megjelenésének funkciója nem több és nem kevesebb, mint eme ellentmondásokat egyesítő fogalom illusztrálása. Látható, hogy nincs olyan rá vonatkozó információ, amely ne e fogalom paradigmájához lenne rendelhető. Individualizáltságának alacsony foka megegyezik az Eszterével: egyoldalú, egyszerűsített hős, akárcsak a szecesszió kedvelt alakjai, amelyek éppen emberformátumuk híján – mivel nincs meg bennük az emberiség három dimenziója – kívül állnak az emberi erkölcs, a tiltások s szabályok világán. Jellegzetesen szecessziós módon Dorbay alakja nem épül be a dráma „hétköznapi” emberek által létrehozott interperszonalitásának világába, ő csupán az Eszter függvénye: csak Eszter szöveggörnyezetében

fordul elő, Esztertől vagy az érte aggódó Évától és Árontól származnak az őt körvonalazó utalások. Intenzionális tettei sajátosan szecessziós módon kívül állnak a dráma érzékelhető jelen idején: a csók nem látható, a behálózás pedig már a múlté („néhány hete lehet” P: 73), egymást követő intencionális tetteire pedig csak az ötödik jelenetben kerül sor („Átkarolva, gyöngéden” P: 80, „Az asszony ajkához hajlik, megcsókolja”, „már-már kifelé vonja Esztert” P: 84, „Hirtelen kiegyenesedve, az asszony testével mintegy bravúrban a karjai közt”, „Kifele vonja az asszonyt, szemeit elfödve kezével” P: 85). Stilizált alakjának fővonása a vonzás, az elragadás, amely nyíltszíni tettében, a tovább már nem fokozható stilizálás utolsó ecsetvonásában jut kifejezésre.

5. 2. 2. A *Péntek este* története

A dráma története olyan mentális konstruktum, amelyet a befogadó hoz létre, miközben előrevetíti a történet teleologikus struktúráját, megérti a dráma alapjául szolgáló tett logikáját, a dráma globális struktúráját. E mentális konstruktum a *Péntek este* esetében mindössze ennyiből áll: „Áronnak, az idős rabbinak csodaszép felesége, a huszonhat éves Eszter egy keresztény férfi, a romantikus színekkel ábrázolt »fekete vadász« kedvéért hagyja el férjét” (Réz 1971: 48). A dráma történetét egyetlen intenzionális tett teszi ki (Eszter megszökik a csábítóval), a hat jelenet minden egyes kijelentése erre vezethető vissza. Ennek ellenére nem a mélystruktúrában rejtőzködő tett, hanem a szöveg lesz az, amely a tett racionalizmusával ellentétben utal az emberi létezés végső titokzatosságára, a nyílt létre. A tett maga „hétköznapi” emberek primitív miliójének közönséges racionalitásba fúló eseménye (öreg férj és szép, fiatal feleség kötése nem lehet tartós).

Mindezek bebizonyítására a **tett – szó – szereplő és intenzionalitás viszonyának vizsgálata** alkalmas. A tett elkövetője Eszter. Annak megvilágítására, hogy mennyiben illeszkedik ez a tett Eszter szóban felrajzolt intenzionalitásába, nyelvi kijelentéseit kell megvizsgálni. A monológba (ötödik jelenet) és monologikus dialógusokba (harmadik és ötödik jelenet) szerveződő nyelvi megnyilvánulások (mint minden ilyen jellegű megnyilvánulás) szoros kapcsolatban vannak a monológ, illetve dialógus kontextusával, a „tárgyi és lélektani szituáció nyelven kívüli szituációjával” (lásd Veltrusky 1975: 96–98), mely a drámában anyagtalan, csupán a nyelvi kijelentés által létrehozott jelentésként adott. Eszter szövegeiben tárgyi, illetve lélektani szituációval való szoros kapcsolatának következménye, hogy szövegelemei nem a tett megvilágítását szolgálják, hanem a beszéd kontextusának, tárgyi-lélektani szituációjának megrajzolását. A nyelvi elemeknek a tárgyi szituációval való kapcsolata az idő- és térbeli deixisben jut kifejezésre. A harmadik jelenetben a helyhatározók és mutató névmások: a „hegy aljára”, „itt”, „hazafelé”, „a Dorbay-kastély kertje alatt”, „kerítésen át”, „a kerítés végén”, „erre, mifelénk ... s a Dorbay-kertben”, „a kerítés mentén”, „otthon”, „cserépben”, „végig a mezőkön”, „a patak vizében”, „ott, messze, a hegyek ormán”, „a fák között”, „itt”, „a hegyeken túl, földeken [...] túl”, „itt, az ablakunk alatt”, „a városba” (P: 72–76), valamint a helyre utaló mondat szerkezetek („a szél, amint a hegyekről rohanva le, besüvölt az ablakon”, „meghajlik a pohárban”, „idejött lakni”, „El innen”, „a hegyek mellől”, „De vigy el oda ...” stb. P: 73–76) és „az ígéret földje” szó szerkezet (P: 76) a tárgyi szituáció helyére utalnak. Nem kevésbé gyakoriak az időhatározók: „nap nap után”, „soha”, „örök [vihar]”, „ritkán”, „egy nap – néhány hete lehet –”, „már”, „de ekkor”, „örökké”, „csak később”, „azóta”, „rég ideje” P: 73–75), illetve az időre vonatkozó felszólító mondatok: „Óh nem sokára, egy hónapra ... egy hétre, Áron, egy napra csak!”, „nem rögtön, nem, majd később, sátoros ünnepkor tán! ...” stb. (P: 75–76). Az Áron–Eszter dialógusban a nyelvi elemek és a lélektani szituáció szoros kapcsolatára utal a kérdő, felszólító és felkiáltó mondatok gyakorisága, az ige első és második személyes formái közötti ellentét („Meghalok, ha nem látom”, „Meghalsz, ha

látod” P: 76), az igenlés és tagadás formáinak gyakorisága (P:72), az ellentétes kötőszavak. A nyelvi elemek ebben a párbeszédben a beszélők (Eszter és Áron) ellentétes elhatárolódását hangsúlyozzák, kidomborítják ellentétes érzéseiket, véleményeiket. Nyilvánvalóvá válik Eszter elvágódása, illetve Áron maradás-filozófiája. A kizárólagosságra törő felkiáltó, felszólító, kérdő mondatok az ötödik jelenet nyelvi nyilatkozatainak a lélektani szituációval való intenzív kapcsolatát jelzik. A tárgyi szituációval való kapcsolat szoros mivoltára utalnak a „soha”, „ma ... utoljára”, „örökre”, „most”, „először”, „ma”, „péntek este” (P: 77–84) időhatározók, a „Szombat az utolsó napom itt, – vasárnap indulok” (P: 83), az „itt”, „e házból”, „az ablakból”, „a Fekete vadász ölelő karjai közt” (P: 78–79) helyhatározók, a „Hová vezetsz?”, „A városba?” (P: 84) kérdőmondatok, a „határa e küszöb”(P: 85) mondat szerkezet, a jelenetzáró két mondatban előforduló „itt” és „ott” ellentéte. A tárgyalt szövegrészek intenzív kapcsolata a tárgyi és lélektani szituációval maga után vonja **Eszter szövegeiben a tett iránti közömbössége**. E szövegekbe belerejtett intenzionalitás viszont nem tagadható. Ezt a intenzionalitást nem valamilyen tetre való készülődés jelzi, hanem a különböző előjelű világoknak a hely- és idődeixisben és a lélektani szituációt jelző szóhasználatban, mondatformákban életre kelő egyidejű egymásmellettisége.

A „menekül” ige többszöri előfordulása, különböző szöveggörnyezetben, utalást tartalmaz Eszternek e világok közötti preferenciájára. Az első jelenetben Éva gondterhelten állapítja meg Eszterről: „Meglepte a vihar ... Menekült...” (P: 69). Áron pedig meglepetten pillant fel: „Menekül? ... Hová? ... De hiszen csak ide menekülhetett ...” (P: 69). Ezek a mondatok kétszeres információt tartalmaznak: Eszter menekül a vihartól, s talán máshová is menekülhetett, mint haza, a férje mellé. A menekülés helydeixise tulajdonképpen választási lehetőségeket villant fel: a férj vagy a „Fekete vadász”. A harmadik jelenetben, amikor Eszter és Dorbay találkozásának körülményeit írja le, így szól: „Menekülnöm kellett volna, ugye? ... Nem tudtam [...] a lábam mintha gyökeret vert volna ...” (P: 74). Eszternek menekülnie kellene a Dorbay Ákos fémjelezte világtól, de nem teszi. Ugyanebben a jelenetben kéri Áront, hogy mentse meg attól a világtól, amelyben a szél az úr: „Ah, ez a szél! ez a szél! Világ nyomora, ezer halál bög és táncol rajta végig! ...[...] Védj meg előle, ments meg, vigy el innen!” (P: 75). Menekül tehát a szélről, a hegyek alatti világtól, s ez alkalommal pontosítja a menekülés irányát is: a városba. Áron replikái viszont ellentétes irányulást rajzolnak ki („mi innen el nem mehetünk” P: 76). Nyilvánvaló tehát a különböző előjelű világok vonzása és taszítása, sőt: e nyelvi elemek az Eszter számára egyedül adódó menekülési lehetőséget is előrejelzik.

A tettet megelőző replikákban, amikor nagy intenzitással ütközik egymásnak a két világ, megjelenik a tetre való utalás is. Eszter replikaiban így: „Hová vezetsz? ... A városba?...Ígérted ... mondtad, ma megyünk ... péntek este” (P: 84), de aztán az álmodozás újra elnyomja a tett akarását. Csupán Dorbay hívást, sürgetést tartalmazó mondatai és a férj közeledtére való utalás jelzik, hogy a világok tetteges összeütközése hamarosan bekövetkezik. A végső pillanatban Dorbay Ákos akaratintenzitása szükséges a tett végrehajtásához, mert Eszter mindvégig a hangulatok foglya marad, sőt az utolsó pillanatban úgy tetszik: a péntek esti megtartó szentség eluralkodik az illúziók elragadó gyönyörűsége fölött. Eszter tette végül is „jobb híján” adódó megoldás, engedelmeskedés az őt elragadó férfikaroknak. Sőt: a szökést nem is lehet megnyugtatóan Eszter tettének tekinteni, amennyiben hiányzik a tethez szükséges tudatosság, józan ítélőerő. A szerzői utasítások ugyanis Esztert ezen a helyen álmodozónak, rajongó bódulatban cselekvőnek mutatják: „Magánkívül” (P: 84), „Az asztalba kapaszkodva”, „A férje terítékére meredő szemmel”, „Lázbán, rajongással, Dorbayhoz simulva”, „A Dorbay karjában kifelé támoanyagva, az asztalra meredő szemekkel” (P: 85). Látható tehát, hogy a *Péntek este* egyetlen intenzionalis tette, amelynek előkészítését a szöveg szolgálni hivatott, aligha tekinthető Eszter tettének, hanem sokkal inkább Dorbay csábítása

eredményének. Ezen túlmenően az is világossá vált, hogy a drámaszöveg elsődlegesen nem a tett előkészítését tartalmazza, hanem különböző előjelű világok életre keltését szolgálja. Eszter érzelmileg intenzíven átélt múltjának és illuzórikus jövőjének képe és hangulata Dorbay jelenlétének kényszerítő hatása alatt és az ő alakja körül egységbe olvad, s ezt ellenpontozza a hegyalja-világ és a péntek esti szentség, amelyek Áron alakja köré összpontosulnak. E világoknak és Eszter lelki tendenciáinak ecsetelését szolgálja a szöveg. A tettet a csábító alakja köré kikristályosodó világ hatalmas vonzereje idézi elő.

5. 2. 3. A *Péntek este* struktúrája

A strukturálódás a befogadó tudatában végbemenő folyamat: a befogadó hozza létre a szereplőkből, a történetből és a struktúrából építkező tartalmat, amelyet a nyelvi megjelenítés (a forma) szintjén megjelenő elemek, illetve ezeknek az elemeknek a kapcsolódási módja irányít.

A *Péntek este*-ben a nyelvi megjelenítés szintjén **a dekoratív szavakat és szókapcsolatokat magukba építő stilizáló-indázó mondatszerkezetek a szöveg szintjének kulcsjeleiként**, indikátorokként működnek. E kulcsjelek utalnak a dramolettben arra, hogy a cél lírai tartalmak, érzelmek, belső vívódások ábrázolása, s hogy e tartalmak megfoghatatlan, különös, nem mindennapi mivolta diktálja a különös, hullámszerűségben utolérhetetlen mondatokat, a szépségükben meglepő szavakat, szó szerkezeteket. A lexikális szintű dekorativitás, valamint a szintaktikai szintű stilizálás és indázás kulcsjele motivikus szinten kiegészül a szél motívumával. **A szél motívum** lexikális jelentése (levegőmozgás) utal arra, hogyan kell és lehet a dráma egyes nyelvi jeleit megragadni: a nyelvi jelek lényege a mozgás, az egyértelműség ellentéte. E kulcsjelek segédeszközök a dráma globális struktúrájának mentális felépítésében is: a szereplők lényegét nem pontok, hanem vektorok ábrázolják a legadekvátabban, kapcsolataik is változók, mozgásban vannak, mindennek a helyhez kötöttsége, egyértelműsége meglazul, s mindezt nem valamely szereplő akarata hívja elő, akinek tett-sorozata felborítja a kezdeti rendet, hanem a szél, amely a sors kéréseivel mindenkit és mindent és mindenkit elmozdít a helyéről, megkérdőjelezi az emberi értékek és gonoszságok egyértelműségét. A szél sorsmotívumként való szerepeltetése többek között Tompa László *Erdélyi télben* című versében is előfordul: „Sors szele sír” (1980: 128).

Az első jelenetben hangsúlyozódnak a homonimasorban a szél örök, soha meg nem szűnő, kíméletlen, kérlelhetetlen (P: 67–68), szörnyű, rémséges, félelemkeltő, baljós (P: 70) sajátosságai. Kiáltása hajszoja, kergeti el Évát. Szinonimái a vihar és a soha ki nem tisztuló égbolt. A harmadik jelenetben a szél helye a homonimasorban tovább módosul: ártatlan virágokat gyötör meg, lerohan a hegyekről, besüvölt az ablakon, s magával akarja ragadni Esztert (P: 73), miután az első jelenetben Évát kergette, hajszoja. Szinonimája az „éjszaka viharja” (P: 73), amely letarolta a mezőt. Eszter harmadik jelenetbeli replikáiban ismét tapasztalható a „szél” szó eltolódása a szinonimasorban: a hegyek melletti világ, „nyomor”, „Világ nyomora, ezer halál bög és táncol rajta végig” (P: 75) jelzik ezeket az eltolódásokat. Dorbay Ákos nevéhez rendelt a kíméletlen szél a homonimasorban ellentétes értéket vesz fel: kíméletessé válik: „Kérte az Istent, hogy a szél megkímélje ... És a szél megkímélte” (P: 74–75). Az ötödik jelenetben a „szél” szót Eszter monológiájában az „esti csillag” (P: 77–78) helyettesíti, mely megváltotta őt, megmentette boldogságát, majd büntetésévé vált. Az ötödik jelenetben Dorbay Ákos válik a szél szinonimájává: azon az ajtón toppan be, amelyen a nem sokkal azelőtt kipillantó Éva csak a szelet észlelte (P: 79–80). A szökés előtt elhangzó replikában a szél szinonimái: „a nyomorúság faluja”, „fekete, rémes hegyek között”, „Halál” (P: 85). Ha tehát a szélnek mint motívumnak a szinonima- és homonimasorokban való értékeltolódásait megfigyeljük, kiderül, hogy kiszámíthatatlan, szeszélyes, hol kíméletlen, hol

jótevény, hol elűz, hol magával ragad, hol pusztít, hol (Dorbay Ákos személyében) az életbe és szerelembe ragad, de mindig grandiózus, fékezhetetlen szenvedésokokozó. A dráma színpadi előadásban képes igazán sugallni a szélnek ezt a sorsszerűségét. A színpadon az akusztikus kód lehetőséget biztosít arra, hogy sugalmazza a szél örök, mindent és mindenkit behálózó mivoltát. Kulcsjelként való működése sokkal erőteljesebb az előadás folyamán, mert az előadás minden pillanatában hatni képes jel. A drámaszövegben a szereplők replikáiban elhangzó „szél” szónak és változatainak az ismétlése, indáztatása, valamint a szerzői utasítások szélre utaló jelzései biztosítják, hogy a motívum kulcsjelként működjön. E kulcsjel szabja meg a befogadó tudatában végbemenő minden további strukturálódás irányát. A sors égisze alatt mindent csapongónak kell látni, érezni, ekként kell megérteni.

A *Péntek este* cselekményének szegmentálása. A *Péntek este* egyfelvonásos dráma, az a drámaforma tehát, melyet a századforduló szecessziós alkotói előszeretettel alkalmaztak, mert alkalmasnak bizonyult az „én”-nek és szubjektivizált térerővonalainak ábrázolására.

A cselekmény szegmentálásának kritériuma a drámában a részleges konfigurációváltozás, mely hat jelenetet eredményez. Az első jelenet szereplői Áron és Éva, a második jelenetben Áron, Eszter és Éva, majd Éva távozásával kezdődik a harmadik jelenet, amelyben Áron és Eszter a szereplők. Amikor Jób és Sámuel megérkezik kezdetét veszi a negyedik jelenet, mely Áronnal együtt való távozásukkal ér véget és teret nyit az ötödik jelenetnek, amelyben Eszter, majd felváltva Éva és Dorbay a szereplők. Eszter és Dorbay távozása után a szín néhány pillanatra üres marad és teljes konfigurációváltozás következik: a hatodik jelenet szereplői Áron, Jób, Sámuel, majd Éva. Látható, hogy a jelenetekben részt vevő szereplők felváltva távoznak, illetve érkeznek a színre, egy közülük (kivételezve az ötödik jelenet) mindig marad, hogy a linearitást biztosítsa. A jelenetek logikusan következnek egymás után, folytonos linearitásban, az időkontinuum megszakítása nélkül. A jeleneteknek ebben a linearitásában a naturalista drámaesztétika következetesség-követelménye és szigorú kauzalitás-elve érvényesül. A huszonhat éves író második párizsi drámakísérlete ez, amelyben a szerző nem vonhatta ki magát teljesen a Párizsba érkezésekor (1891) már bomlásnak indult egységes irányzat, a naturalizmus hatása alól. A következetesség elvét azonban Szomory Dezső megsérti, amikor az ötödik jelenet két részleges konfigurációváltozását figyelmen kívül hagyva, egyetlen jelenetként olvaszt össze három fellépést. E következetlenségnek funkciója van, s ez a jelenetek sajátos kapcsolódásának megfigyelése során derül ki. Bár a jelenetek tér- és időkoordinátái, szereplőkonstellációi megszakítatlan folytonosságot mutatnak, az első, a harmadik és az ötödik jelenet a megfelelések dominanciájára építő kapcsolódás elvét követi. A páros számú jelenetek (a második és a negyedik jelenet) funkciója csupán a szereplőkonstelláció megszakítatlan folytonosságának biztosítása, éppen emiatt e jelenetek szövegrészesedése alig néhány mondatnyi. A dráma tulajdonképpen szövegét a páratlan számú jelenetek tartalmazzák, sőt a megfelelések dominanciájára építő kapcsolódásuk által előtérbe léptetik az emphatikus funkciót is. Az első jelenetben Éva a szél, valamint a „Fekete vadász” szövegjelenléte hatására és őt a kihalt úton látva, megfogalmazza a változás előérzetét: „baj van e háznál ...” (P: 70). A harmadik jelenetben, amikor a „Fekete vadász” a leírásban megelevenedik, Eszter a változás irányulását is megfogalmazza: „el innen ...” (P: 75). Végül az ötödik jelenetben a „Fekete vadász”, fizikailag is megjelenve, elhozza a változást: magával ragadja a fiatal asszonyt. A „Fekete vadász” mindhárom jelenetben hasonló elem, alakját azonban különféle nyelvi eszközök rajzolják meg: az első jelenetben az utalás a kihalt úton megjelenő vadász alakjára, a harmadikban Eszter emlékezetből táplálkozó leírása, az ötödikben pedig a személyes megjelenés. Mindhárom jelenetben változást idéz elő: az első jelenetben Éva, a harmadikban Eszter magatartásában, az ötödikben pedig a szereplők korábbi konstellációjában.

Az imént utaltunk arra, hogy Szomory Dezső az ötödik jelenetben három jelenetet von össze: ennek célja, hogy az ötödik jelenet terjedelmi arányaiban, a megfelelések dominanciája szerinti kapcsolódásában is jobban kihangsúlyozódjék (harmadszorra) az ismételt elem. E kapcsolódási forma ráirányítja a figyelmet a „Fekete vadász” alakjára és az általa kifejtett hatásra, megnöveli az emfázist és az általánosítás fokát, irányítja a befogadási folyamatot.

A hatodik (páros számú) jelenet funkciója: a megszakítatlan folytonosság jelzése. Miután kimerítette a változás ábrázolását, jelzi a megmaradt szereplőkonstelláció megőrződését.

Elmondható tehát, hogy a *Péntek este* nyelvi megjelenítésének szintjén a dekoratív elemeket hasznosító stilizáló-indázó szövegszerkezetek, a szél sorsmotívumának kulcsjelként való működtetése, valamint a páratlan számú jeleneteknek a megfelelések dominanciájára építő kapcsolódása oly struktúrát eredményez (az ábrázolt szinten), amely egyrészt önmagában is jelentéshordozó, másrészt viszont további jelentéseket generáló jel.

A *Péntek este* történetének szegmentálása. A történet mélystrukturális síkja szemantikai-logikai kritériumok alapján szegmentált, ezek közül alapvető kritérium, hogy a hős vagy hősök célmegvalósítását a nyomon kövesse. A *Péntek este* történetében egyetlen, makrocélt megvalósító tett lelhető fel, amely részben Dorbay Ákos, részben Eszter tetteként értékelhető. Bár a dráma szövegében kevés utalás található a tetre, az azt megelőző, illetve követő szövegrészek egyértelműen elkülöníthetők. Az első öt jelenet megelőzi a tettet s csak a hatodik jelenet tartalmazza az elkövetése utáni szövegrészt. Az a tény, hogy a drámában egyetlen intenzionális tett lelhető fel (a rávonatkozó utalások pedig szegényesek), valamint, hogy ez is csak az ötödik jelenet végén következik be, arra utal, hogy a tettnek magának csekély a jelentősége, s a dráma sokkal inkább az előzményeket kívánja ecsetelni. Francis Fergusson (1986) drámaelemzéseinek következtetése szerint a dráma eredendően a tragikus életérzést testesíti meg, és még a nagy komédiák mélyén is az emberi élet rejtélye, a végzetet megidéző lüktetése ismerhető fel. E lüktetés a tragikus ritmus hármasságában ismerhető fel. Ez a ritmus a *Péntek este* történetében is felismerhető. Az első periódus, a **Célkitűzés** szövegrészei hiányoznak a drámából, mivel hiányoznak a tetre vonatkozó utalások is. A páratlan számú jelenetek mind a tragikus ritmus **Szenvedély (vagy szenvedés)** periódusát hivatottak anyagiasítani, a hatodik jelenet pedig a **Tanulságot** tartalmazza. A Célkitűzés hiányát a szecessziós drámaesztétikának az a felfogása magyarázza, mely mellőzi a tetteket. A Szenvedély periódusa három jelenetet foglal magába, ezáltal is jelezve, hogy a szecesszió kedveli a szenvedést, valamint a szenvedésbe foglalt kétértelműségeket. A Tanulság egyetlen jelenetnyi szövegrészesedése a szükséges következtetések levonását szolgálja.

A Szenvedély periódusa hármasságú a *Péntek este*-ben: tartalmazza az előérzetet, Eszter és Áron párbeszédében a nyelvi kibontakozást és a konkrét kibontakozást Eszter és a „Fekete vadász” egyidejű színpadi jelenlétében, majd szökésükben. A konkrét kibontakozást rejtő ötödik jelenet ugyancsak hármasságú, ugyanis három részleges konfigurációváltozást tartalmaz: Eszter csapongó monológja a konkrét szenvedély, illetve szenvedés csomópontját, a szubjektumot láttatja, Eszter és Éva párbeszéde rálátást nyújt a szenvedésnek a „hétköznapi” miliőben megnyilvánuló változatára, Eszter és Dorbay párbeszéde arra, ahogyan ez a szenvedély, illetve szenvedés a vágy miliójében megnyilvánul.

A Szenvedély perióduson belül fogalmazódik meg a Célkitűzés, s ez az elhelyezés homályossá teszi, hogy a Célkitűzés megvalósításának nehézségei okozzák-e a szenvedést, vagy pedig a szenvedés megszüntetése érdekében fogalmazódik meg a Célkitűzés. A Tanulság nem tud magyarázatot szolgáltatni a Szenvedésre, ez tehát megmagyarázhatatlan, sőt mi több: értelmetlen, mivel az óhajtott boldogság megvalósíthatatlan, hiszen az elszökött asszonyt bűnéért férje átka, Istene bosszúja fogja kísérni.

A cselekmény és a történet szegmentumainak eltolódása. A történetben a Célkitűzés, a Szenvedély és a Tanulság szegmentumai nem fedik a cselekmény szegmentumait, a jeleneteket. Ez esetben nem beszélhetünk tehát megfelelésről. A *Péntek esté*-ben szövegegyeséggé, cselekményszegmentumként teljességgel hiányzik a történet Célkitűzés periódusa. A Szenvedély periódus viszont magába foglalja az első, a harmadik és az ötödik jelenetet mint beszélő jelenetet, elsődlegesen, a második és negyedik jelenetet pedig mint összekötő jelenetet, másodlagosan. A Tanulság cselekményszintű megfelelője a hatodik jelenet. A szegmentumok eltolásával a Szenvedély-periódus elsődlegessége hangsúlyozódik, s ezen túlmenően a további tagolódás lehetőséget nyújt a Szenvedély értelemvontakozásainak kiszélesítésére és az általánosításra. A Szenvedély e nagyfokú szövegrészesedése éppen arányait hivatott szemléltetni. A Célkitűzés hiánya jelzi, hogy a Szenvedélyt nem valamely cél megvalósítása közben tapasztalt nehézségek váltják ki, az ismeretlen eredetű. A Szenvedély baljós előérzetekkel kezdődik, amelyek a Szenvedélyt a sors előterébe vonják. A következő szakaszban nyelvileg fogalmazódik meg (tehát tudatosodik) a Szenvedély. Csak ezután következhet annak tulajdonképpeni csapongása: a magánbeszédben, az elfelejtett cselekvésekben, a környezet iránti érdektelenségben és – a szenvedély tárgyának jelenlétében – csapongóan szeszélyes lelkiállapotváltozásokban. A Tanulság (hatodik jelenete) azt követően kezdődik, hogy a Szenvedély egy vélt boldogság elérése érdekében megszüntette önmagát (eltűnt a színről). A Tanulság szerint a Szenvedély éppúgy, mint önmaga megszüntetésének szerelmi boldogságra törő változata, értelmetlen, mert elérhetetlen, megvalósíthatatlan.

6. Molnár Ferenc: *A testőr*

Molnár Ferenc *A testőr* című drámája 1910-ben keletkezett. A budapesti Vígszínház vitte színre először, 1910 november 19-én. Az alábbiakban a szerzőnek a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában 1989-ben megjelent kötetét hasznosítom, melyben *A testőr* (T) *A doktor úr*, *Az ördög*, a *Liliom*, *A farkas* és *A hattyú* című drámákkal együtt jelent meg.

6. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje *A testőr*-ben

A nyelvi megjelenítés szintjének két kategóriacsoportja (**a keret** és **a főszöveg**) *A testőr*-ben is jól elkülöníthető.

6. 1. 1. A drámai keret

A drámai keret mint előkészítő jel minden egyes összetevő elemével együtt jelen van *A testőr*-ben.

A cím (ez esetben foglalkozásnév) dekoratív célzatú szó, mert egyrészt katonai egyenruhában való festői megjelenést idéz, másrészt sugallja, feleleveníti azt a környezetet (uralkodó, kormányzó), amelyben a szó denotátumának megjelenítője előfordul. A dráma szövegében a címre vonatkozó utalások megerősítik azt a dekorativitást: „finom, elegáns, udvari, grófi katona [...] Finom, elegáns, parfümös katona, aki az udvarnál, főhercegnők között jár ... gazdag, előkelő, udvari modorú ...” (T: 255). A szó dekorativitásával olyan szereplőre utal, aki a hétköznapi világ fölött áll. Van viszont e főnévnek egy másik, rosszálló hangulatú jelentése is, amelynek denotátuma éppen a közönséges világ tagja, s valakit éppen a kicsinyes, közönséges érzelmek (féltés, aggodalmak, féltékenység, stb.) okán felügyl. A szó tehát nyitott mind a korlátozó, mind a korlátatlanná tevő, általánosító tendencia számára.

A testőr **műfaji besorolása** („Vígjáték három felvonásban” T: 245) klasszikus, zárt drámaformát ígér. E drámaforma (vígjáték) egy évszázadok, évezredek óta ismert és leírt drámatípológia része, mely a befogadó szórakoztatását ígéri úgy, hogy annak gyengeségeire, gyarlóságaira hívja fel a figyelmet. Sajátos elváráshorizontot épít fel, amely egy kulturálisan és társadalmilag rögzített kódon alapszik. E kód egy tematikai, strukturális és stilisztikai előfeltevéseken nyugvó jellegzetes beállítódást hív elő a befogadóban. A vígjátéki forma az ókori vígjátéktól napjainkig nagy népszerűségnek örvend, mert már előjelzésében explicite ígéri azt a célt, amelyért a közönség minden időkben színházba járt: az idő kellemes eltöltését. („A közönséget egyszerűen az idő kellemes eltöltésének szükséglete motiválja. Valamiféle élvezetnek vagy örömnnek, illetve esztétikai kielégülésnek ez az elvárása minden bizonnyal kiindulópontja minden olyan motivációnak, amely a közönséget egy drámai előadás megtekintésére ösztönzi” (Esslin 1989: 135). Molnár Ferenc pedig az a szerző, aki híres arról, hogy a publikum eme elvárásának eleget tesz.

A nevek. A szereplőket (dramatis personaet) felsoroló **névsorban** hét nevet találunk, amelyekre elsősorban a szemantikai értékű stilizálás jellemző. A hét név egyike sem tulajdonnév, hanem foglalkozásnév: A Színész, A Színésznő, A Kritikus, A Mama, A Szobaleány, A Hitelező, A Páholyosnő (T: 246). Nyilvánvaló tehát, hogy Molnár Ferenc a szereplőknek nem az egyéniségét kívánja tudtunkra adni, nem egyéni, megismételhetetlen mivoltukat akarja bemutatni, hanem a színész, színésznő, kritikus stb. általános érvényű magatartásformának

megelevenítését ígéri, amely magatartásformákat általános törvényszerűségek irányítanak. A nevek tanúsága szerint valamely foglalkozáshoz való tartozás determináló, törvényerejű: a foglalkozás törvényszerűen meghatározza az embert. A szereplők ezeknek az általános magatartásformáknak az illusztrációi, megtestesítői. Mind a hét név kontextusa ugyanaz: a színház. A névsor nem csak a szereplőket stilizálja szemantikailag, de a dráma egész, bemutatásra, kifejtésre váró kontextusát is stilizálja, lényegi ismertetőjelének előrevetítésével. Ez az ismertetőjel (a színház) társadalmilag, kulturálisan olyan jól ismert kód, hogy szűkségtelenné teszi szereplőkonstellációjában a szereplők egymáshoz való viszonyának pontosítását: nem szükséges körülírni a mama, a szobaleány, a hitelező, a páholyosnő szerepkörét, sem a dráma interperszonális világában elfoglalt helyüket. Három szereplő viszonyára mégis történik utalás: a színész és a színésznő házastársak, a kritikus pedig barátjuk. Az interperszonalitásnak ez a jelzése a színházi kód szereplőkonstellációjának egyik, a drámában megvalósult specifikus konfigurációját jelzi.

A szereplők névsora és a közös kontextus, amelyre ez utal, a szecesszió kedvelt világából, a művészetek világából táplálkozik. A művészetek közül a szecesszióban kitüntetett helyet foglalt el a színházművészet, lévén a színház valóság és illúzió, természetesség és mesterkéeltség, élet és művészet, konkrét és elvont egységbe olvasztásának helye és lehetősége. A *testőr* szereplői kizárólag a színház fogalomkörébe tartoznak s ez az összes említett kettősség ábrázolását ígéri.

Feltűnő, hogy a címben megjelenő foglalkozásnév nem szerepel a szereplők névsorában. Ez a hiány két előfeltevést enged meg: a testőr lehet a szereplők valamelyikének (feltehetőleg a színésznek vagy a kritikusnak) a gúnyneve vagy a színész egy szerepe. Mindkét előfeltevés alapján a címben szereplő név ráilleszthető a névsorban feltűnő szereplőnevek valamelyikére, miáltal megkettőződik az illető szereplő egyetlen funkciója, például: a színész nemcsak színész, hanem testőr is, illetve a kritikus nemcsak kritikus, hanem testőr, vagyis valaki személyi biztonságára vigyázó, felügyelő személy.

A szerzői utasítások. A helyre és időre vonatkozó szerzői utasítások a szecessziós drámában gyakran stilizáltak. A *testőr* három felvonásának két **színhelye** van: a híres és ünnepezt színészpár szalonja „emléktárgyakkal, koszorúszalagokkal, kissé túlszűfoltva cifra bútorral, szőnyeggel, képpel, fotográfiával, kazettákkal, szobrokkal” (T: 247), valamint a félhomályba burkolt operai páholy: „Plafonvilágítás egy tejüveges villamos lámpával” (T: 278). A dráma térdimenzióját kifejező utasítások a színészi életteret vizualizáló nyelvi formák: az első és a harmadik felvonás a színészek magánéletének, a második pedig társasági-társadalmi életének színtere. A dráma színhelye tehát szervesen beilleszkedik a szereplők névsora által létrehozott kontextusba, azt árnyalja, pontosítja tovább. A színészpár magánéletének színhelyére utaló szavak, a művészi élethez tartozó terminus technicusok („koszorúszalag”, „cifra bútor, szőnyeg”, „képek”, „fotográfiák”, „kazetták”, „szobrok”, „zongora” T: 247) a művészien kidolgozott használati tárgyakra utaló szavak túlszűfolt dekorativitást sugallnak. A társasági élet színhelyét jelző szó szerkezet („nagy operai páholy” T: 278), a sötét nézőtér fölött halványan izzó csillár lámpái nemkülönben hatásos dekorativitást biztosítanak. Ezek a színhelyek egyrészt konkrét jelenvalóságukban specifikusak, másrészt általános érvényűek, mivelhogy könnyen felcserélhetők bármely más színészpár életterével.

A dráma idejére vonatkozó utasításokban („Tavaszi alkonyat” és egy operaelőadás estéje) felismerhető a szecesszió előszeretete a homályos, a sejtelmes, a megfoghatatlan, a tűnékeny iránt, amely szabad teret biztosít az illúziók szárnyalása számára. A homályosság kedvelése A *testőr* színhelyeinek tompa, halvány megvilágításában is érvényesül. A színésznő valamennyiszer félhomályban, színes ernyővel vagy tejüveges lámpával tompított megvilágításban

találkozik a testőrrel. Az első felvonásban: „Lebocsátja a függönyt. Meggyújtja a színes ernyős lámpát a zongorán. Eloltja a csillárt” (T: 271). A második felvonásban: „Plafonvilágítás egy tejüveges villamos lámpával. [...] A nézőtér sötét, a csillár lámpái halványan izzanak” (T: 278). A harmadik felvonásban pedig: „A szobában [...] ugyanaz a hangulat, mint az első felvonásban, mikor az asszony várta a testőrt. [...] A mama a zongoralámpát úgy igazítja, hogy a színésznőre essék a fény” (T: 300).

Az első és a harmadik felvonásbeli találkozások színhelyét a félhomályon túlmenően sejtelmesség, fájdalmas hangulatúvá teszik a színésznő által játszott szomorú Chopin-melódiák és a szobában „vaporizált” parfüm illata. A félhomályos megvilágításra utaló szavak és szókapcsolatok („színes selyemernyős lámpa” T: 247, „tejüveges villamos lámpa”, „a csillár lámpái halványan izzanak” T: 278, „zongoralámpa” T: 300), a halk, tompa hallásérzetet felidéző szókapcsolatok zenei terminus technicusok („csöndes, szomorú Chopin-melódia”, „pianínó” T: 247), mondatok („A sötét nézőtér felől tompán, fojtottan operai előadás hallatszik, zenekarral, énekesekkel” T: 278), az illékony illatra utaló „parfüm” (T: 271) szó – egységesen mind egy **feltűnően tompított, sajátosan sejtelmes hangulat** megteremtésére szolgálnak, valamely illúziót sejtetve, feltűnő dekorativitással. Mondhatnánk: a színésznő és a testőr találkozásai a **dekoratív illúzió** jegyében zajlanak. A színésznő körüli dekorativitást fokozza az első és második felvonásban az a „nagy piros rózsabokréta” (T: 278), amelyet valamelyik hódolójától kapott, valamint a hitelező kétszeri távozása előtt kétszer is megjelenő szerzői utasítás („Egy vázából virágot ad neki” T: 251 és „Virágot ad neki” T: 319). Ez az utasítás a színésznőnek egy funkciótlanágában feltűnő cselekvésére hívja fel a figyelmet. A dekorativitás tehát a színésznő személye körül és az ő érdekében hangsúlyozódik.

Az előjáték és az utójáték. Az elő- és utójáték jól kiaknázható az ellentéteket felállító stilizáló szervezőelv számára. Nem más, mint a dráma tulajdonképpeni kerete, amelyben előtérbe kerül a metanyelvi funkció, mely implicite tematizálja jelen esetben a színházi kódot, tehát közvetlenül leírja a kereten belül használt színházi kódot, a szerepjátszást, miáltal ennek a jelentése tudatosítható lesz.

Az implicit tematizálás nem más, mint különböző konvenciók ellentmondásos szembeállításai egy szövegben, s leggyakoribb megjelenésformája a drámában: „a játék a játékban”. A testőrben a „játék a játékban” egy különös változata fordul elő: Az elő- és utójáték szövege nem különül el a „játék a játékban” szövegétől. Így aztán az „elő- és utójáték” megnevezés sem megfelelő a jelen esetben, mivel ezek a szövegrészek a dráma egész szövegében felváltva követik egymást a „játék a játékban” szövegrészeivel. A továbbiakban éppen ezért **szövegkeretnek** vagy **tulajdonképpeni drámai keretnek** fogom nevezni (hogy megkülönböztethető legyen a drámai kerettől). A *testőr* első felvonásának jelentős hányadát (27 fellépésből 26-ot), valamint a harmadik felvonást teljes egészében a szövegkeret dialógusai teszik ki. A szövegkeret viszont a második felvonásban uralkodó „játék a játékban” dialógusai közé is beékelődik összesen 8 fellépésben (1, 2, 3, 8, 10, 13, 16, 19). A „játék a játékban” dialógusai a második felvonás 11 jelenetét teszik ki, és sajátosságuk, hogy mindenikben előfordul a testőr.

A *testőr* belső kommunikációs rendszerébe tehát beépül egy másik kommunikációs rendszer („játék a játékban”), amelynek szereplői egyetlen kivétellel (a hitelező) azonosak a belső kommunikációs rendszer szereplőivel. A beépült rendszer kódját viszont csak a színész és a kritikus ismeri, a többi szereplő (mama, szobaleány, páholyosnő) a dráma belső kommunikációs rendszerének részeként „valóságosnak” tekinti. A színész és a kritikus tehát tudja, hogy a testőr személye a színészt rejti, hogy a színész szereplésszándéka volt az, amely a beépült kommunikációs rendszert életre hívta. A színész és a kritikus dialógusai lesznek tehát azok, amelyek az első felvonás két jelenetében, a második felvonás négy jelenetében, valamint a

harmadik felvonás két jelenetében a beépült kommunikációs rendszer kódját tematizálják, a „játék a játékban” tetteit értékelik, azokból következtetéseket vonnak le. A színész a harmadik felvonás tizedik jelenetben, a szobaleány a tizenegyedik jelenetben, míg a mama a tizenegyedik jelenetben szerez tudomást a beépített kommunikációs rendszer létezéséről, s ennek kódjáról: a színész szerepjátszásáról. Az ezek után következő jelenetekben a színész és a színésznő közötti párbeszédekben is tematizálódik egyrészt a színházi kód, másrészt a beépített kommunikációs rendszer színházi kódja (10., 13. és 15. jelenetekben). Az elő- és utójáték alkalmazása (két különböző kód ellentmondásos egymásmellettisége által) lehetővé teszi élet és művészet, valóság és látszat dualizmusának szemléltetését. A szövegkeret a valóságot hivatott képviselni, míg a „játék a játékban” csupán szerepjátszás, színművészet, amely a „valóság” látszatát akarja kelteni. Az a strukturális tény, hogy a kétféle szöveg egységei az első és a második felvonásban egymásba hatolnak, jelzi, hogy az ellentmondáspár összetevő elemeinek határai nem rajzolhatók körül, mert a valóságszférába észrevétlenül épül be a művészi szféra, amely engedi magát „valóságos bírálatnak” alávetni. Ezáltal pedig mind a valóság, mind a művészet szférája relativizálódik, s ez a relativizálás kiindulópontként szolgál a főszöveg szintjén megvalósított abszolutizáláshoz: a nő és a művészet abszolút voltának kinyilatkoztatásához.

6. 1. 2. *A testőr* főszövege

A testőr főszövege a hét szereplő nevéhez rendelt szövegrészekből áll, s e szövegek mennyiségi és minőségi vizsgálata további bizonyítékokat szolgáltat a dráma szecessziós jellegére vonatkozóan.

A monológ és a monologikus párbeszéd. *A testőr* című drámában egyetlen monológ található, amely a testőrt játszó férjből tör ki, midőn felesége hűségvallomását hallja (T: 285). Az egyetlen többszörösen összetett mondatból álló monológ oly elemi erővel tör fel a színészből, hogy három részre tagolja a szöveget, háromszor is újraindítja, míg megfelelő megfogalmazást nyer a férj öröme. A szöveget a „fotel” szónak és a vele szinonim két szószerkezetnek megszólításban való ismétlése tagolja hármasan: „Te fotel [...], te egyszerű és szegény kárpitosmunka... [...], te szegény négy lábú” (T: 285). Az egyre növekvő fokú megszemélyesítést tartalmazó ismétlésnek, stilizálásnak, éppen a kiemelt szó közönségessége és az ennek ellenére elhangzó megszemélyesítések miatt, komikus hatása van. Emellett a stilizálás különössége a kitörő örömet is érzékeltetni tudja, melyet a színész a megszemélyesített fotellel azon nyomban megoszt. A háromsorosan újraindított mondat alárendelt mondatokban indázik tovább úgy, hogy az inda mindenik levele egyformán ugyanazt ismétli: „én vagyok a legboldogabb ember a világon [...] az én feleségem a legszentebb nő a világon [...] vedd legalább te tudomásul a boldogságomat” (T: 285). Feltűnő, az indázó jelleget hangsúlyozó, hogy a szinte utolsó mondataként megjelenő főmondat alanya (te) az, amely a szöveget háromszorosan tagolja, újraindítja.

A színész (illetve a testőr) és a kritikus párbeszéde a dráma összesen nyolc jelöletlen jelenetét, a dráma össz-szövegének 24 százalékát teszi ki (az első felvonás 2, a második felvonás 4, a harmadik felvonás 2 jelenete). E párbeszédrek replikáinak témája a színésznő és a színész, érzelmeik és érzelemhullámzásaik, valamint a színész tervezett, majd folyamatban levő hűségpróbája. A téma, valamint a replikák mennyiségi aránya jelzi (a színész replikái uralkodó terjedelműek), hogy **a párbeszéd eltolódott a monologikus dialógus fele**. Bár a két szereplő replikái ugyanarra a témára vonatkoznak, informáló-önartikuláló jellegüknél fogva csak a színész replikái biztosítanak szemantikai gazdagodást: a színész tájékoztat szerelme történetéről, válságáról, ő teszi szavá lelki gyötrelmeit, vívódásait, egyre nagyobb arányokat

öltő szerelmét, ő tárja fel cselekvésszándékát, szereplése folyamán a testőr-szerepből szabadult színész feltoluló érzelmeit, újabb és újabb vívódását, döntéseit, ő artikulálja önmagát a kritikus előtt, aki nagyjából részt tömondatokban helyesel („Színész: Csodálkozni fogsz. [...] Féltékenykedni kezdtem reá. Kritikus: Ez nem is meglepő. Nagyon természetes” T: 261), helytelenít („Évek óta nagyobb számárságot nem hallottam” T: 255), elítéli a hallottakat („Kritikus: Bolond vagy?” T: 253), figyelmeztet („Most aztán elég az, hogy a feleséged megcsal. Most már ne csald meg te is magadat” T: 293), esetleg rákérdez az események, cselekvésszándékok olyan vonatkozásaira, amelyek a befogadó előtt ismeretlenek („Azt mondd, hogy most mi lesz?” T: 289). Párbeszédüknek nincs feszültségkapcsolata, a színész replikáinak monologikus önvonatkozása nagyarányú, a kölcsönös egymásra vonatkozást a közös téma helyettesíti, s bár az első felvonás kivételével a megszakítási frekvencia is viszonylag magas, ez nem csupán a párbeszéd elevenítésére szolgál s nem a különböző irányultságú szemantikai kontextusok megütköztetésére.

A színész és a kritikus konszenzus-párbeszédeiben a kritikus a confidens, jelenléte azért szükséges, hogy a természetes módon monológban megnyilvánuló tudattartalmakat a színész a drámaibbnak tartott dialógusban nyilvánítsa ki (T: 253). A kritikus ennek ellenére nem redundáns szereplő, funkciója: ő pótolja a külső és belső kommunikációs rendszer közti közvetítő rendszer hiányát.

A színész és a kritikus közötti nyolc párbeszéd közül az **első felvonás**beli a legterjedelmesebb (11,5 oldal), s tájékoztató jellegénél fogva ez a legjelentősebb. Ez az a párbeszéd, amelyben a színész kontextusának dominanciája a legerőteljesebben érvényesül (T: 252–264). A színész replikái tartalmuk szerint kétfélek: **informatív jellegű** és **lelkiállapotfestő replikák**. Ha az informatív jellegű replikákat „összeolvassuk”, elénk rajzolódik a színészházaspár házasságának eddigi története, a jelenbeli érzelmi válság, valamint a színész ama szándéka, hogy ezt a válságot megoldja. Az informatív jellegű replikákból nyilvánvaló, hogy sajátosan szecessziós módon az érzelmek, a magas hőfokú vágyak talaján járunk. Mivel azonban házaspárról van szó, a vágyak ellentétes irányulásúak, ami előidézője kettőjük konfliktushelyzetének. A színésznő szerelme hathónapi házasság után kihűlt, és kihűlt szívvel tárgyaltalanul vágyódik valami felforrósító, magával ragadó érzelm után. „És most itt a tavasz, és én érzem, hogy ez a csendes, szelíd, szomorú kis nő kezd nem bírni magával [...] Chopin. Ábrándozás. Este nem gyújt lámpát, maga elé néz. [...] Beszélek hozzá, rám néz, de nem hallja [...]. Ablakon kibámul. Aztán megint Chopin. Baj. Sír, sír, ha egyedül van – nem baj. De ha én meglátom rajta, letagadja. Baj” (T: 254–255). A színészt ugyanakkor felesége elvágyódásával ellentétben szerelme visszanyerésének vágya fűti: „És nekem kell az a meleg pillantása, nekem kell egy felhevült szava, egy ölelése, ha másképp nem, hát csalás útján. Érted? Az életemet adnám oda egy őszinte csókjáért ...” (T: 259). A színész Molnár Ferencre jellemző ötletességgel törekszik vágya megvalósítására. Ötlete (a szerepjátszás) nem új keletű a drámairodalomban (már Shakespeare-nél előfordul), de a Molnár Ferenc-i drámában sajátos jelleget kap: a szerepjátszás nemcsak játék, nemcsak a cél elérését szolgálja, hanem művészet, amely magával ragadja a megszállott művészt: „és minden elszáll a színész agyából, ha kell, csak a szerep, a szerep, az ragad bele, az rágja, eszi, tépi, dolgozza ... attól nem lehet szabadulni [...]. De tudja Isten ... mert ez a bolondság egy szereppel, egy nagy, egy jó szereppel függ össze, hát ez a véremmé vált, ez többé nem eresztett el” (T: 258).

A szecesszióra jellemző módon a valóság visszataszító viszont, éppen a művészet eszközeinek felhasználásával kiszínezhető, megmenthető. Legalábbis ez a színész szándéka, aki az elképzelt szerep bűvöletében, mámorosan a művészet – saját színészi produkciója – nyújtotta gyönyörtől, sokszor szem elől téveszti kezdeti célját („valóságos” érzelmi életének megmentését a művészet által), azonosul szerepével („Kritikus: Vagyis e pillanatban te kezded

elhinni magadnak, hogy te vagy a testőr.” T: 297), amelynek megvalósítása, mint esztétikai élvezet magával ragadja: „A férj tényleg nincs itt [...] A férj vidéken van. Még egy félórával ezelőtt mind a ketten itt voltak ... sőt harcoltak egymással ... de érts meg [...] a testőr egy boldog ember ... és neki kellett a harcban győznie ... a boldognak, a szeretettnek, az erősnek” T: 298).

Néhány informáló jellegű replikában a színész a testőr leírását adja. E leírásokban stílushatása van az indázó mondatszerkezetnek, az igéket mellőző halmozásnak, a körülírásnak: „Finom, elegáns, parfümös katona, aki folyton az udvarnál, főhercegnők között jár ... gazdag, előkelő, udvari modorú ... [...] Férfias és mégis sima ... Szalonember és mégis katona.” T: 255), „egy szemtelen, de gyönyörű, csodaszép testőr, aki az ablak alatt tüntetőleg sétált” (T: 261). A kirakatban meglátott testőrsisak leírása során használt színnevek dekoratív látványt nyújtanak: „Egy fehér lószőrforgós, nagy ezüstsisakot, aminőt az arciére-testőrök viselnek” (T: 259). A testőr kimaszkírozására utaló szövegrészben a színnevek dekoratív hatást keltenek, a halmozásra építő indázás pedig megerősíti ezt a hatást: „kimaszkíroztam magam arany-szőkére, finomra, fiatalra, kis bajusszal, fehér kesztyűvel” (T: 260). Látható, hogy a testőr leírásában használt szecessziós eszközök feltűnő módon irányítják rá a befogadó figyelmét festői alakjára, mintegy előre jelezve a történés lényegi erővonalait. A festői jelleg olyan erőteljes, hogy már-már komikus hatást vált ki, amikor a testőr neve az alakja tovább már nem fokozható stilizálásaként elhangzik: „Graf Viktor von Latour-Schönichen.” (T: 261). És ez sűrítve tartalmazza a testőrnek a leírásokban már megismert tulajdonságait: csodaszép, győzelemre beállított grófi katona, akinek neve már előre latortulajdonságokat is jelez. Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a testőr alakját megelevenítő, már-már komikumba hajló nyelvi formákat a szomorúság tragikumelőrejelző szavai ellenpontoszzák. Végletek kapcsolódnak össze, ami szétfeszíti a szemlélet megszokott kereteit, s ekképpen tragikus és komikus összevillantásakor megdöbbenő hatás keletkezik (Eisemann 1987: 787). „Kritikus: Komikus. „Színész: Minden komikus, amit egy megunt szerelmes csinál, kivéve, ha föbe lövi magát. Hát engedd meg nekem, hogy ez előtt a komoly dolog előtt megpróbálkozzam a komikussal is. Kritikus: Hát ennyire vagy? Színész: Ennyire. Ennyire. Ennyire. – Egyre síróbb hangon mondta. – Kritikus: Csak nem sírsz. [...] Engedd meg, hogy én viszont nevessek” (T: 258); Színész: „Én például nagyon sajnálom magamat. Azért, mert színész vagyok, nem pedig, mondjuk, hadvezér. [...] nem áldozhatok mást a nőnek, akinek bolondja vagyok, mint komédiát. [...] És ez talán nem olyan egyszerű, mint egy véres háború, de hidd el nekem, öreg, abban a pillanatban, amikor egy asszony miatt teszi az ember, van olyan szomorú” (T: 263); Kritikus: „Eredj és vesd le ezt a jelmezt. Nagyon szomorúan áll rajtad” (T: 324).

Az ellentétező variativitás a lelkiállapotfestő replikák mondatszerkesztésére is jellemző. Az ellentétes mondatok tovahullámozó indázásként követik egymást, úgy, hogy a következő mondat, ismétlésszerűen, mindig továbbviszi az előző mondat egy mondatszerkezetét, valamelyik szavát: „Én sokat voltam szerelmes életemben ... Vagy tudja Isten ... sohasem voltam szerelmes csak most ... Még soha úgy nem, mint most” (T: 255). Az ellentétező indázás pedig halmozásos indázásban hullámozik tovább: „Az utolsó, a legnagyobb, a legégetőbb, a legkínzóbb szerelem ez, édes barátom. A legszebb, a legfájdalmasabb ...” (T: 255). Az indázásnak ez a típusa, amelyben egy ismételt elem önmaga ellentétéig hullámoztatja tovább a mondanivalót, gyakori a *testőr*-ben: „Hát miért játszom a szerepeket? Pénzért, dicsőségért. És ha pénzért, dicsőségért tudok, miért ne tudjak akkor, amikor minden pénznél és minden dicsőségnél többről, a magam nyomorult, fájdalmas, szerelmes életéről van szó?” (T: 260). Az ellentétező indázás mondatformáinak hullámozását gyakran kiegészíti a jelző-halmozáson alapuló indázás, máskor ez utóbbi önmagában fordul elő: „komikusnak látszol előttem a józanságoddal, mikor erről a vad és szerelmes játékról, erről a halálosan szép és

komoly gyerekségről van szó” (T: 258). A színész egy hosszabb replikájában (T: 256) az ismételt „ez” mutató névmásnak van stílusértéke. A mutató névmás a strukturális jellegű stilizálás kohéziót biztosító eleme, amely egyetlen kivétellel mindig a „szerelem”-re utal. A mutató névmás mögött felsorakozó mondatok terjedelme fokozatosan csökken: előbb egy többszörösen összetett mondat következik, aztán egyetlen állítmányi mellékmondat rendelődik alá a mutató névmásos főmondatnak, majd négy, egyre rövidülő bővített mondat, míg aztán a végső megállapítás összegezve véget vet az indázásnak: „ez az utolsó, a legfájóbb szerelem, tudod, [...] – ez a szerelem, amibe aztán minden erőnkkel, önérzetünkkel, életvágunkkal kapaszkodtunk ... Nem, nem, ezt a nőt már nem adom oda senkinek... Ez már nem múló dolog, ez már a végzetem, a szerencsétlenségem... Ez már minden” (T: 256).

Látható, hogy a lelkiállapotot festő replikák indázására leginkább az ismétléses és a halmozásos formák jellemzők.

Bár a **második és harmadik felvonásban** a színész monologikus replikáinak rövideége akadályává válik a halmozásos és ismétléses indázó mondat szerkesztésnek, a színész lelkiállapotának fűtöttsége itt-ott áttöri a replikákban uralkodó informatív jelleget, és a stilizálás eszközével hangsúlyoz, kiemel. Az egyik replikában (T: 297) a stilizáltan ismételt „testőr” szó például azt hivatott lényegiesítve hangsúlyozni, hogy a színészben harcoló „szakító férj” és „győztes katona” közül a szerelem parancsára az utóbbi kerekedett felül: „Ehhez most a testőrnek nincs elég lelkiereje. A testőrt a világ legszebb asszonya szereti. A testőrnek van a legszebb szeretője ezen a világon. A testőr fiatal, boldog, erős, reménykedő” (T: 297).

A testőr dialógusai. A *testőr* szövegének nagy hányadát a szereplők közti dialógusok teszik ki. A szobaleány és a színésznő, valamint a szobaleány és a színész közti rövid párbeszéd (az első felvonásban összesen 10, a harmadik felvonásban összesen 3), amelyek a színész, illetve színésznő rövid utasításait és a szobaleány igenlő tudomásulvételeit tartalmazzák, egyrészt a „hétköznapi” milió mozgalmasságát körvonalazzák, másrészt jelzik a köztük lévő úr–szolga viszonyt.

A mama és színésznő, valamint a mama és a színész (testőr) közötti dialógusok (az első felvonásban 7, a második felvonásban 7, a harmadik felvonásban 5) **társalgó dialógusok**, melyek ugyancsak a színészelet „hétköznapi” jellegére utalnak. Ezekben a dialógusokban a mama egyetlen funkcióra redukálódik: ő a „fogadott” mama („színésznő anyjának lenni még akkor is keserves dolog, ha az ember szüli a színésznőt. Hát még, ha készen kapja!” T: 248), és a vele folytatott dialógusok jelzik, hogy személye csupán egy szükséges kellék a színésznő magánéletében. Ezt, valamint a társalgó replikák ürességét a második felvonás első öt jelenete szemlélteti a legszebben. Ezekben a jelenetekben a mama csupán társalgópártnér, aki a második felvonásban együtt „gukkerezik” (T: 279) a színésznővel, felhívja figyelmét a nézőtérén lévő ismerőseire, tehát társa a színházlátogatásnál nélkülözhetetlen közönség-felmérő, hódolatfogadó üres cselekvésekben: „Színésznő: Kinek köszöntél? Mama: Gróf Palánkay köszönt. Bal földszint kettő. Színésznő: Már látom. Mama: Dr. Feldmann, zsöllye tizenkettedik sor, bal szélső sarokülés, köszönt. Színésznő: Látom.” (T: 279.). E társalgó dialógusok mögött nem érző, gondolkodó személyek állnak, hanem olyan személyek akik a „hétköznapi” milió üres cselekvéseit végzik. Jelen esetben persze ez a hétköznapi milió is a művészi szférába tartozik, amennyiben a művésznő magánéletét jelenti. Viszont létfontosságú benne az interperszonalitásba való beépítettség.

A színésznő és kritikus közötti párbeszédek ugyancsak **társalgó dialógusok**, funkciójuk, hogy tovább árnyalják a színészelet „hétköznapi” miliójét. E milió kelléke a szobaleány és a társalgó mama mellett a reménytelen rajongó is, a család barátja (T: 253). Első felvonásbeli

párbeszédek kettőjük tíz éve változatlan interperszonális viszonyát érzékeltetik, aminek jellemzője az egyoldalú imádat, másrészt viszont a kritikus függőségét. Akárcsak a mama, a színésznő számára ő sem több, mint egy bútordarab, melyet kedve szerint vesz elő, vagy tesz félre: „De miután már pont tíz éve vagyok fölösleges, és még mindig nem mentem el, mondok magamba: miért menjek el éppen most? [...] Ha azt akarja, hogy menjek el, mondja meg. Színésznő: Ne féljen, doktor, megmondom” (T: 266–267).

A színésznő „hétköznapi” miliójére (mint a „primitív” világ milióire általában”) jellemző a sűrű interperszonális háló, amelyet a szobaleánnyal, a mamával, a kritikussal s nem utolsósorban a páholyosnővel (második felvonás 4. jelenet) folytatott társalgó dialógusai szemléltetnek.

A dráma dialógusainak többségét **a színésznő és a színész közötti párbeszédek** teszik ki. Ketten 34 jelenet egyidejű szereplői. Ezekből 11 jelenetet csupán kettőjük dialógusa tesz ki. E 11 jelenethez hozzá kell adnunk az első felvonás azon öt jelenetét (3., 6., 8., 12., 14.), amelyekben ugyan a kritikus is jelen van, de csak néha-néha kapcsolódik be a beszélgetésbe. A színész és a színésznő közötti párbeszédek nemcsak a replikárok nagy számát, hanem a szövegrészesedésüket illetően is jelentős helyet foglalnak el a drámaszövegben (a dráma teljes szövegének 45 százalékát teszik ki). Ebből következik, hogy meghatározó jellegűek. **Kettőjük párbeszédeinek három csoportját különböztetjük meg: a kritikus jelenlétében elhangzó párbeszédek, a testőr és a színésznő közötti, valamint a színész és a színésznő közötti párbeszédek.**

A kritikus jelenlétében elhangzó párbeszédek az első felvonásban fordulnak elő. Mindenikre magas megszakítási frekvencia, gyakori szemantikai irányváltás jellemző. A beszélők közötti feszültség-kapcsolat ugyancsak intenzív, s replikáik mennyiségi viszonya is kiegyensúlyozott. A stilizált-indázó mondat szerkesztés leginkább a színész egy-egy replikáján belül tapasztalható, jelölve annak, hogy szenvedélyessége nagyobb fokú, mint a színésznőé. A „mond” ige felszólító módú ismétlése, az ismételt általános névmáson („valami”), jelzős szerkezeten keresztül indázva visszavezeti a szöveget a kiindulóponthoz: „engem sem szeretsz. Mondd, édesem... Mondd, édesem ... Mondd, hogy nem szeretsz” (T: 249). Az indázásnak az a típusa is előfordul, melyben a hátravetett értelmezős szerkezetek és az előző mondat közé ismételten mutató névmás tolikodik be: „ami itt most kezdődik kettőnk közt, ez a hazudozás, ezek a titkos sírások, ezek a... ezek a Chopin-zenék ... ezek a ...” (T: 250). A mutató névmás ismétlése és a többes számú főnevek halmozása ugyancsak indázó jelleget kölcsönöz a színész egyik replikájának: „Ezek olyan elkeseredési dolgok a nőknél. Senkinek se szólnak, ezek olyan bezongorázások a világba, olyan vágyódások, ezek a legtisztességtelenebb dolgok” (T: 251). Az ismétlésen alapuló indázás egyik változata az, amikor több replikán keresztül hullámszik a kiemelt szerkezet vagy szó: „Színész: Most még csak május van. Színésznő: Május van. Kritikus: Szép tavasz. Szép május. Színésznő: Szép május. (A zsebkendőjét a szeméhez emeli.) Színész: Mit siratsz? Színésznő: Nem sírok. Színész: Hát miért teszel úgy, mintha valamit siratnál? Színésznő: Úgy rám jön néha. Színész: Tudom én, te mit siratsz. Te a szabadságodat siratod” (T: 249–250). A „május” szó három beszélő replikájában négyszer ismétlődik, s az indázás célja, hogy a szónak az egyes beszélőkben továbbhullámszó érzelmi rezonanciáját érzékeltesse. A kellemes rezonálásra viszont váratlanul következik a „sír” ige indázó célzatú ismétlése, ez pedig elvezet a május és a szép tavasz kellemes érzelmi lüktetésétől önmaga ellentétéhez: a szabadság siratásához.

A testőr és a színésznő közötti párbeszédek a második felvonásban fordulnak elő. A megszakítási frekvencia továbbra is magas, a szemantikai irányváltások ugyancsak gyakoriak, a párbeszéd a belső kommunikációs rendszerbe beépített „játék a játékban” szövegegységének

része: a színész a hódító testőr szerepét játssza anélkül, hogy a színésznő ezt tudná. A párbeszéd legtöbb replikája a **szerelmi társalgás** konvencionális fordulatokat, felületes kijelentéseket tartalmazó kategóriájába tartozik. A színésznő közvetlenül is utal erre: „Engem egy kissé idegessé tesz ez a társalgási párbaj, amelynél mindig azt kell figyelni, mi van a szavak mögött” (T: 281). A társalgó dialógusban előfordulnak mégis stilizáltan-indázó replikák, amelyek ez alkalommal sajátos módon a színésznő nevéhez rendelvek. A színész replikái egyetlenegyszer „izzanak fel” az indázáshoz szükséges magas hőfokra, s ekkor is azért, mert a testőr szerepéből kilépve, őszintén vall: „egy szépet, forrót vallottam neki, az már egy kicsit szívből is jött” (T: 289). Mondhatnánk: a replikák stilizáltsági foka, illetve indázó jellege valamely szenvedély őszinteségének mutatója, fokmérője. A *testőr*-ben a színésznő őszintén „lángra lobban” a testőr iránt, akihez a szövegkeret kommunikációs rendszerének kódjával közelít, ez oka vagy következménye replikái stilizáló-indázó stílárís jellegének. A kritikus jelenlétében megvallja, hogy vonzódik a testörhöz. A vallomás szöveg-egységében többszörösen ismételt „végre” határozószó a szöveg szerkezeti kohézióját biztosítja, s kifejezi azt, hogy a színésznő (hosszas ideálkergetés után) végre örvendhet a megtalált ideálnak, tehát mind strukturális, mind szemantikai vonatkozásban stilizáló erő. A jelzői mellékmondatok jelöletlenül kapcsolódnak egymáshoz, a halmozás stílusértékét éppen a kötőszók hiánya (aszüneton), illetve a tagadószó változatlan alakjának („se”) ismétlése növeli. A mondat szerkesztésben kétszeresen is észlelhető a bővülő tovahullámozás: „Végre egy ember, akinek nem zengő az orgánuma... végre egy ember, aki, hála istennek, se nem okos, se nem elmés, se nem művészi, se nem cinikus, se nem fájdalmas... végre egy ki nem csavart agyú ember [...] végre egy férfi!” (T: 292).

A színésznői szenvedélyesség tirádájába ugyancsak belopódzik az indázó mondat szerkesztés. Az indázó jelleget a hátravetett értelmezős szerkezetek halmozása s a mindenik szerkezet elé betolakodó „ez” mutató névmás biztosítja: „A színésznő [...] Ez más hús, ez más vér, ez más agyvelő, ez más idegrendszer” (T: 294). A szavak halmozása nemegyszer három elemből álló mellérendelő szófüzért eredményez: „Bírni kell az iramot, a tempót, a magasságot! [...] Aki szerelemmel közeledik az ilyen kiválasztott, sok mindent eldobott és megtagadott nőhöz, az aztán ne ijedjen meg” (T: 294–295).

A színész vallomását is jellemzi a szószerkezetek halmozása: „legalább respektálja, ha mással nem, egy kis részvétellel, egy kis asszonyos melegséggel [...] amit most minden érzéki gondolatától menten ... egy gyereknek a szokimondásával, egy katonának a tiszta becsületével, de egy szerelmes férfinak minden elfojtott könnyével ... reszketve ... teszek a lábaihoz...” (T: 286).

A színész és színésznő közötti harmadik felvonásbeli **párbeszéd**ek a **társalgó dialógus egy változatát** képviselik: **vallató, illetve leleplező szándékú párbeszéd**ek. A megszakítási frekvencia nagyon magas, és gyakoriak a beszélők ellentétes elhatárolódását, feszültségkapcsolatát hangsúlyozó nyelvi elemek. Mindez megmagyarázza azt, hogy a mondat szerkesztés stilizáló-indázó jellege háttérbe szorul, egyetlen replikára lesz jellemző csupán. A színésznő vallomásában a mellérendeléses szó- és szószerkezet-halmozásnak van stílusértéke: „megszerettelek újra ezért a szomorú, elkeseredett, szép játékért, ezért a gyerekes és mégis nagy szerelmet sugárzó bolondságért” (T: 320). A színész és a színésznő közötti párbeszédben is van olyan hely (harmadik felvonás, 313–314), ahol a társalgó dialógus üressége jut kifejezésre. Mialatt a színész a nyílt színen átöltözik, a színészpár Rétháti művészkollégájáról beszélget, akire a dráma szövegében csupán egyszer történik utalás: a színész Rétháti megbetegedésével magyarázza váratlan hazaérkezését (T: 302). A társalgó dialógusnak, akárcsak a mamával és a kritikussal folytatott párbeszédnek, funkciója a színészi élet

„hétköznapi” miliójének árnyalása, s ehhez a milióhoz a társalgó mama és a személytelen rajongó mellett a pletyka is hozzátartozik.

A színész és a színésznő közötti párbeszédet megvizsgálva nyilvánvalóvá vált, hogy az uralkodó dialógustípus a társalgó dialógus, amelynek itt szerelmi, vallató, illetve leleplező szándékú változata fordul elő. Az is nyilvánvaló, hogy a dialógusnak ez a változata csak kis mértékben ad lehetőséget a szecessziós indázó-stilizált mondatszerkesztésre, nyelvi eszközei inkább az üres beszélgetés, a szerepjátszás érzékeltetésére, illetőleg a tettértékű nyelvi megnyilvánulások számára biztosítanak tág keretet.

6. 1. 3. *A testőr cselekménye*

A cselekmény nem más, mint a dráma intencionális, össze nem kapcsolt tetteinek gyakorlati egybeszerveződése.

A testőr első felvonásában nagyszámú tett fordul elő. Az első felvonás tettszériája a következő: színész névjegyet ír a hitelezőnek, hogy páholyjegyet szerezzen és adósságát törleszthesse; kéri a színésznőt, hogy ne zongorázzon Chopint, mire a színésznő sóhajtva becsukja a zongorát. A szobaleány bokrétát hoz a színésznő egyik hódolójától, ami veszekedést idéz elől. A színésznő elrejtja a névjegyet (a férj felvilágosítását megakadályozandó). A színész elmondja a kritikusnak: célja felesége szerelmét visszaszerezni („ez az egyetlen módja annak, hogy ez az asszony még egyszer az életben szerelmesen nézzon rám” T: 258), s ezáltal a kritikust is beavatja a cselekvésbe (harmadik felvonás 313–314). A színész elbeszélésében feleleveníti mindazokat a tetteket, amelyek már a múltba tartoznak, s amelyek mind ugyanazt a makrocélt követik: próbára tenni felesége hűségét („két eset van: vagy meghódol, vagy nem hódol meg. Ha nem hódol meg, akkor nyugodtabb leszek ... Azt mondom: ellenállt, hű maradt hozzám. Ha meghódol, akkor [...] tudom, hogy hajlandó volt megcsalni, hogy el kellennem tőle, hogy vége mindennek” T: 259). Már a múltba tartozó tettszekvencia: a színész kidolgozta a szerepjátszás részleteit is: (T: 258), teljes arciére-testőri egyenruhát varratott (T: 260), magára öltötte és „fenszter promenád” adott a feleségének (T: 260), majd megismételte a színésznő ablaka alatti sétákat, szalutált a színésznőnek (T: 261), névjegyet nyomtatott Gróf Latour-Schönichen Victor névre, bokrétát küldött, levelet írt, s abban engedélyt kért, hogy őt férje távollétében meglátogassa (T: 262), táviratozott a vidéki színházhoz, hogy közbejött akadályok miatt nem utazhat (T: 263). Az első felvonás tettszériáját folytató tettek: a színésznő jelt ad a testőrnek az ablakból (T: 265), a színész eltávozik, azzal a kimondott szándékkal, hogy háromnapos vidéki vendégszereplésen vesz részt, de rejtett szándéka az, hogy a testőr szerepében meglátogassa saját feleségét. A színésznő a szobalánnyal rendbe téteti a lakást, átöltözik a testőr fogadására (T: 266–268), a kritikus magára hagyja, hogy a találkozás számára szabad teret nyújtson (T: 269), a színésznő parfümöt hint szét a lakásban, lebocsátja a függönyt, meggyújtja a színes ernyős lámpát a zongorán, eloltja a csillárt, vizet forraltat a szobaleánnyal (T: 271) – mindezt a grófi katona fogadására. Aztán megérkezik a testőr (T: 272), udvarol (T: 276), a színésznő elfogadja az udvarlást (T: 276), és meghívja a testőrt estére operai páholyába.

A második felvonás tettszériája: előbb a színésznő, majd a testőr érkezik meg a páholyba a találkára. Kettőjük további tettei mind beszédettek. A testőr színvállásra készíti a színésznőt a színész által kitűzött cél megvalósítása érdekében. A színésznő első választette: („Abszolút képtelenségnek tartja még csak a lehetőségét is annak, hogy az urát valaha ... [...] Hogy valaha megcsalja” T: 285), hogy megvallja hűségét a férjéhez (T: 286), amit a testőr szerepébe bújó férj forró szerelmi vallomása követ (T: 286) azzal a céllal, hogy felesége hűségéről még jobban megbizonyosodjon. Megérkezik a kritikus azzal a céllal, hogy tiszteletét tegye a

színésznőnél (T: 287). Szóvá teszi a testőr egy függőben levő asszonyhistoriáját (T: 288), hogy a színésznő érdeklődését felcsigázza a testőr iránt. A színésznő megvallja, hogy a testőr nyugtalanná tette (T: 292), a kritikus erre távozik, s a színésznő szenvedély-tirádájában beszédette célját is megfogalmazza: „Most én nem eresztetem magát” (T: 295), majd a szenvedélyesség még magasabb fokán újabb tette következik: meghívja a testőrt másnapra a lakására (T: 296). A testőr elfogadja a meghívást. E két tett célja: hódolni a közös szerelemnek. A férj rejtett célja pedig, hogy visszabújva a maga ruhájába, megakadályozza, hogy felesége a testőré legyen (T: 297). A színésznő utolsó tettét a szerzői utasítás jelzi: „Egyszerre a színésznő a testőr keblére borul. [...] Nagy, hosszú csók” T: 298).

A harmadik felvonás tettszériáját a színész váratlan hazaérkezése indítja (T: 301). Vallatóra fogja feleségét a tegnapi estével kapcsolatban (303–309), hogy rábizonyítsa csalárdságát. A színésznő választette: mindent tagad. A szobaleány hallgatózik, hogy kellő pillanatban tudja, mit kell válaszolni az asszony mentségére. A színésznő sír, szerelmet vall, öngyilkossággal fenyegetőzik: véget akar vetni, férje gyanúsításának (T: 310). A színész „tisztá szívből” állítja, hogy nem hiszi a rágalmakat, elhiszi a hazugságokat („Az az igaz, öregem, amit egy asszony hazudik” (T: 312). A színésznő elküldi férjét a kávéházba azzal, hogy egyedül akar maradni, rejtett célja azonban, hogy fogadhassa a testőrt (T: 313). A színész a nyílt színen, a színésznő szeme láttára magára ölti a testőregyenruhát (T: 313–315), pontban ötkor katonásan előlép, összeüti bokáját, szalutál, s a testőr hangján beszélni kezd, hogy bebizonyítsa: ő volt a testőr, és sarokba szorítja mindent tagadó feleségét (T: 316). A színésznő is tegnapi allűrjeivel kezd beszélni, azt bizonyítandó, hogy tudja: színjátékról van szó (T: 316). A színész bocsánatkérésre szólítja fel a színésznőt (T: 316), aki azt állítja, hogy felismerte a testőrben férjét, és beszállt a játékba (T: 317). A színész hazugsággal vádolja a feleségét (T: 317). Jön a hitelező és felismeri a színészt a testőregyenruhában (T: 318–319). A színész elhiszi a színésznő hazugságait: „ha én most okos ember vagyok, elhiszem neked, hogy az első percben rám ismertél” (T: 321).

Az elmondottakból világosan kitetszik, hogy *A testőr* cselekményében uralkodó jellegűek a fordulatot, meglepetést előidéző intencionális tettek: beszédettek vagy nyíltszíni cselekvések. Megállapítható az is, hogy a szövegrészesedés és a tettek száma egyenes arányban van egymással. Következésképpen a legtöbb tett a színész és a színésznő közötti párbeszédekben (melyek az össz-szöveg 45 százalékát teszik ki) fordul elő. Ez viszont azt is jelenti, hogy a szöveg a tettek megvilágítását, szavakba öntését, értékelését tartalmazza, a tettől függő életet él, s nem válik el tőle, mint ahogyan az a szecesszióra jellemző. Ezt a megállapítást támasztja alá a monológok hiánya (*A testőr*-ben egyetlenegy monológ van), illetve a színész–kritikus monologikus dialógusainak az az uralkodó funkciója, hogy a színész cselekvésszándékát előrevetítse, a második és harmadik felvonásban pedig az elkövetett tetteket értékelje. Mindezek ellenére *A testőr*-ben előfordulnak olyan replikák (akár monologikus dialógusban, akár párbeszédben), amelyeknek a mondatszerkesztés indázó-stilizáló jellege sajátos lüktetést biztosít, ezek a replikák pedig a színész és a színésznő nevéhez kapcsolódnak.

6. 2. *A testőr* című dráma ábrázolt szintje

Az ábrázolt szint mélystrukturális szintje a befogadó mentális konstruktuma, amelyet az a szövegszintű elemek kombinációja és akkumulációja során hoz létre. E mentális konstruktm három kategóriacsoportha: **a szereplő, a történet és a struktúra.**

6. 2. 1. A szereplő

A *testőr* szereplői a dráma jeleneteiben való megjelenésük sorrendjében a következők: Színésznő (53 jelenet), Színész (44 jelenet), Kritikus (30 jelenet), Mama (19 jelenet), Szobaleány (15 jelenet), Páholyosnő (4 jelenet), Hitelező (2 jelenet). A színész és a színésznő egymás szöveggörnyezetében összesen 34 alkalommal fordul elő; a kritikus 23 alkalommal a színész szöveggörnyezetében, 20 alkalommal a színésznő szöveggörnyezetében. A mama 19 alkalommal fordul elő, ebből csak a színésznő szöveggörnyezetében más szereplő társaságában is 15 alkalommal. Mindezek alapján látható, hogy a dráma két főszereplője a színész és a színésznő. Barátjuk, aki egyenlően oszlik meg kettőjük között: a kritikus. A mama és a szobaleány alkalmazottaik sorába tartozik.

A színésznő. A szereplők névsorában a színésznőnek nincs tulajdonneve, azt foglalkozásának neve helyettesíti, ami a befogadó elváráshorizontját sokkal tágabbra tudja nyitni, mint egy semleges női név. A neve mögötti pontosítás („Színész felesége” T: 246) elhelyezi őt a dráma szereplőkonstellációjában, s ezáltal hangsúlyozza egyik kötöttségét, úgy, hogy a befogadó elváráshorizontját is szűkebbre vonja (a megnevezett fogalomnak megadja egy differencia specifikáját). A dráma egész szövege során replikái előtt a Színésznő megnevezés áll, s ez azáltal, hogy minden egyes replika előtt figyelmeztet a beszélő személy művészi szférához tartozására, strukturális és szemantikai stilizáló erővel hat szövegeire. A főszövegben viszont a többi szereplő a Helén tulajdonnévvel illeti. A név a görög eredetű Heléna angol és francia formájának az átvétele. A görög mitológiában viselője a világ legszebb asszonya volt. A dráma főszereplője a főszövegbeli utalás alapján ugyanilyen asszony („A testőrt a világ legszebb asszonya szereti” T: 297), aki a „hétköznapi világ” konvenciói fölött áll: „egy nő [...], aki nem mérhető a polgári mértékkel” (T: 292). Helént egyrészt a színésznői mivoltába beleírt sorsszerűség („Igenis, én színésznő vagyok, nem a tehetségem révén, mert ez vér dolga és idegrendszer dolga, kedves gróf[...] Ez más hús, ez más vér, ez más agyvelő, ez más idegrendszer” T: 294), másrészt szépsége sorsszerűsége („Énértem már meghaltak emberek” T: 293) egy előre meghatározott életformába kényszeríti. Életformájának sajátossága **a csapongó vágyakozás, a szenvedélyes szerelmi lángolás**: „én nagyobb lánggal égek, ha meggyulladok. [...] Nem vagyok én erköcstelenebb, mint a maga grófnéi, csak egy kicsit több ég el az életemből, ha engem méltóztatik felgyújtani” (T: 294–295). E lángolás és az utána való sóvárgás egyrészt a színésznőre vonatkozó direkt és indirekt leírások tárgya, másrészt a színésznő tetteinek a hajtóereje.

A színésznő epekedésére utalnak a szerzői utasítások szerinti cselekvései („csöndes, szomorú Chopin-melódiát játszik” a zongorán, sír T: 250), melyeket a színész is szóvá tesz replikáiban: „Ezek olyan elkeseredési dolgok a nőknél. Senkinek se szólnak, ezek olyan bezongorázások a világba, olyan vágyódások” (T: 251), „Chopin. Ábrándozás. Este nem gyűjt lámpát, maga elé néz. [...] Ablakon kibámul. Aztán megint Chopin. Baj. Sír, sír, ha egyedül van” (T: 254–255). Epekedése azonban nem marad meg a tárgy nélküli, testetlen vágyakozásnál, hanem a sorsszerűség erejével tör a szerelmi lángra lobbanás és lángolás megvalósítása felé. A vágyakozásnak ezt a változatát a drámaszöveg direkt utalásai, valamint a színésznő tettei rajzolják ki. A színész utal a vágyódás, ábrándozás megvalósulásának törvényszerű erejére, illetve előérzetére: „egy ilyen asszony elkezd gondolkozni egy testőrrel, gondolkozik, ábrándozik róla, és addig gondolkozik, míg egyszer csak az a testőr bejön az ajtón” (T: 255). A színésznő múltjára való utalás is annak szemléltetését szolgálja, hogy Helén lételeme a vágyak valóra váltása, a lángolás: „Viharzott szegényke, sokat viharzott. És egyetlenegy szeretőjéhez sem volt hű egy fél évnél tovább. [...] Sok szeretője volt. Rengeteg volt” (T: 254). A dráma első két felvonásának tettei ugyanezt szemléltetik: elrejt a rózsabokrétába tett névjegyet, jelt ad a testőrnek az ablakból, előkészíti a szobát a testőr fogadására, elfogadja a

grófi katona udvarlását, meghívja az Operába, majd a második felvonásban megvallja nyugtalanságát („én nem tudom, mi van velem ... bolond vagyok ...” T: 293), majd meghívja a testőrt a lakására, s búcsúzásképpen a keblére borul. A harmadik felvonásban a hazaérkezett férjet kávéházba küldi. Szenvedélyessége annál jobban kirajzolódik, minél nagyobb fokú a kötöttsége. A házaselet korlátai nem köthetik meg ezt az elemi erővel feltörő vágyat („Mama: Csakhogy éledni kezd szegényke ...levegőhöz jut ...mert amit emellett a ... emellett a férj mellett szenved...” T: 270), viszont arra készítetik, hogy lángolását leplezze. Ebben a vonatkozásban két tetszsekvenenciával találjuk szembe magunkat. A már felsorolt, nagyobbbrészt nyíltszíni tettek makrocélja: hódolni a fellángoló szenvedélynek. A leplező szándékú, nagyobbbrészt beszédttetek intenzionalitása kettős: biztosítani azt, hogy zavartalanul kiélhesse szenvedélyét, ugyanakkor fenntartsa a házaselet status quóját. Mindkét tetszsekvenencia a férj számára ismeretlen, titkos célt követ, miközben a színész és a színésznő párbeszédei a drámaszöveg 45 százalékát teszik ki, tehát sokat vannak együtt a színen. Hogyan éri el célját a színésznő? A szenvedélykielő tetteket (két kivétellel: a névjegy elrejtése, a férj kávéházba küldése) Helén férje vélt távollétében követi el, a leplező szándékú tettek pedig hazugságok, amelyeknek szenvedélyessége arra készíteti a férjet, hogy elismerje igazságértéküket. Két oly töretlen ívű hazugságsorozatot talál számára, amelyek célja meggyőzni őt afelől, hogy nem is volt nála az operai páholyban és nem csókolta meg (T: 303–312), majd afelől, hogy az asszony is szerepelt, tehát beszállt a színész-kezdemenyeyzte játékba a játék és a szerelem kedvéért (T: 316–323). A második hazugságsorozat megállapításainak kiindulópontja („hat óra 31 perckor már rád ismertem [...] és hat óra 33-kor már elhatároztam, hogy kötélnek állok. Játsszuk végig” T: 317) ellenőrizhetetlen, s egy ünnevelt, sikeres színésznő tökéletes érvelése épül rá („magadról elhiszed, hogy a megtévesztésig tudsz egy nehéz szerepet játszani – és nekem nem akarod elhinni, hogy jól játszottam egy sokkal könnyebb szerepet” T: 317). Mindezek a csattanó erejével érvénytelenítik a befogadónak a szövegbefogadás folyamán felépített színésznő-konstrukcióját. Az újabb elképzelés a színésznő tetteihez egy egészen más intenzionalitást rendel (szerepjátszás az imponáló szerep és az érzelmi nyereség kedvéért: „Ez az ötlet úgy megfogott...úgy imponált ... én végig akartam veled játszani ezt a komédiát ... de tudod...egészen végig. [...] és megmondani neked, hogy megszerettelek újra” T: 320), amely összhangban van Helén színésznő mivoltával, mert mi meglepő lenne abban, ha egy színésznőnek imponál egy szerep? A színésznő szenvedélyt kielő és -leplező szándékú tetteinek ez az ellentmondásos intenzionalitása rányomja bélyegét az alak végső megformálására, a színésznőre vonatkozó elváráshorizont módosítására. A színésznőre ezek szerint áll Nietzsche mondása: „szép és veszélyes macska” (Idézi Pók 1977: 115), mert csapdát rejt: **a szerepjátszás művészetének birtokában saját esztétikai élvezetére és érzelmi indíttatása kedvére mossa össze a valóság és illúzió határait.** A hozzá hasonló férfiszínészhez képest is magasabb rendű, mert íme, nem fél a játéktól. Annak ellenére, hogy elismeri: ez a játék „véresen fájdalmas tréfa” (T: 320), kész végigjátszani azt: „Azt nem tudtam, hogy ostoba leszel, és nem lesz erőd végigcsinálni az egészet... hogy megfosztasz ettől az érdekes, szép éjszakától. Mind ilyenek vagytok” (T: 320).

Tetteinek (a gyanúsításra alapot nyújtó tények elszánt tagadása) bevallott rész célja a női felsőbbrendűség bizonyítása, s ez a felsőbbrendűség a nyelvkezelés művészi ismeretében rejlik: „meg akartam neked mutatni egyszer és mindenkorra, hogy ha egy asszony egyszer igazán le akar tagadni valakit, akkor le tudja tagadni még magának annak a valakinek is [...] magától még csak elszólja magát egy igazi asszony, de ha vallatják, akkor soha” (T: 321). S valóban: a dráma szövegében a színész hatásos átöltözése a leleplezés, a „nagy életleszámolás” (T: 312) szándékával mind hatását veszti a színésznő beszédtteteteivel szemben. Pedig a szerzői utasítások a színésznő reakcióját így írják le: „A nő megijed, ijedten beszél

tovább. [...] A nő rémült, de uralkodni kezd magán” (T: 314). Ez nem változtat viszont semmit azon, hogy rákövetkező beszédettei segítségével a maga javára tudja fordítani a leleplezés szándékával indult tettet, a színész pedig beismeri, hogy felesége hűségét próbára tevő tettei céljukat tévesztették, mert az ráismert: „És neki oly nagyszerű szeme van. Rá kellett hogy jöjjön” (T: 324). A színésznő egyetlen csapásra, pusztán beszédítettének meggyőző erejével megváltoztatja férjének és a befogadónak róla kialakított képét, nem annyira azonban, hogy az előző képet elfeledtethetné. A végső színésznő-képben a stilizálás korlátozás és korlátatlanná tevés tendenciájának köszönhetően éppúgy jelen vannak a valósághoz kötő gyarló tulajdonságok, mint az elvont, távoli, felsőbbrendű lény borzongató érzését kiváltó nő tökélye. Az első két felvonás alapján körvonalazott hűtlen, csapodár színésznő képe (korlátozás) kiegészül (tetteit átértékelő kijelentés alapján) a veszélyes nőnek azzal a képével, aki szépségének és művészetének köszönhetően már-már irracionális erővel uralkodik a valóság fölött (korlátatlanná tevés). Nő, szépség és művészet hármassága (Helén színésznő) olyannyira elmosza a valóság és az illúzió vélt határait, hogy a befogadó tökéletesen zavarban van a színésznő egy-egy kijelentése előtt.

El kell ismernünk, hogy a dráma színpadi változata alkalmas igazán valóság és illúzió egymásba mosódásának szemléltetésére, egyrészt mert a színpad az egyetlen hely, amelynek velejárója, lényege ennek az ellentmondásnak a feloldása, másrészt, mert a színésznői alakítás kétértelműségének hangsúlyozása oly kódként tud működni, amely az előadás folyamán folytonosan jelen levő, s a jelentések egymást kiegyensúlyozó játékát képes létrehozni. Mennyiben szecessziós jelenség a színésznő? **Szecessziós, amennyiben tettei nem egy határozott akaratból születnek (melybe egész elvágyódó lényé kisugárzik), hanem egy általános érvényű színésznői magatartásforma, szenvedélyesség törvényerejű megvalósulásai. A más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer, a született szenvedélyesség determináló ereje nyilvánul meg a színésznő minden egyes tettében.** Ilyen értelemben a színésznő a sors játéka, aki számára előre elrendeltetett a szenvedélyes, rövid lejáratú lángholás. Az interperszonalitás jelen idejű közegében váltja tette nyomasztó szenvedélyesség-igényét, csillapíthatatlan vággyal hajszolja, keresi a jövő vélt boldogságát (akárcsak Wedekind Luluja). Tetteinek ambivalenciája őt magát is ambivalens lénné avatja: **egyrészt alacsonyrendű állati ösztöneinek engedelmessé asszony, másrészt viszont felsőbbrendű lény, ki érdekeinek megfelelően mossa össze valóság és illúzió határait,** mert hármasság fegyver van a kezében: nő, szépség és művészet. **Személyében ölt testet a színház:** szépség és művészet, amely az illúzió valóságosságát kelti, s amelynek kellékei elmaradhatatlanok a látszatvilág körvonalazásához. A „játék a játékban” szerelmi párbaját a színész határozott célt követő cselekvésszándéka hozza életre és tartja fenn, a harmadik felvonásban viszont fény derül arra, hogy a színésznő az, aki a szerelmi párbaj illúziójának valóságosságát művészeté erejével biztosította, határozott cél nélkül is, csupán a játék kedvéért. Az igazi művészet fegyvere tehát a nő kezében van. Viszont bármennyire is sikerült neki az illúzió valóságosává tétele, a férj meggyőzése az illúzió valóság mivolta mellett, annak fenntartásai éppúgy, mint a befogadóéi, ébren maradnak: bármennyire (minden racionális érvelést latba vetve) is valóságosnak látszik ez a valóság, érzem, tudom (mert ismerem a konvenciót), hogy nem többről, mint látszatról van szó. A színésznő személyében viszont a valóság illúziója (valóságosnak vélt érzelmi fellángolása) éppúgy nem tud határozott érvényt szerezni magának (hiszen bármennyire is „valóságosan” lobban szerelemre a testőr iránt, ez érzéki csalódásnak, illúzióknak fog bizonyulni, hisz a testőr nem más, mint a megunt férj), mint az illúzió valóságossága (a tudatos szerepjáték, a színház).

A valóság illúziójához éppúgy, mint az illúzió valóságosságához hozzátartoznak a kellékek is. A reménytelenül rajongó barát, a mama, a szobaleány és a páholyosnő éppúgy tartozéka a valóság (a színésznő valóságos érzelmi fellángolása) illúziójának, mint az illúzió valóságosságának (a színpadi szerepjátszás). S minthogy a két szféra a színésznő személyében elválaszthatatlan (mert ő maga sem tud különbséget tenni „valóságos” érzelmei és színpadi érzelmei között), őt hivatottak támogatni a mindkét szférában otthonos „kellékek”. A négy szereplőnek hangsúlyozott kellék mivoltában éppen az illúzió valóságosságának (a színháznak) a látszatát kell táplálnia.

Az érzelmei parancsára beszélő és cselekvő színésznő egyrészt önmaga direkt leírásaiban, másrészt a rövid párbeszédreplikák indirekt utalásaiban és a szerzői utasítások által jelzett érzelmi megnyilvánulásaiban kel életre. Nyelvi önábrázolása akkor tesz szert a tettől nagyobb jelentőségre, amikor a szenvedélyesség magas fokán, a valóságosnak vélt érzelmi fellángolás pillanataiban megvallja a testőr iránti érzelmeit. Lelkiállapotát ekkor indázó-stilizált mondatszerkesztés közvetíti. A fordított helyzetben viszont (a szerepjátszás valóságosságának bizonyításakor) észérveket használ. A nyelvi önábrázolás stílári eszközei tehát a kétféle szféra sugalmazás jellegű megjelenítésére hivatottak.

A színész. A szereplők névsorában éppúgy, mint a főszövegbeli utalásokban a színésznek sincs tulajdonneve. Azt foglalkozásának neve helyettesíti. A színésznő neve mögötti pontosítás („Színész felesége” T: 246) őt is elhelyezi a dráma szereplőkonstellációjában, s hangsúlyozza ezáltal a házasság meglévő kötöttségét. A dráma szövegében előforduló replikái viszont azt bizonyítják, hogy a színész nem szenved e kötöttség miatt, csak egy sajátos értelemben: felesége elveszített szerelme gyötri, ez készteti cselekvésre. A házasságban viszonzott szerelem hiánya magasra korbácsolja érzelmeit (egyrészt szerelmét felesége iránt, másrészt felesége szerelmének visszaszerzésére irányuló vágyát T: 255), s ez az indulat határozott akarattá sűrűsödik benne: „Bolond vagyok, szerelmes vagyok, már azt gondoltam: hát istenem, ha majd megtudom, milyet akar, megpróbálok olyan lenni” (T: 255). A színész és a kritikus párbeszédeiben fellelhető utalások, valamint a színész tettei bizonyítékai annak, hogy akaratából tettek születnek. E tettekben pedig kisugárzik a színész egész érzelmvilága. Ennek legszebb bizonyítékai a színésznek azon reakciói, amelyekkel feleségének férje iránti hűségvallomását (T: 285–286), illetve a testőr iránti szerelmi vallomását (T: 292–295) fogadja. Ezekben a helyzetekben kilép az önmaga rendezte játék kereteiből, a beépült kommunikációs rendszer kódjából, és „valóságos” férjként, tehát a dráma belső kommunikációs rendszerének szereplőjeként engedi szabadjára érzelmeit: boldog, illetve kétségbeesett. Ezek az érzelmek olyannyira meghatározzák, hogy beleszólnak szerepjátékába is. Akaratlan elkedvetlenedése felesége felforrósodása láttán a dráma „valóságos” életszférájához tartozó érzelm. A szerepjátszása és „valóságos” elkedvetlenedése közötti különbséget a színésznő is érzékeli: „Most azt hihetné az ember, hogy ön, aki eddig egyszerűen tökéletes volt... most egyszerre... szándékosan ügyetlen, esetlen és ostoba. [...] Mintha csak játszani akart volna ...és most megrémült attól, hogy a játékból ... valami ilyen komoly ... ilyen szent dolog lett ...” (T: 294). A színész tehát, bármennyire érzelmi indíttatásúak cselekvései, azáltal, hogy érzelmeit tettekre tudja váltani, nem annyira szecessziós hős, mint inkább drámai akarat, és az akarat végrehajtásához szükséges eszközökkel rendelkező drámai individuum. A színész-hívatal az ő esetében nem több és nem kevesebb, mint egy alkalmas eszköz célja megvalósításához. E drámai individuum által végrehajtott tetszerekvenciák tulajdonképpen a dráma primér fikcionalitású világába beépülő, a szerepjátszást előkészítő, illetve azt anyagiasító (megjele-nítő) mozzanatok. A szerepjátszás azonban, bár jelmezzel, maszkkal, parókával és ragasztott bajusszal, felvett modorral, testtartással, hanghordozással és sajátos szókészlet használatával jár, mégsem valóságos szerepjátszás. Nem az, mert a dráma belső kommunikációs

rendszerében, „valóság”-ában hiányzik a szerepjátszást tudatosító keretelem, a színpad, amely a befogadókat figyelmeztetné arra, hogy a testőr csupán egy fikció, egy valóságos testőr látszatát kelteni kívánó színész. A valóságos szerepjátszás tehát valóságos elemeknek és fikcionalitásuk tudatosításának kettősségét feltételezi. Éppen e keretelem, a fikcionalitás tudatosításának hiánya miatt válhat a színész szerepjátszása a feleségét próbára tevő eszközzé, mely előidézi azt, hogy a színésznő a testőrt „valósága”, a belső kommunikációs rendszer részeként közelítse meg. A szerepjátszás már említett immanens kettőssége viszont megakadályozza eszközként való felhasználását egy színésznővel szemben. A színésznő a szerepjátszás fikcionalitásának tudatosítása után védekezéséül joggal állíthatja, hogy mindvégig e fikcionalitás tudatában cselekedett, tehát ő is játszott, mert hiszen asszonyként ismeri a férjét annyira, hogy a jelmezek alatt is felismerje, illetőleg színésznőként ismeri a színházi kódot annyira, hogy könnyedén a felkínált fikcionális világ alanyává tudjon válni.

A színész replikáiban nyíltan megfogalmazódik tetteinek makrocélja: az, hogy a szerep fikciójával őszinte érzelmeket csaljon ki a színésznőből („nekem kell az a meleg pillantása, nekem kell egy felhevült szava, egy ölelése, ha másképp nem, hát – csalás útján” T: 259), és hogy ezen túlmenően próbára tegye felesége hűségét (T: 259). A nem tudatosított szerepjátszás segítségével őszinte érzelmeket sikerül kicsalni feleségéből, de a szerepjátszás tudatosítása (nyíltszíni átöltözés) megakadályozza felesége hűtlenségének leleplezését. A színész valóságos ember illúzióját tudja kelteni, amennyiben nem tudja előre látni tetteinek minden egyes következményét, felesége kibúvóit, amelyeket ő maga szolgáltat neki. De ha előre látna, sem tudna magán segíteni: a színésznő bármikor a szemébe kacaghatna, mint egy mindent átlátó és mindent ellenőrzése alatt tartó démon. Tette végleges kudarcát tulajdonképpen ő maga idézte elő, amennyiben csalással, szerepjátszással akart őszinte érzelmeket lopni. Felesége választotta erre, hogy ugyancsak csalással, szerepjátszással leplezi hűtlenségét.

A színész éppúgy, mint a színésznő, egyrészt önmaga direkt leírásaiban, másrészt a rövid párbeszédreplikák indirekt utalásaiban, valamint a szerzői utasítások által jelzett érzelmi megnyilvánulásaiban kel életre. Szenvedélyessége az első felvonásban van a tetőfokán, ezért a kritikushoz intézett első felvonásbeli replikáiban gyakori a stilizált-indázó mondatszerkesztés. Amikor viszont a második felvonásban a testőr szerepét alakítja, kifejezőeszközeinek stílári ereje a társalgási nyelv konvencionális fordulataira redukálódik. A harmadik felvonás leleplező szándékú replikáiban az érvelés tiszta logikájára építi kijelentéseit. Megfigyelhető, hogy kijelentéseinek stilizált-indázó jellege a színésznő hasonló kijelentéseivel ellentétes ritmusban van. **A szecesszió nyelvi, stílári mondatszerkesztése** mindkettőjük esetében **az érzelmi fellángolással jár karöltve**, s mindkét esetben valóság és illúzió szétválaszthatatlan egységében. a drámai „valóság” talajában gyökerezik: a színész érzelmi fellángolását közvetítő indázó mondatszerkezetek az első felvonás cselekvést indokló replikáiban fordulnak elő, a színésznő szenvedélyességét közvetítő stilizáló-indázó mondatszerkezetek pedig a második felvonás testőr-jeleneteiben hangzanak el, amikor a színésznő „ténylegesen” lángra lobban a testőr-gróf iránt.

A színész dramaturgja, rendezője és alakító színésze a dráma névtelen színjátékának, amellyel érzelmi élete válságát akarja megoldani. Az alakítás jól sikerül, a kritika is biztató, de a darab elbukik, mert a primadonna meglepetésekkel szolgál. Látható, hogy a színész, bár a szövegrészesedés alapján főszereplő, mégis a színésznő „kellék”-einek sorába tartozik. Kétségtelen, hogy a dramaturg, rendező és színésztárs a „kellékek” között kitüntetett helyet foglal el, már csak azért is, mert ő kezdeményezi, irányítja a színészi alakítást, sőt társként annak közvetlen sikeréért is felelős. Annak ellenére viszont, hogy a színész férfi és egyidejűleg három szerepet is magára vállal, mely szerepeket komoly felkészüléssel, alaposan kidolgoz („Dolgoztam, kidolgoztam a részleteit ...A kosztümöt, a hangot, a járást, a testtartást,

a mozdulatokat, mindent” T: 258), darabja mégis elbukik, célját téveszti, mert a színész nő nem a forgatókönyv szerint „alakít”, hanem előreláthatatlan szövegével útját állja a dráma csattanójának, a „nagy életleszámolás”-nak (T: 312), a „kivégzés”-nek (T: 312), míg a rendező kénytelen a színész nő megadta útmutatások szerint folytatni a darabot. A színész tehát, bármennyire domináns szereplőnek tüntetik őt fel érzelem-intenzitása, akarata, tettei, nyelvi kijelentései, mégis annak a színész nőnek a függvénye, akinek elég néhány szót szólnia ahhoz, hogy a színészt az általa kívánt irányba terelje, saját érdekeinek megfelelően befolyásolja. A színész tehát éppúgy a „hétköznapi” szereplők sorába tartozik, mint a mellékszereplők, s bár jelentősége kétségtelenül nagyobb, mint azoké, az ő funkciója sem más, mint a „primitív színházi élet” erővonalaival szemléltetése. Ezek az erővonalak pedig: a szerelem és a mindent magával ragadó szereplési vágy, alakítási kényszer, mely a valóság szférájába is behatol. **A színész azért sem emelkedhet a szecessziós hős rangjára**, mert érzelmei a jelen interperszonális világában akarattá sűrűsödnek, aminek pedig már elégséges intenzitása van ahhoz, hogy tetteket, határozott makrocélt követő tetszsekvenciát váltson ki. **Mindössze nyelvi önábrázolása az, amelynek stilizált-indázó mondatszerkezetei a szecessziós hősök rokonává avatja őt.** S nem téveszthetjük szem elől, hogy a dráma utolsó jelenetében kirajzolódik az igazán szecessziós színész: cselekvésképtelenre bénított („Színész nő: [...] nem teszel próbára többé? Színész: Nem. Színész nő: Bízni fogsz bennem? Színész: Örökké. Színész nő: Hiszel nekem? Színész: Hiszek” T: 323), a színész nőt hűtlensége és szüntelen elvágyódása ellenére is rajongással szerető, érzelmeit (szerelmét és kétségeit, rajongását és csalódását) önmagában megütköztető szenvedő színész.

A kritikus, a mama, a szobaleány és a páholyos nő előfordulásuk csekély száma, valamint replikáik rövid terjedelme és szemantikai egyirányúsága okán **mellékszereplőknek** minősülnek. Ők azok, akik a dráma interperszonális világát felépítik, és lehetőséget nyitnak a színész és színész nő intenzionális tetteinek kibontakozása számára. Ők **a dráma „hétköznapi” szereplői**, akik a szecessziós hős primitív miliójét megfestik. *A testőr* esetében minden „hétköznapi” szereplő ugyanahhoz a fogalomkörhöz rendelhető, amelyhez a főszereplők is tartoznak, és ez: a színház. Tulajdonnevük hiánya, ezeknek olyan foglalkozásnevekkel való helyettesítése, amelyek egy színész nő környezetében törvényszerűen előfordulnak, még egyértelműbbé teszi ezt. Kijelentéseik, tetteik nem lépnek túl a nevükbe foglalt funkcion. Kivételt csupán a kritikus képez, aki nem művészetkritikusi minőségében, hanem a színész cselekvéseit felülvizsgáló, -bíró, vele együttérző barát minőségében, alkalmasint a színész nő reménytelen rajongójaként, nélkülözhetetlen harmadikként van jelen a dráma jeleneteiben. E mellékszereplők nemcsak anyagiasítják a „primitív” miliót, de árnyalják is azáltal, hogy kijelentéseik, cselekvéseik a miliónek a színházművészet szférájához való tartozására utalnak. Tehát **nem egy közönséges polgári milió körvonalazását szolgálják, hanem a színészet hétköznapijainak megfestését**, amely hétköznapioknak éppúgy megvannak a nélkülözhetetlen „kellékei”, mint a színpadi alakítások ünnepeinek. Csak egy lépést kell még tennünk és felvetődik a kérdés: vajon a színészek hétköznapijai nem éppolyan szerepjátékok-e, mint a színpadiak?

6. 2. 2. *A testőr története*

A testőr története két tetszsekvenciából épül fel: a színész és a színész nő egymást keresztező tetteinek szekvenciájából. A két névhez rendelt tettek elkülönülnek egymástól, mivel makrocéljuk különbözik.

A színész tettszekvenciájának intenzionalitása: visszaszerezni felesége szerelmét (T: 258–259), és próbára tenni a hűségét (T: 259). E cél megvalósítása érdekében a dráma világának múlt idejében már elkövetett egy sor tettet, ezekre a színész és a kritikus replikáiban derül fény. A dráma jelen idejében zajló következő tettek mindenikébe bele van írva ugyanaz az intenzionalitás: a színész mint színész távozik otthonról (T: 268), testőr-grófként, vendégként érkezik vissza (T: 262), udvarol a feleségének (T: 276). A második felvonásban ugyancsak testőrként felkeresi a feleségét a félhomályba burkolt operai páholyban, színvállásra készíti (T: 285), elfogadja (bár kétségbeesve) szerelmi vallomásait (T: 293–296), felkínált csókjait (T: 295, 298), és meghívását másnap délutánra (T: 296, 298). A harmadik felvonásban színészként váratlanul hazaérkezik (T: 301), vallatóra fogja feleségét az előző estével kapcsolatban (T: 303–309), magára ölti a testőregyenruhát (T: 313–315), pontban ötkor katonásan előlép, összeüti bokáját, szalutál, s a testőr hangján beszél (T: 316), bocsánatkérésre szólítja fel a feleségét (T: 316), hazugsággal vádolja (T: 317), majd elhiszi a színésznő érveit (T: 321–322). Bár a tettszekvencia eléri célját (a színésznő szerelmét éppúgy sikerül megszereznie, mint hűtlensége bizonyítékát), ez a megvalósított cél szertefoszlik a színésznő tagadásának hatására.

A színésznő tettszekvenciájának intenzionalitása: hódolni egy titkos szenvedélynek úgy, hogy közben fenntartható legyen a házaselet status quója. E cél megvalósítása érdekében a következő, intenzionalitásukban azonos tetteket követi el: elfogadja a virágbokrétaikat, visszaköszön a testőrnek (T: 261), a hódolat elfogadása jeléül az ablakhoz áll (T: 261), válaszol a levelére (T: 262), jelt ad az ablakból (T: 265), rendet csináltat a szobaleánnyal, átöltözik a testőr fogadására (T: 266–268), parfümöt hint szét a szobában, lefuggöngyözi azt, teát készített (T: 271), elfogadja a testőr-gróf udvarlását, meghívja estére az operai páholyába. A második felvonásban megvallja, hogy a testőr nyugtalanra tette (T: 292), magához akarja láncolni szenvedélye erejével (T: 295), meghívja másnapra a lakására (T: 296), a testőr karjaiba veti magát (T: 298). A harmadik felvonásban tagadja férje vádjait (T: 303–309), elküldi őt a kávéházba (T: 313), azt állítja, hogy ő is szerepet alakított (T: 316). A színésznő tettszekvenciája maradéktalanul eléri célját: sikerül úgy hódolnia egy titkos szenvedélynek, hogy aztán azt magának a szenvedély tárgyának a szemébe nézve is letagadhassa.

Mindkét tettszekvencia tetteibe foglalt intenzionalitás nyilvánvaló. Szereplő, tett és intenzionalitás egybeforrottsága nem szorul bizonyításra. Meg kell világítani azonban a szó **viszonyát a két tettszekvenciához**. A színész első sorozat tette elbeszélésben jut kifejezésre, akkor, amikor a kritikusnak felvázolja feldúlt lelkiállapotát, a benne felvillant megoldási lehetőségeket, cselekvésszándékát, és annak komolyságát bizonyítandó, a már elkövetett tetteket is elmondja neki. Mindezt viszont a kritikus nem tekinti elegendő bizonyítéknak („Egy szó sem igaz az egészből. Nem hiszem. T: 264) mindaddig, amíg a színész által előre jelzett tett (T: 262) valóban meg nem történik a színen (a színésznő hat órákor az ablakhoz megy és megadja a jelt, amit a testőr kért). A színész és a kritikus közti párbeszéd funkciója: megvilágítani a tett elkövetőjét a nyíltszíni tette való készülődés pillanatában, megmutatni azt a „felszálló” utat, amit a hős a tett elkövetéséig leír. És ugyanezen a „felszálló” pályán fogalmazódnak meg az előrejelzések is (T: 259) a tett következményeit illetően. A tette való készülődésnek ez a „felszálló” útja az első felvonás szövegének 80 százalékát teszi ki.

Hasonló terjedelmű beszélgetés, amely megvilágítaná a színésznőt és tettszekvenciáját, nem létezik, ilyen funkciót tölt be viszont három dialógus: a mama és a szobaleány között („Mama: ez az asszony szerelmes valakibe, fiam, de el ne járjon a szája [...] Szobaleány: Másba, mint az úrba?” T: 270), a mama és a színésznő között („Mama: Csak aztán vigyázz, fiam ... Most már férjes asszony vagy, szívecském” T: 271), valamint a színésznő és a kritikus között (T: 266–269), melyek megvilágítják a tette való készülődő színésznő lelkiállapotát.

A testőr megjelenése pillanatától kezdetét veszi a dráma két tetsz szekvenciája, amelynek tettei „tett-váltás sorozatot” idéznek elő, felváltva követik egymást, minden egyes tett a partner választettét vonja maga után. A színész második felvonásbeli tette (a színésznőt színvállásra készíti) a színésznő öt választettét vonja maga után. A színésznő minden egyes tette után megjelenik a páholyban a kritikus, és kettesben marad a színésszel. A színész–kritikus dialógusok (e felvonásban szám szerint négy) az őket időben közvetlenül megelőző tetterre vonatkoznak. A tettet időben követő beszéd a már végbement cselekvést foglalja szavakba egy „leszálló” pályán, azzal a céllal, hogy a színész mint a tett szenvedő alanya a ráirányuló cselekvést szavakban rögzíthesse, a magában végbemenő lelki folyamatok felől számot adhasson, további tétovázását indokolja. A színésznő tettei egyre fokozódó szenvedélyességének megnyilvánulásai, az őket követő színész–kritikus párbeszéd pedig, ezzel fordított arányban, jelzi a szenvedő alany, a férj csalódottságának fokát. Amikor a színésznő – szenvedélykitörésének tetőfokán – meghívja magához a testőrt, a férj – csalódottsága mélypontján – megtagadja önmagát, és teljesen azonosul szerepével, a fiatal testőrrel. A színésznő tetteit egy „leszálló” jellegű pályán magyarázó, lelkiállapotát megvilágító szövegrészek a második felvonásban teljesen hiányoznak. A tetteket szavakba foglaló, értékelő beszéd „leszálló” pályája egyetlen nézőpontot érvényesít: a férjét. E szövegdiszpozíció erősíti a színész multifunkcionalitásának (dramaturg, rendező, színész) és a színésznő alárendelt szerepének a hatását. A színésznő ezt az aránytalanságot beszédetteinek sodró erejű pátozával ellensúlyozza, amely pátoz elbizonytalanítja a rendező–színész férjet. Másrészt e szövegdiszpozíció, a színésznő nézőpontjának mellőzése tudatos szerkesztési eljárás eredménye, amely lehetővé teszi a harmadik felvonásban ennek az elhallgatott nézőpontnak az irányított elvárásoknak ellentmondó tartalmú és tetterejű megnyilvánulását.

A harmadik felvonásban a színész és a színésznő két „tett-váltás sorozat” értékű dialógusát hasonlóképpen követi a színész és a kritikus közötti párbeszéd, amely az éppen elhangzott beszédetteket egy „leszálló” jellegű pályán értékeli. Az első színész–kritikus párbeszédből (T: 311–313) nem hiányzik a következő tetterre és következményének előrejelzése, tehát a „felszálló” jelleg sem: „most majd következik a döntő leleplezés ... az utolsó fegyver ... az ítélet napja ... amikor az asszonyi hazugság nem ér semmit [...] Itt most kivégzés lesz” (T: 312). A második színész–kritikus párbeszéd (T: 323–324) a meglepetésekkel szolgáló tett-váltás értékelését, valamint a színész lelkiállapotának körvonalazását tartalmazza, melyet tetsz szekvenciájának sikertelensége idézett elő: „Színész (szégyenkezve): Mert azért egypár hibát csináltam” (T: 324). A színésznőnek a tetterre vonatkozó értékelése, lelkiállapotának (különálló szöveget igénylő) szavakba foglalása ez alkalommal is hiányos. Mindössze a mama pár mondata utal arra, hogy a színésznő szerelmes (T: 300–301). E szövegdiszpozíciónak, amely az egész dráma szövegét áthatja, kettős funkciója van: a színész nézőpontjának állandó tematizálása nem más, mint a befogadó elváráshorizontjának irányítása, befolyásolása egy, a célzott befejezéssel ellentétes irányba. A színésznő nézőpontjának mellőzése nemcsak a célzott befejezés váratlan csattanóját kínálja, ez a csattanó alkalmas igazán arra, hogy sugallja: a színésznő átláthatatlan, démonian veszélyes nő. A csattanóul szolgáló színésznői kijelentések pedig visszamenőleg szemlélve teljes összhangban vannak a drámaszöveg során egymást követő beszédettekkel. Ez egyrészt a drámaszövegbe beépített másodlagos kódnak (a színészi alakítás másodlagos kódja a színész számára eszközből buktatóvá változott), másrészt a mellőzött színésznői nézőpontnak, tehát két strukturális eljárásnak a következménye.

6. 2. 3. A testőr struktúrája

A struktúrának jelen esetben kitüntetett jelentősége van, mert a dráma sajátos üzenetének létrejöttét a jelértékű forma- és tartalom-elemek kapcsolódása irányítja.

A szöveg kulcsjelei. A *testőr*-ben a szöveg kulcsjelei, indikátorai, amelyek a dráma többi jelének és jelrendszerének a befogadási kódját, olvasatát előírják, a **szereplők foglalkozásnevei**. E foglalkozásnevek mind a színház fogalomkörébe tartoznak, az egész drámaszövegben jelenvalók és állandó utalást tartalmaznak a szöveg „színház” mivoltára. Bármely drámai szöveg viszont formai sajátosságainál fogva magában hordozza a „színházat”, így hát ez az utalás tautologikusnak tűnik. Nem tautologikus viszont akkor, ha a tartalomhoz tartozó másodlagos drámai kódot jelez előre, tehát nem azt, hogy színre vihető drámai formáról, hanem hogy a befogadó által felépített tartalom, üzenet szintjén ható színjátszásról, alakításról van szó. Mondhatnánk úgy is: előrejelzi, hogy a színház tematizálódik a drámai szövegben. Ilyen értelemben a foglalkozásnevekből a befogadónak minduntalan tudomásul kell vennie azt, hogy a dráma konvencionálisan valóságosnak elfogadott világán belül is meg kell látnia valóság és illúzió kettősségét. A foglalkozásneveknek kulcsjelekként való működése mellett szól először az a tény, hogy a színész betanult színjátékszöveget vegyít saját „valóságos”, „igazi” szavai közé (T: 301), vagy magánéletében is színpadi magatartásformát ölt magára („ha ügyvédnek volnék a felesége, az természetesnek találná [ti. a hódolók virágbokrétaát]. De mert színész az uram, hát jeleneteket csinál T: 252), jelezve azt, hogy foglalkozása kulcsművelete, a szerepjátás bevonul magánélete szférájába is. Másodszor pedig nemcsak színjátékszöveget, hanem egész alakítást ékel be magánélete „valóságába”. Harmadszor: dialógusaiban tematizálja foglalkozását, mesterségét. Ezt leginkább a kritikussal folytatott beszélgetéseiben teszi: „Folyton azt írjátok a színésztől, hogy száz meg száz ember, száz különböző alak él benne. [...] Vagy tudok mindent, amit csak akarok, ezerféle alakot ölteni, átélni, végigjátszani, vagy nem. Most jöjjön a mesterségem, és mutassa meg, hogy mit tud!” (T: 257 és 258, 260). Negyedszer a színész szerepjátása: más szereplők replikáiban tematizálódik: „A kritikus: Ez színésztulajdonság: így kiszínezni, megszerkesztteni, eljátszani egy történetet, előadni úgy, mintha igaz volna. És úgy felizgatod, játszatod a fantáziádat, hogy végül magad is elhiszed” (T: 264). Az arciére-testőri egyenruháról a színész szabójának is csak a szerepjátás jut eszébe: „azt mondta: Bizonyára valami új szerep. [...] Nagy szerep, jó szerep?” (T: 259). A színésznő pedig így vélekedik férje mesterségéről: „Nagyon okos embernek nem szabad szakállt ragasztani az arcára és azt beszélni, amit betanult” (T: 284). Ötödször: a színésznő replikáiban a színészi szerepjátáshoz szükséges szenvedélyességet tematizálja (T: 282, 294). A dráma szövegében többszörösen tematizált színészi szerepjátásra emlékeztet minduntalan a **Színész és a Színésznő foglalkozásnév**, s ilyen értelemben kulcsjel, mely a **szövegnek szerepjátásként való értelmezési lehetőségét írja elő**.

A testőr cselekményének szegmentálása. A *testőr* háromfelvonásos, klasszikus, zárt formájú dráma, s mint ilyen, nem tartozik a szecesszió privilegizált drámatípusai közé. A cselekmény szegmentálásának kritériuma a drámában a tér- és időkontinuum megszakításával járó teljes konfigurációváltás, mely három felvonást eredményez. Az egyes felvonások tér- és időkoordinátái, valamint szereplőkonstellációi megszakítatlan folytonosságot mutatnak. A vizsgálódás érdekében a felvonásokat jelenetekre tagoltam, e tagolás kritériuma a részleges konfigurációváltás; eredménye az első felvonás 27, a második felvonás 19 és a harmadik felvonás 17 jelenete. Annak ellenére, hogy az egymás után következő jelenetek szereplőkonstellációi, tér- és időkoordinátái a lineáris következő elve szerint kapcsolódnak, megfigyelhető, hogy egyes jelenetek alárendeltek, más fikciós szinten működnek. Az első felvonás 25. jelenete, valamint a második felvonás teljes egészében egy másodlagos fikcionalitású játéksíkot képvisel, mely szervesen beépül, beékelődik a primér fikcionalitású síkba. E másodlagos fikcionalitású játéksík „játék a játékban”, amelynek szereplői (két kivétellel: amennyiben a primér játéksíkban a szobaleány, a másodlagosban a páholyosnő szerepel) megegyeznek a primér játéksík szereplőivel, sőt: a primér síkban szereplő színésznő

és kritikus a másodlagos játéksíkban olyan nézők, akik maguk is cselekvően, beszélően vesznek részt a „játék a játékban” világában. Az átmenet az egyik síkból a másikba töretlen linearitással történik. A két különböző fikcionalitású játéksík azt sugallja, hogy világ valóság és látszat kettősségére épített. A valóságos és a látszatvilág közötti határok elmosódtak (ezt a szereplőkonstelláció azonossága s a jelenetek linearitása jelzi). A drámában a színész művészi szándéka és a szándék kivitelezése hidalja át a két világot. A megoldás tehát tipikusan szecessziós: a művészet, annak szépsége és tökéletessége el tudja feledtetni a valóság elkeserítő, lehangoló mostohaságát azáltal, hogy utat mutat a látszatokat kedvelő illuzórikus világnak. A dráma színészhűségének viszont az illúziók látszatvilágából vissza kell térnie a harmadik felvonásban a valóságba, szembesülni annak tragikusan változatlan nyers tényeivel. Elmondható tehát, hogy *A testőr* nyelvi megjelenítésének szintjén a szereplők foglalkozásnevei kulcsjelként előírják azt a lehetőséget, hogy a drámaszöveget szerepjátszásként értelmezzék. A főszereplők replikáiban időnként feltűnő indázó-stilizált mondszerkesztés kitörést jelez az üres szerepjátszásból az őszinte érzelmek és szenvedélyek terére. **A drámaszöveg két különböző fikciós síkja valóság és látszat egymásba fonódását, felcserélhetőségét, megtévesztő hasonlóságát sugallja.**

***A testőr* történetének szegmentálása.** A tragikus ritmus három periódusa, annak ellenére, hogy ez a dráma komédia, *A testőr*-ben is felismerhető, mert megidézi az emberi élet rejtélyét, végétét. Az első periódus, a **Célkitűzés** egybeesik az első felvonás 80 százalékával, amelyben szemléletes formában megjelenik és nyíltan megfogalmazódik a színész érzelmi életének tarthatatlansága és a megváltoztatására irányuló cselekvésszándék. A cselekvés makrocéljának, a Célkitűzésnek megvalósítása érdekében már döntő fontosságú tettek zajlottak le. A testőr szerepjátszása az első felvonás 25. jelenetében és a második felvonásban, valamint a színész leleplező szándékú dialógusai a színésznővel a harmadik felvonásban a **Szenvedély (vagy szenvedés)** periódusát anyagiassítják. A színészt szenvedélye magával ragadja, és megjárja a művészete felkínálta mennyet és poklot, majd a földön birkózik a Széppel, az Asszonnyal és a Hazugsággal, hogy miközben Célkitűzése szertefoszlik cselekvésképtelenre bénítottan, bárgyú mosollyal, elégedetten fogadja el vigasztalhatatlan állapotát. A **Tanulságot** az utolsó két jelenet tartalmazza: a színésznek, a látszatok, a hazugságok ellen folytatott harca véget értével rá kell jönnie: hazugságokra, látszatokra lesz szüksége ahhoz, hogy fennmaradjon. A látszatok elleni harc függőségbe döntötte a színészt: fennmaradásához elengedhetetlenül szükséges a hazugság és a látszat.

A cselekmény és a történet szegmentumainak eltolódása. A történet Célkitűzés, Szenvedély és Tanulság periódusai nagy vonalakban fedik egymást a cselekmény szegmentumaival, a felvonásokkal. Az első felvonás a Célkitűzés, a második a Szenvedély (vagy szenvedés), ennek befejező mozzanata, a Széttépetés azonban a harmadik felvonásba (a vallatási, illetve leleplező szándékú dialógusba) kerül, a Tanulság cselekményszintű szövegrészesedése pedig mindössze az utolsó két jelenet.

7. Babits Mihály: *A második ének*

A második ének című Babits-dráma 1911 nyarán keletkezett. „Alig méltányolt, bár a kiemelkedő jelentőségűek közé tartozó műve ez a költőnek” (Pók 1970: 65). Babits életében csak a harmadik, *A vihar* című részét engedte megjelentetni a Nyugatban (1911. II. 507–523). „Talán a nála szokatlan népies hangvétel miatt? Vagy inkább a csodálatos zeneiségű versekből kicsapó személyes problémák izgalma feszélyezte?” (Pók 1970: 65). A teljes mű 1942-ben jelent meg a Nyugatonál, Török Sophie bevezetőjével. A jelen elemzéshez Babits Mihály novelláinak és színjátékainak a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában megjelent kötetét hasznosítom, melyben *A második ének* (M) *A Simóné háza* és *A literátor* című színjátékok szomszédságában jelent meg.

7. 1. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje *A második ének*-ben

A nyelvi megjelenítés szintjének két kategóriacsoportja: **a keret és a főszöveg**.

7. 1. 1. A drámai keret

A drámai keret *A második ének*-ben hiányos.

A cím többelemű. A négy részből álló mű főcíme: *A második ének*. Mindenik résznek önálló címe van: *Az aranyszörű kecskéi*, *A beteg királylány*, *A vihar*, *A második ének*. Az utolsó rész címe megismétli a főcímet, s ezáltal megerősíti a főcím szó szerkezetének kitüntetett jelentőségét, a befogadó érdeklődését a címbe foglalt, a címben ígért hanghatások felé irányítva. *Az aranyszörű kecskéi* dekoratív funkciójú szószerkezet, melynek dekorativitását a jelző fényes jelenségre való utalása, valamint az aranyszörű szókapcsolat szokatlansága biztosítja. A szecesszióra jellemző mesterkelt természetkultusz érhető itt tetten az „arany-szörű” művi jelleget és a „kecskéi” paraszti természetességet, darabosságot sugalló szavak ellentétes kapcsolatában. A művi jelleget hangsúlyozó „aranyszörű” szerkezet éppen a benne foglalt fényes jelenség és szokatlan összetétel által felhívja magára a figyelmet, háttérbe szorítva a szerkezet főneve által sugallt természetességet. *A beteg királylány* szószerkezetben a jelző a mesevilágból származó főnév illúziókeltő funkcióját erősíti, amennyiben ez a mesékben előforduló megfoghatatlan, sejtelmes, titokzatos és gyógyíthatatlan betegségre utal. *A vihar* természeti jelenségre utaló főnév, amelyben a hasító erősségű fény- (villám) és hanghatásokhoz (dörgés, csapadék) a szél hullámokat korbácsoló, sodró erővel növényzetet táncoltató képzelet társul. A rövid, de annál hatásosabb, az érzéki érzetek keveredésének illúzióját lehetővé tevő, természeti jelenségre utaló főnév így válik dekoratív jellegűvé. *A második ének* szószerkezetbeli főnév az előbbi „vihar” főnév természetes, vad, elsöprő hangeffektusaival szemben művi hatásokat, az emberi mesterkéeltség megnyugtató, csillapító erejét ígéri. A „második” jelző az egyetlen a címekben előforduló szavak között, amely nem sorolható be valamely érzéki érzet szférájába. Ilyen értelmű egyedisége hangsúlyozza intellektuális jellegét, amely kérdésre, gondolkodásra készíti a befogadót. Az, hogy *A második ének* szószerkezet a negyedik címhelyzetben megismétlődik, a befogadó elvárás-horizontjában azt a képzetet idézi elő, hogy a megelőző három részt együtt egy első énekként kell tételeznie. Az első két rész címe a dekoratív látvány, míg a második kettő a hanghatások jegyében áll.

A második ének-et a szerző nem látta el **műfaji besorolással**. Pók Lajos (1970: 65) Babits-monográfiájában „négyrészes balatoni-mesedráma”-nak nevezi, egyértelmű utalásokkal a dráma felépítésére, színhelyére és szereplőire. A műfaji besorolás hiányát a dráma eklektikus jellege, az egyértelmű műnemi és műfaji keretekbe való beillesztés lehetetlensége indokolja. A négy egység négy különálló résznek tekinthető különálló címmel, a szereplőkonstelláció nagyarányú különbözőségével, ami négy önálló egyfelvonásosra utal. Az, hogy a harmadik rész *A vihar* címmel önállóan megjelenhetett a Nyugatban, ugyanezt támasztja alá. Következésképpen egy négy részből álló egyfelvonásos-ciklussal számolhatunk. A dráma verses formája, a hangsúlyos magyar verselés felező tizenketteseinek ritmusa összhangban van az egyfelvonásos drámaforma követelményeivel: az „én”-ből kisugárzó szubjektivizált drámai tér egyszeri objektivációjával, lírai megragadásával. Az egyfelvonásos és a verses forma *A második ének*-ben kiegészül a dráma „mesejáték” jellegével. Azzá avatja szereplőinek a mesevilágból való származása, a varázsfőlöta, mely egyedül képes a királylány nyomasztó bűjét meggyógyítani. *A második ének* ilyenképpen **négy egyfelvonásost tartalmazó verses lírai mesejáték**, mely a szecesszió újrafelfedezett kedvelt műfajai közé tartozik („Műfaji tekintetben főképp a verses dráma, a mese, a fantasztikus novella divatját láthatjuk” Pók 1977: 105).

A dráma szereplőit összefoglalóan tartalmazó névsor hiányzik, s ez nem valami Babits Mihályra jellemző eljárás, mert más drámáiban (*A Simóné háza*, *A literátor*) ez hagyományos módon jelen van. A névsor hiányát egyrészt a mellékszereplőknek széles és minden egyes részben változó skálája indokolja. Másrészt a névsor hiánya jel: az intellektuális áttekinthetőséget nyújtó felsorolás mellőzése jelzi, hogy az előrejelzett szereplőkonstellációból kiinduló befogadói elváráshorizont létrehozása ez alkalommal nem célja a szerzőnek, a szereplő és annak kisebb-nagyobb fokú interperszonalitása akadály lehet a célzott tartalmak kifejezésének.

Az aranyszőrű kecskék szereplőkonstellációja nehezen pontosítható. A szöveg szerkezeti kohézióját minden alkalommal határozott névelővel előforduló foglalkozásnevek: A császár, A pásztor, A generális, A bojtár, A fiatal lány, A király biztosítják. E nevekhez azonban a szövegreplikáknak csak kevés hányada rendelődik. A többi foglalkozásnév mind alakváltozásokat szenved. A leggyakrabban előforduló, alakváltozásokat szenvedő nevek: Egy Udvarhölgy (Az udvarhölgy, Első udvarhölgy, Udvarhölgy), Másik Udvarhölgy (Másik), Első udvaronc (Az udvaronc, Egy udvaronc, Udvaronc, Első, A legelső udvaronc), Másik udvaronc (Másik). Kevés replikával rendelkező nevek, melyek csak egyetlen szöveg egységben fordulnak elő: Egy hölgy, Másik hölgy, Másik bojtár, Fiatal udvarhölgy, Udvarmesternő, Orvos, Harmadik (udvarhölgy), Negyedik, Ötödik, Hatodik, Hetedik, Egyik (parasztasszony), Egy öreg, illetve Az öreg (parasztasszony), Egy másik, illetve Az előbbi (parasztasszony), Egy fiatal, illetve A fiatal (parasztasszony), Egy legény, Másik, Harmadik, Egy paraszt, illetve Első, Másik, illetve Második, Egy asszony, Másik, Kövér udvaronc, Harmadik (udvaronc), A halász, illetve Halász, Másik halász, Harmadik (halász), A kolomp. Tehát összesen 38 név. E 38 egyedi személyt (illetve egy esetben tárgyat) jelölő foglalkozásnévhez hozzáadódik a többes számú főnevek által kifejezett csoportok neve (Lányok, Asszonyok, Mások, Parasztasszonyok, Halászok) és különböző állatok neve (A kecskék, A békák, A tücskök). Látható tehát, hogy a drámai szöveg kohézióját biztosítani hivatott nevek *Az aranyszőrű kecskék* című első részben oly nagy számban fordulnak elő, és oly sok határozatlan névelőt, határozatlan névmást és sorszámnevet tartalmaznak, hogy mind a szerkezeti, mind a szemantikai egységességet veszélyeztetik.

A beteg királylány szereplőkonstellációja hasonló képletet mutat. A szövegen belül a szereplőkonstelláció és a helyszín részleges változása következtében valójában három jelenetről van szó.

Az első jelenet: az orvosi vizsgálat szereplői közül a királylány és a gondviselők foglalkozásnevének hangalakja változatlan és határozott névelővel van ellátva: A királylány, A főudvarmesternő, A nevelőnő, A lakáj, A komorna (kivételesen Dajka, illetve A dajka). Több azonos foglalkozású szereplő nevei elé nem kerül határozott névelő. Ezek: Első orvos (Orvos), Második orvos (Második), Harmadik, Negyedik, Egy orvos, Főorvos, Másik orvos, Ápolónő, Első (ápolószemély), Második, Harmadik, Negyedik, Első udvarhölgy, Második. Az azonos foglalkozásúak egyedi jellegét mindössze egy határozatlan névelő vagy sorszámnév jelzi. A fenti 19, egyedi személyre utaló név mellett előfordul egy csoportra utaló többes számú főnév (Az ápolók), valamint tárgyakat és állatokat fedő név is: Az óra, A bútorok, A szű.

A második jelenet: a szórakoztatás szereplői közül a szórakoztató művészek nevei tulajdonnevek: Don Guriga, Turpi, Új Don, Zéta Éta Théta. Határozott névelővel és változatlan hangalakkal rendelkező foglalkozásnevek: A királylány, A király, A pásztor, A lakáj, Az udvari költő, A mesélő, A bohóc, A színész, A kikiáltó (kivétel A szalon-szociológ, illetve A szociológ). A határozott névelő jelzi egyrészt a rákövetkező foglalkozásnév viselőjének szövegbeli egyediségét, másrészt az általa jelzett szereplőnek az udvar (belső) személyzetéhez tartozását. Ebben a részben hangalakváltozásokat szenvedő, határozott névelővel nem rendelkező nevek: Egy orvos, Egy stréber művész (A stréber művész, Az előbbi), Másik, Harmadik, Negyedik, Ötödik, Népies, Klasszikus, Humoros, Modern, Konzervatív, Réalista, Művészies, Ideálita, Lírikus, Modern, L'art pour l'art, Másik (művész), Harmadik, Negyedik, Ötödik, Hatodik, Egy hölgy, Másik, Egy modern műveltségű udvaronc, Egy fiatal, Egy másik, Egy bohóc, Más, Egy művész, Másik, Más (szociológ). Az azonos foglalkozású szórakoztatóművészek között az egyedi jelleget csupán a sorszámnév, a határozatlan névelő, a határozatlan névmás, illetve valamely irányzat neve biztosítja. E jelenet szereplői között vannak teljesen jellegtelen, arctalan „nevek”, sőt hangok is, melyekhez a szerző replikát rendel: Hang a közönségből, Más hang, Harmadik hang, Negyedik, Ötödik, Egy női hang, Egy másik női hang stb. A jellegtelen jelzésének másik nyelvi lehetőségeként a határozatlan névmás „valaki” hangalakja is előfordul, s a jellegtelenséget fokozó célzattal előfordul a Valaki sorba helyezése és ismétlése is: Valaki, Másik, Harmadik, Negyedik, majd Első (Valaki), Második stb. A csoportokat jelző Mind általános névmás és A művészek többes számú főnév mellett egyediesítő határozott névelővel rendelkező állatnév (A papagáj) is előfordul.

A királylány és a pásztor dialógusát tartalmazó harmadik jelenetben kettőjük mellett mindössze A király, Az udvari költő és A papagáj fordul elő, jelezve ezáltal, hogy a királyi udvar köre leszűkült.

A vihar című harmadik részben a legtöbb szereplő neve határozott névelővel rendelkező név: A királynő, Az ifjú király, Az öreg király, A kapus, A görög követ, A török követség feje, A török követ, A francia király, Az egyik török követ. Határozatlan névelővel csupán a következő nevek rendelkeznek: Egy gyönyörű hölgy, Egy lakáj, Egy francia, Másik. Jellegtelen „név” pedig csak egy van: A hajósok hangja.

A második ének című negyedik részben a szövegkohéziót A királynő, Az öreg király, Az ifjú király **nevei** biztosítják, a többi határozott névelővel ellátott foglalkozásnév pedig ugyancsak ezt szolgálja: A kertész, A csősz, A kertészinas. A „tömeget” ábrázoló nevek: Az udvarhölgy (Első udvarhölgy), Másik, Harmadik, Negyedik, Egy hajós, a többes számú A hajóslegények. A jellegtelen nevek, hangok sorában (Egy hang, Más hang, Negyedik hang, Hang, Másik) négy hang egyéni jelleget nyer azáltal, hogy meg van nevezve a tulajdonosa: Egy művész hangja, A stréber művész hangja, Másik művész, A szociológ hangja. A határozatlan névmás itt is előfordul névként: Valaki a parton, Másik. Tárgyak neve a negyedik részben ugyanúgy jelen van, mint az első és második részben: A Balaton habjai.

A négy rész szereplőkonstellációjának keresztmetszete a következő eredményt hozta: egyetlen szereplő sincs, akinek neve változatlan hangalakban szerepelne mind a négy részben. A király és A pásztor jelen van a két első részben, biztosítva ezáltal közöttük a kapcsolatot. E kapcsolat megerősítését szolgálja a király kísérete is, amelyik a második részben éppúgy megjelenik, mint az elsőben („A királyt kíséri az első felvonásban látott kíséret” M: 546), azzal a különbséggel, hogy a második részben a kíséret egyetlen tagjának sincs szövegrészesedése. A harmadik és a negyedik rész kapcsolatát három azonos szereplő biztosítja: A királynő, Az öreg király és Az ifjú király. Az első és a negyedik részt A császár kapcsolja össze, ő egyformán jelen van mindkét részben, míg a másodikban és negyedikben egyformán előfordul A művész, A stréber művész, Másik művész és A szociológus, akiknek második részbeli fizikai megjelenését a negyedik részben hangjuk pótolja. A szomszédos harmadik és negyedik rész közötti kapcsolat szembetűnően jelöletlen.

Feltűnő, hogy a nevek sorában egyformán fordulnak elő tulajdonnevek, foglalkozásnevek, tárgyak, állatok nevei, egyedi nevek és csoportnevek, személyre utaló „hangok” és határozatlan névmások. Mindez – már a dráma keretelemeként – utal arra, hogy a létezésben minden létező egyformán részesedik. Az a tény továbbá, hogy a nevek mögött drámai replikák állnak, hogy a kolomp, az óra, a bútorok, a Balaton habjai „beszélnek”, éppúgy beleszólnak a drámavilágba, mint a személyek, meghatározza ezt a létezést: a szó által közvetített művészi szép szférájában ezek mind egyenlő rangú elemek. Babits Mihály szava egyenlő rangra emelte és ezáltal a „létigazság fényé”-be, a „lét világosá”-ba (Eisemann 1987: 783) helyezte őket, ahol minden mindennel összefügg, mert a szecessziós alkotó számára – Bahr szerint – „minden művészet nagy titka az, hogy az ember csupán a természet egy darabja, hogy a természetnek minden részlete csupán hangulat, hogy minden csak ugyanannak a szellemnek tarka kifejezése (Pók 1977: 394). A lét szoros összefüggéshálóját nem csak az élettelen tárgyaknak és az állatoknak a drámai nevek sorában megfigyelhető feltűnő jelenléte jelzi, hanem a foglalkozásnevek egyénítettségének különböző foka is. A legkevésbé egyénített Hang és Valaki nevektől az egyénítés legmagasabb fokát jelentő tulajdonnevekig a nevek széles skálája rajzolódik ki. S mi más lenne az egyénítésnek ez a különböző foka és különböző módja, mint az illető emberi jelenségnek egyetlen lényegi vonásra egyszerűsítése, lényegiesítés, stilizálás? A legtöbb szereplő a foglalkozására egyszerűsítetten, de van olyan, amelyik korára, hangjára, művészetének egy jellemzőjére, egy műveletére (Don Guriga), egy sorban elfoglalt helyére, egy fizikai tulajdonságára (Kövér udvaronc) egyszerűsítetten jelenik meg, és szól bele a világegészbe. Nem sokoldalú egyéniségének látványossága érdemel figyelmet itt, hanem az a mód, ahogyan valamely általánosságot megtestesítve részévé válik a természet, a „nyílt lét” látványának. S minden és mindenki oly teljes joggal jelen lehet, jelen van a dráma szövegében, hogy a szerkezeti és szemantikai kohézió, az átláthatóság és áttetszőség csorbát szenved. Nyilvánvaló, hogy a kohéziós erő ott a leggyengébb, ahol a legnagyobb számú szereplő „szól bele” a szövegbe, s ez nem más, mint közvetlen újraképezése a valóság átláthatatlan összefüggéseinek a „művészi gondolat önérvényesítésének elve alapján” (Kiss 1984: 26), ami a stilizálás segítségével tudta áthidalni valóság és absztrakció ellentétét.

Nem utolsósorban jelezni kell azt is, hogy a dráma neveiben erőteljes a stilizálás, a korlátatlanná tevés tendenciája, ami a konkretizáló tulajdonnevek mellőzésével, a neveket valamely általánosságra egyszerűsítő eljárásával az elvontság távolába helyezi a szereplőket, s ezáltal a messze általános igazságainak beszűremlését készíti elő. A nevek a mesevilágból való származtatása ugyanezt szolgálja: az illúzió sejtelmes távolába helyezni a dráma világát.

A szerzői utasítások. A dráma négy részének **színhelyei** („Magas part a Balaton mellett, kilátással” M: 519, „Nagy terem” M: 538, „Óriási, masszív, várszerű kőterasz [...], mely láthatólag nagyon magasan rúg ki közvetlen a Balatonra” M: 566, „Az előbbi felvonásban

látott torony alatt, a Balaton partján” M: 589) konkrét helyekre utalnak. Vannak viszont a szerzői utasítások között olyanok, amelyek e konkrét helyeket az időn kívülre helyezik. Az első részben megjelenik a Balaton partján „Meseország királyának kísérete, az egész udvar, hölgyek, férfiak vegyes” (M: 520), a parti csász királyi csász (M: 519), a második részben a beteg királylány kisebb termét is magába foglaló nagy termet látjuk, ahová első felvonásbeli kíséretével és a pásztossal a király is megérkezik és elfoglalja helyét az aranytrónon (M: 546). A harmadik részt a másodiktól „néhány év” (M: 566) választja el, mialatt a királylány királynővé, a pásztor ifjú királlyá, a Balaton fölötti köterasz pedig a kedvenc tartózkodási helyükké vált. A negyedik részben látható a Balaton-parti királyi kert, benne „mindenféle egzotikus növények, pálmák, kaktuszok és egy fehér márványkereszt” (M: 566), és előjön az ifjú király nevelője, az öreg csász is. A dráma színhelye a Balaton partja, amely viszont Meseországban van. A Meseországra mint helyre való utalások azonban jellegzetes módon hiányoznak. A Balaton partján élő meseszereplők, környezetük (a királylány szobája, az ifjú királyi pár kedvenc tartózkodási helye, az „aranyszörű kecskék” Balaton-parti legelője) leírása arra utal, hogy, bár a jól ismert Balaton partján vagyunk, mégis Meseországban járunk. A Meseország kifejezés egyszer fordul elő a négy rész szerzői utasításaiban: „Ezalatt jön Meseország királyának kísérete” (M: 520), és kétszer a főszövegben: „Lányok: Járt utánam hét falu legénye. A legelső udvaronc: Ilyesmi sem eshet csak Meseországban” (M: 524); „Az öreg király: Én, én, Meseország királya kívánom, / Bűnhődjön örökké!” (M: 603). **A dráma tehát az időkoordinátákon kívüli konkrét helyen játszódik**, s ez az ellentmondás éppen az időkapcsolással járó, de valóságselemekből táplálkozó általánosításnak felel meg. Valóság és illúzió szétválaszthatatlan egységének szecessziós eszménye ez, melyet a stilizálás korlátozó és korláttalanná tevő tendenciája juttat érvényre azáltal, hogy tapintható, érzékelhető közelségben játszatja a drámát, de ugyanakkor a meseszereplők által nyitva hagyja a szöveget az illúzió sejtelmességének, a megfoghatatlan, a távol sugalmazta általános tartalmak érvényesülésének.

A színhelyek díszleteinek a leírása dekoratív látványt nyújt. Az *aranyszörű kecskék* című rész színhelye, a természetes környezet nem annyira a szerzői utasításokban („Magas part a Balaton mellett” M: 519), mint inkább a pásztor lírai monológjaiban kel életre. A *beteg királylány* című részt viszont a nagy és kisebb királyi terem részletes leírása vezeti be. A nagy terem tónusát a fekete szín adja meg: „Kétoldalt nagy fekete ajtók s óriás fekete keretű tükrök szakítják meg a fekete kárpitok sorát. A fényes padlón fekete szőnyegek. [...] A háttérben óriás, kétfelé osztott fekete bársonyfüggöny” M: 538). A tárgyi mozdulatlanság fekete tónusába belevillámlanak az eleven anyag fehér színei: „A hátsó nagy függöny közepén, a választéknál egy nagyon fehér kis kéz jelenik meg [...]. A belső kisebb terem közepén [...] látható a királylány vakító fehér és gyönyörű arca” (M: 538). S hogy a látvány dekorativitása teljes legyen, a fekete tónuson élesen kirajzolódnak, szembeütnek a fényes jelenségek: „tükrök”, „fényes padló”, „rég, óriás, csodálatos óra, mindenféle aranyzodiákusokkal”, „kis kéz [...] vakító fényű gyűrűvel”, „aranyrúdon tarka papagáj”, „óriási és gyönyörű kutya, gyémántos nyakláncal” és két hosszú sorban lámpák, melyek „akkor kezdenek sorban egyenként kigyúlni, mikor a függöny felgördül” (M: 538). Két mondat szerkezetben is tapasztalható a természetesnek a szecesszióra oly jellemző háttérbe szorulása a művel szemben. Ugyanebben a részben, amikor a pásztor vállalja a királylány felvidítését, akár az élete árán is, beszéde közben a lámpák elsötétednek (M: 556), s a teljesen fekete tónusú képben megjelenik a vörös szín: „a trónusok mögött, ahol még egy láng csillog, feltűnik egy tetőtől talpig vörös ruhás férfi, szemmel láthatólag a bakó” (M: 559). A királylány és a pásztor beszélgetése közben a kép színeinek (fekete, fehér, vörös) aránya csodálatos módon megváltozik a két utóbbi előnyére: „Ezalatt teljesen sötét lesz, és semmit sem látni, csak a

királylány fehérségét, aki lassan, öntudatlan kibontakozik a bő sötét ruhákból, és fehér köntösben kikönyököl – és mögötte, a bakó felé, határozatlan vörös fényt, mely lassankint távol hajnalpír és felkelő nap látszatát ölti” (M: 561). *A vihar* című részt a fiatal királyi pár kedvenc tartózkodási helyének, a kőterasznak a leírása vezeti be. A kép alaptónusa ez alkalommal a sötétszürke: „várszerű kőterasz, nagy sötétszürke kövekből. [...] Sötét van [...] a közelgő vihartól.[...] A [...] királylány éppoly sötétszürke ruhában, mint a kövek, a teraszon áll, és a szürke párkányhoz támaszkodva aggodalmasan tekint a haragos tóra. A szél elkapja hosszú, szürke fátylát” (M: 566). A sötétszürke tónusú háttér előtt jól kirajzolódik az alkóv bíbora: „függöny, vánkos, nyoszolya mind bíborszínű. Az alkóv belsejében egy kis függő mécs ég, veres üveggel” (M: 566). A fényes jelenségek ez alkalommal is feltűnően díszítik a képet: „kis aranykorona”, „nagy fénykéve”, „egy vitorlás bárka aranyos árbocai” (M: 566), „gyönyörű nagy villám” (M: 572), „Új villámlás” (M: 573), „A világítótorony fénykévéje árboccsúcsokra esik” (M: 574). *A második ének* című negyedik rész díszletében keveredik az első rész természeti környezete (a Balaton partja) az emberi építkezés nyomait viselő (a harmadik részből már ismert) nehézkes formákkal: „nagy szürke kövekből épített torony, masszív, nyílt teraszaival” (M: 589), a művit a természetessel elegyítő „csodálatos művű, rácskapus” (M: 589) egzotikus kerttel, a színes szalagokkal és szépen szóló csengőkkel díszített báránnyokkal.

A dráma mind a négy részének **tere, a díszlet összes kellékével együtt** nemcsak dekorativitásában feltűnő, hanem **a szereplők magatartását, lelkiállapotát jellemző, meghatározó, aláfestő sajátosságokkal is bír**. A szecesszióknak ez a romantikus öröksége stilizáló erőre tesz szert a drámában.

Az aranyszörű kecské című részben a Balaton-parti „gyönyörű időben” (M: 520), sárga napsütésben sétál a király kísérete, majd az alkonyuló háttér (M: 530) előtt kirajzolódó természet békéje („a pásztortüzek” és a „bográcsozó halászok tüze” M: 536) teljesíti ki a természetes környezet derűjét. *A beteg királylány* című rész színhelye ellenpontja az első rész természeti környezetének és e környezet-sugallta békés derűnek: a fekete háttér a külvilágtól hermetikusan elzárt művi környezetet fest alá, s benne a mesterségesen fényes jelenségek pótolják a természetességet. E környezet önmaga művi szépségének megteremtése érdekében a természetet is „meglopja”. Példa erre az aranyrúdon álló „tarka papagáj” és a „gyémántos nyakláncú kutya” (M: 536). A pásztor szavainak hatására megjelenik a „vörös ruhás férfi” (M: 559), majd a vörös szín szétárad, és betör a zárt trónterembe a természet távoli hajnalpírja, behatolnak a „felkelő nap” (M: 561) sugarai. A természetnek és a természetes életnek ez a váratlan megjelenése a művi világ részévé vált papagájt is megsemmisíti: „A papagáj rúdja mellett a földön hever mozdulatlan” (M: 565). *A vihar* című rész színhelye egy, a természet elemeinek kitett, sajátosan exponált emberi lak. Bár a kőterasz alkóvjának berendezése mesterkéltnek hat, az elhelyezése (a Balaton fölé kirúgó szabad kőteraszon) a természet erőivel való emberi egybeolvadás vágyát sugallja. A természet ez alkalommal nem az első részből ismert békés derű világa, hanem a háborgó elemeké („szél zúg”, „éles levegő”, „a mélyben sejteni a nagy vizet s hallani háborgó moraját”, „Sötét van [...] a közelgő vihartól” M: 566), hangjai, zúgása kísérik a szereplők replikáit. A következő jelenethez „a zivatar mintegy zenekíséretet alkot, ahol a királynő vagy az ifjú király beszél, ott tombol, ahol az öreg király, ott elcsöndesedik” (M: 577). E részben a vihar vizuális látványa (a sötét háttér előtt cikázó villámok, a világítótorony aranyos árboccsúcsokat bevilágító fénykévéje) az előző rész hermetikus, művi szépségére adott válasz: a természet is tud, hasonló színekkel, pompás színjátékot nyújtani. *A második ének* című részben a természet (a Balaton-part legelésző báránnyokkal) és a művi környezet (kőterasz, rácskapu, egzotikus kert) harcának lehetünk tanúi. A művi környezet felvonultatja „díszes bárkáit”, aranyos hordszéken a beteg császárnét, a

„fényes kíséret”-et, „bizánci öltönyök”-et (M: 593), de a természet elemeinek válasza nem marad el: „Az ég beborul, felhők gyűlnek, szél jön, a Balaton fodorozódik” (M: 596), s a vihar megint fekete háttérre fest a történetek mögé: „Nagyon sötét van a fellegektől és a hab zúg. [...] Csudálatos sötét van” (M: 599). A fekete háttérbe a természet éppúgy, mint a mesterséges környezet, belerajzolja színeit: „A parton mintegy izgatottan szaladgálnak a fehér juhok”, „A terasz ablakai kivilágosodnak” (M: 599). Fáklyák jelennek meg az ablakban, majd a kertet járják át fáklyákkal” (M: 600–601). A világítótorony fénykévéje a Balaton hajjai által dobált csónakra esik, s végül a görög császár fényes bárkája éppúgy, mint a fehér bárányokból álló nyáj, az ifjú királyi pár után veti magát.

Érdekes megfigyelni a **királylány**, illetve **királynő ruhájának** a második, harmadik és negyedik részben **változó színét**. A második rész fekete tónusú termében ő maga is „Sötét és csodálatos, bőven terjengő ruhában ül” (M: 538), melyből a pásztor szavainak hatására kibontakozik, és „zavarodottan áll fehér ruhában” (M: 565). A harmadik részben – már mint királynő – a kőterasz köveihez hasonló sötétszürke ruhát hord s hozzá hosszú, szürke fátylat (M: 566). A negyedik részben a királynő megint „fekete ruhában” (M: 593) jelenik meg. A jelmezek, a kellékek, a díszletek éppúgy, mint a helyszínek, egyrészt a dekoratív hatás megteremtését szolgálják, másrészt a szereplők lelkiállapotának, magatartásának stilizált egyszerűségű, nagy szuggeráló erejű kísérőelemei.

7. 1. 2. A főszöveg

A második ének című dráma főszövege a fentebb leírt szereplők nevéhez rendelt szövegrészekből áll, amelyeknek mennyiségi és minőségi vizsgálata rálátást nyújt a szöveg szecessziós stílusjegyeire.

A második ének című drámában a dialogikus forma az uralkodó. E drámaforma mennyiségi és minőségi (időbeli) kapcsolatainak, valamint szintaxisának vizsgálata *A második ének*-ben sajátos struktúrák létezését mutatja ki. E sajátos struktúrák könnyebb áttekinthetősége kedvéért a dráma részeit külön-külön tárgyalom.

Az aranyszörű kecskék főszövege. Az első rész mennyiségi kapcsolatait megvizsgálva a dialógus két típusának, a kettős- és a többesbeszédnek drámai jelenlétét mutathatjuk ki.

Az aranyszörű kecskék című rész többesbeszédei. A dráma első részének 178 replikájából 151 replika többesbeszéd része (M: 521–530 és 533–537), tehát **a többesbeszéd uralkodó jellegű ebben a részben**. A többes- és a kettősbeszéd közötti különbség nemcsak a dialógusban részt vevő szereplők mennyiségi különbségét jelenti, a többesbeszéd minőségi ugrás is: olyan kapcsolatok lehetségesek benne, amelyeket a kettősbeszéd nem ismer. A többesbeszéd beszélői között közvetítő- és kommentátor-figura is előfordul (Pfister 1977: 197), aki a beszéddel szimultán módon vonatkoztat a környezetre, a beszélő személyekre, a beszédre magára, közvetítő funkciót tölt be a befogadó külső kommunikációs rendszere és a művilág belső kommunikációs rendszere között. A többesbeszéd szemantikai és stilisztikai potenciálja nagyobb, komplexebb a kettősbeszédénél. Ezt a potenciált hasznosítja Babits Mihály a szecessziós nyelvi megformálás érdekében, amikor a különböző természetű, tárgyú információkat mind a szó kódjába lefordítva közli, tehát nyelvileg formázza meg azt, ami különben a befogadó vizuális, auditív, intellektuális csatornája készenlétének esetlegességére lenne bízva.

Az első rész többesbeszédeinek megszakítási frekvenciája nagy, a replikák nagy része mindössze egy-két verssorból áll, annak ellenére, hogy a beszéd konszenzuson alapszik, tehát ritka a szemantikai irányváltás. A replikák szituációhoz kötöttsége ellenben nagyfokú. Az egyes szereplők szövegrészesedése arányosan oszlik el. Mindenik többesbeszédben részt vevő

névhez csak egy, két (legtöbb öt) verssoros replikák rendelődnek. Kivétel a csősz és a pásztor, az ő hosszabb replikáik a drámai szöveg és cselekmény fókusza felé mutatnak, a befogadásperspektívát irányító funkcióval bírnak. S valóban: a csősz és a pásztor azok, akik e rész két párbeszédének is résztvevői, tehát nekik a befogadó kitüntetett figyelme jár.

Az aranyszörű kecskék című rész közbevágás-replikái. A többesbeszédnek részét képező replikák időbeli kapcsolatainak megvizsgálása során fény derült arra, hogy a replikák lineáris egymásutánjában részleges átmetszésekre kerül sor, ami az egyes replikák részleges egyidejűségét, szimultaneitását jelenti. A replikáknak ezt a közbeékelődését más replikák egymásutánjába **közbevágásnak** nevezzük.

Közbevágásnak minősülnek az udvaroncoknak, illetve a generálisnak a pásztorra vonatkozó megjegyzései (M: 520,521), az udvarhölgyeknek, hölgyeknek, udvaroncoknak a környezetelemekre (állatokra, növényekre, földrajzi helyekre) vonatkozó replikái (M: 521–523), a bojtár mormogása (M: 522), hangos számolása, majd négy ízben is megismétlődő felkiáltása („Híjjas a nyáj!” M: 525), a lányok éneklése s az udvaronc énekre utaló megjegyzése (M: 524), az asszonyoknak és másoknak a csősz biztató szavai (M: 526), a generális rendreutasító szavai (amelyek második alkalommal az első udvarhölgy replikáját két részre osztják. M: 526–528), a pásztor iránti szerelmét megvalló fiatal lány szavai (M: 530). A királyt őrző udvaroncok beszédébe vág közbe a csősz köszönése (M: 535). A csősz elmélázását, majd nyájterelésre segítséget hívó szavait a békák, a tücskök, a kecskék, a kolomp hangja, a halászok éneke (M: 536–537) szakítja félbe. A közbevágások replikái mind a felező tizenkettes verssor egy-egy ritmusegységét vagy egész sorát tartalmazzák, s éppen e rövid terjedelem miatt szemantikai egységességre csak úgy tehetnek szert, ha a befogadó a nyelvben felépített fiktív környezetre vagy az őket megelőző replikákra vonatkoztatja őket. A megelőző replikákhoz való kapcsolódásuk viszont hiányos. A kapcsolódásnak egyik sajátos típusa a megelőző replika ritmusához, ríméhez való illeszkedés. A legszebb példa erre: „A csősz: Hogyha szerelmes vagy, csókold meg a Pannát. Az udvarhölgy: Rezedát ... gólyahírt ... zsályát ... majorannát ... A bojtár: Kóbászfű, az annyát!” (M: 522). A rákövetkező replika pedig kiegészíti a tizenkettes sort, s jelzi ezt a vers tördelésének sajátossága is, amennyiben a tizenkettes sort kiegészítő hatos sor a megelőző replika folytatásaként jelenik meg. Így:

„EGY HÖLGY

De szép a Balaton!

MÁSIK HÖLGY

Juj! Az ökörnyalat! ...

A BOJTÁR a nyáját olvasva

Egy, kettő, három, négy ...

MÁSIK BOJTÁR

Ahun hajt a Bodri!” (M: 522).

Számtalan példa van arra is, hogy a tizenkettes sort három replika építi fel (M: 522). A tizenkettes ritmusát felépítő replikák félbemaradt mondatok is lehetnek (M: 521). Csupán a ritmus és a rím törvényszerűségeit szem előtt tartva, a kapcsolódás a szöveg sajátos lüktetését eredményezi, mely azonos a gondolatot tovahullámoztató indázó mondatszerkesztéssel. A

tovahullámoztatás hatását ez esetben a több replikán keresztül lüktető felező tizenkettes ritmusa biztosítja. A különböző vonatkozású replikák, indázásra emlékeztető kapcsolódása a minden dolgok egyidejűségének, szimultaneitásának benyomását, hatását kelti. Bár a szerzői utasításokban nincs utalás arra, hogy valamely replikák egyidejűek, a kapcsolódásnak ez a típusa a teljes szimultaneitás benyomását idézi elő. Az állati hangok természetesen részt vesznek a ritmus felépítésében, sőt a hangeffektust, az összezsengést, amelyet eddig csupán a rím biztosította, fokozni is képesek (M: 537). A közbevágások gyakorisága, a közbeékelt replikák környezeti elemekre való utalásai, valamint a szemantikai koherenciánál inkább a ritmus és rím törvényszerűségeit szem előtt tartó, lüktetést, indázást előidéző kapcsolódásuk – mindezek előidézik azt, hogy ezek a replikák feltűnő hatást váltanak ki, előtérbe kerülnek. Sajátos módon felborul a természetes közlés logikája szerinti hierarchikus rend: a tulajdonképpeni többesbeszéd szálai, beszélői, információi háttérbe szorulnak, s a másodlagos elemek (a közbevágások) válnak elsődlegessé, tehát a közlést díszítő funkcióra tesznek szert.

Kövessük nyomon, **hogyan nyomulnak előtérbe a közbevágások.**

Az aranyszörű kecské első nyolc dialogikus replikája után a színre vonuló királyi kíséret megzavarja a császár és a pástor dialógusát, amely azonban a zavaró közbevágások ellenére tovább indázik, itt-ott még váratlanul felbukkanó öt replikában (M: 520–522). Az egyre sűrűsödő közbevágások viszont végül is megszüntetik ezt a dialógust. A császár kapcsolatba lép a királyi kíséret főemberével, a generálissal (M: 521), de három replika után harminc zavaró közbevágás-replika (M: 521–524) következik. Ezek után a kíséret tagjai (Első és Második udvaronc) újra kapcsolatba lépnek a császárral (M: 524), s sikerül elmondaniuk kérdésüket („Másik udvaronc: Nem ügyeltél erre egy öregre – zsákban?” M: 524). A császár és a királyi kíséret között helyreállított kommunikációt aztán minduntalan félbeszakítják a bojtár figyelmeztető felkiáltásai, amelyeket a császár – egyetlen kivétellel – válasz nélkül hagy, hogy a generálissal s a királyi kísérettel folytatott beszélgetését (M: 524–526) folytathassa. Aztán az asszonyok szakítják félbe (M: 526), akik a felséges kisasszony hogyléte felől érdeklődnek. A generális rendreutasító szavai félbeszakítják a parasztasszonyok és a királyi kíséret közötti párbeszédet. A császár és a pástor csak a parasztok és parasztasszonyok távozása után tudja felvenni az első nyolc replika után félbeszakított párbeszéd fonalát. *Az aranyszörű kecské* utolsó jelenetében a császár és a halászok beszélgetését szakítják félbe minduntalan az állathangok, a kolomp és a halászok éneke (M: 536–537). Három esetben sikerül is a közbevágásoknak a primér jelentőségű párbeszéd, illetve többesbeszéd jelentősége fölé kerekedniök: elnyomják a császár és a pástor párbeszédét, hosszasan félbeszakítják a királyi kíséret és a császár közti kommunikációt, majd megzavarják, megnehezítik a császár és a halászok közti beszélgetést.

Az aranyszörű kecské című részben elkülöníthető **a replikák egymásutániságára épülő többesbeszéd** típusa is. Ezeknek a megszakítási frekvenciája éppolyan nagy, mint a közbevágásoké, a replikák terjedelme pedig éppolyan rövid (egy-két verssor), mint a közbevágás-replikáké. A különbség mindössze annyi, hogy a replikák egymásutániságára épülő többesbeszéd replikáit nemcsak a ritmus és a rím kötöttségei tartják össze, hanem bizonyos fokú szemantikai egységesség is. Az ilyen típusú többesbeszéd replikái egy összefüggő szöveg mondataiként olvasandók, s ezek a mondatok az asszociáció törvényszerűségeit követve, mellérendelő kapcsolatokban követik egymást. Gyakori az anakoluthon, a szünetek, mondatok és mondatrészek aszündetikus kapcsolata. A generálisnak az udvaronchoz intézett halk kérdésére („Erre ment a felség?” M: 523) az udvaronc, a fiatal udvarhölgy, egy másik udvaronc, a generális, ismételten az udvaronc, a második és harmadik udvaronc egy-egy rövid replikája válaszol. Összeolvasva e replikákat a következő választ nyerjük: „Nem erre ment:

mégsem .../ A szememmel láttam. / Óh az a nagy kék szem! / Boldog akit meglát. / Úgy boldog a király. / Ily messze se ment még, amióta kijár. / Mily különös ötlet ... így egyedül járni. / Mennyi felelősség! / Történjen akármi .../ Mi vagyunk hibásak. / Tán kérdeni kéne” (M: 523–524). A szövegen belüli szemantikai irányváltások az asszociáció törvényszerűségeit követik, a mondatok következtlenül, szünetekkel kapcsolódnak egymáshoz (anakoluthon), s éppen emiatt a szöveg sokkal közelebb áll a hétköznapi beszédhez, mint a logikus következtetés átlátszó tektonikáját követő mondatfelépítés. E szövegszerkesztés a hullámvázra emlékeztet. Ahogyan egy kő a sima víztükrön a középponttól egyre jobban távolodó, egyre nagyobb sugarú koncentrikus köröket rajzol, úgy válaszolnak ezek a tovahullámváz mondatok is a kiindulópontul szolgáló kérdésre fokozatosan egyre nagyobb aggodalmat eláruló halmozó asszociációval, és összességükben kifejezik a király eltűnése miatt érzett aggodalmat. A szöveg e hullámvázolásának szemantikai funkciója is van: kifejezi az egyre fokozódó aggodalmat. E hullámváz viszont nem valósulhatna meg a ritmus és a rím, valamint az ismételt szavak visszatérően hangsúlyozó hatása nélkül. A felező tizenkettes ritmusegységeinek átívelése, indázása a szomszédos replikába, a páros rím visszatérő lüktetése, valamint az előző replika valamely szavának, hangjának (vagy legalábbis rímének) ismétlése az indázó hullámváz zenei ritmikussággal kiegészítő stílusesszerek. Az *aranyszörű kecské* legszebben indázva tovahullámváz szövegegysége az, amelyben a király kísérete (A generális, Az udvaronc, Másik, Harmadik, Udvarmesternő, Orvos, Udvarhölgy, Másik, Harmadik, Negyedik, Ötödik, Hatodik, Hetedik) válaszol a császár kérdésére: „de tudni szeretné férfi, gyerek, asszony, / hogy érzi magát a felséges kisasszony?” (M: 526). A kíséret tagjainak replikáiból áll össze az a szöveg, amelynek mondatai az asszociáció törvényszerűségeit követve, fokozva halmozzák a királylány betegségére vonatkozó észleléseket, körülírását adják a királylány bajának.

A körülírás, halmozás és fokozás hatását növelő stílusesszer ebben a szövegben az ellentét. A betegségekre vonatkozó első két replika egyetlen tizenkettes verssort alkot, amelyben egy ellentét feszül: „A generális: Nem beteg az éppen. Udvaronc: Csak ideges, gyenge” (M: 526). A következő replikák mind az ellentét második mondatát egészítik ki, fokozó halmozással. A királylány baját sugalló leírást adó szöveg szuggesztivitása egy ismételt tizenkettes sorban és a „szű” szónak rímhelyzetbe való áthelyezésében csúcsosodik: „Hatodik: Fekete ajtóban a gonosz szű ácsol. Parasztasszonyok: Fekete ajtóban ácsol a gonosz szű” (M: 527). Az ismételt sor nagyfokú szuggesztivitását s az egész szövegnek e két sorban sűrűsödő, stilizáltan lényegiesítő hatását bizonyítja az, hogy a pástör és a császár a királlyal folytatott beszélgetésében e sorokat közvetlen szöveggörnyezetükkel együtt elismételi (M: 534). A szövegrész utolsó tizenkettesét félbeszakítja a generális replikája, de így még csak szuggesztívebben tud hatni a befejező tovahullámváz: „Első udvarhölgy: Hiába vidítja a komorna, dajka ... A generális: Önök itt, mi arra! Első udvarhölgy: ...a bohóc, a doktor” (M: 528). A szövegrész fényes jelenségekre utaló szavai (aranytrón, kincs, aranynyoszolya), a tapintás kellemes érzetét sugalló bársonykárpitok, szőnyegek, amelyekbe a „léptek belehalnak” (M: 527), az egymásnak rímelő „rikácsol” és „szű ácsol” bántó, kellemetlen hangeffektusai feltűnő hatást keltenek, s megteremtik a királylány bűja-baja mögé a dekoratív hátteret. Az indázó hullámváz zeneiségét ez alkalommal is a felező tizenkettes ritmikus ismétlődése és a páros rím biztosítja. Az indázó-hullámváz szövegszerkesztés másik példája a parasztasszonyok és a császár válasza (M: 528) a királylányról szerzett értesülésekre. A mindössze hat replikából álló „szöveg” szemantikailag, de a páros rím folytonosságát illetően is kapcsolódik az öt megelőző többesbeszédhez. A paraszti következtetést tartalmazó egyszerű ténymegállapítás után a parasztlak vélekedéseinek sora következik a királyi bajjal kapcsolatban. A fokozó halmozásban megjelenő replikák egyre súlyosabb, vészterhesebb előérzetet fogalmaznak meg, míg az utolsó az „Úristen mutatóujját”-t látja a szakállas csillagban, amely nemrég az égen megjelent.

Az egymásutániságra épülő többesbeszéd szintaxisát vizsgálva *Az aranyszörű kecskéi* című szövegrészben, megállapítható, hogy a császár és a királyi kíséret, valamint a bojtár közötti beszéd, továbbá a generális és a királyi kíséret, a parasztasszonyok és a királyi kíséret, valamint a parasztok egymás közötti beszéde, az udvaroncok szövege - mind, mind a császár és a pártor dialógusát félbeszakító közbevágás, közbevágás-beszéd. Ezek mint kisebb-nagyobb szövegegységek a replikák időbeli szukcesszivitására épülnek, és eleget tesznek a szemantikai koherencia követelményének. Az őket megelőző replikákhoz, szövegekhez való kapcsolódásuk viszont nem az egymásutániság, hanem a részleges szimultaneitás elvét követi, tehát e szövegegységek is közbevágások. Észrevehető tehát, hogy nemcsak replikák szakítanak félbe dialógusokat, illetve többesbeszédet, hanem nagyobb szövegegységek is, amelyek maguk is ki vannak téve állandó zavaró félbeszakításoknak (például a császár és a királyi kíséret beszéde). Ezek a szövegegységek éppúgy, mint a közbevágás-replikák felhívják magukra a figyelmet, a megszakadt dialógus nyomán pedig (s a szüntelen közbevágás-replikák közepette) a szemantikai egységességet kereső befogadó figyelme ezekre az egységekre terelődik, mert ezek szemantikai koherenciája az egyetlen, amely a szöveg, a nyelvi megjelenítés közvetlen befogadásának szintjén nyilvánvaló.

Az aranyszörű kecskéi kettősbeszédei. Ennek az első résznek a 178 replikájából mindössze 27 dialogikus beszéd része. Láttuk, hogy a többesbeszéd résztvevői közül a császár és a pártor nevéhez rendelt replikák terjedelmesebbek a többiek egy-, kétsoros replikájánál. Ugyancsak a császár és a pártor az, aki a dráma első nyolc replikájában párbeszédet is folytat. A királyi kíséret érkezése megzavarja, majd kényszerűen megszakítja ezt a beszédet, amely a kíséret és a parasztok távozása után újrakezdődik (M: 530), majd amikor a király és kíséretének néhány tagja újra felbukkan, másodszor is félbeszakad (M: 533–535). Az aranyszörű kecskéi című rész egyetlen dialógusa tehát, a császár és a pártor közötti, kétszer is félbeszakított párbeszéd. Kettőjük első nyolc replikaváltása után 102, többnyire többesbeszédbe szerveződő replika következik. A kényszerű szünetelés után folytatódó dialógus 19 újabb replikát foglal magába (M: 530–533) az újabb megszakításig. E párbeszéd az egész szövegrész strukturális és szemantikai tartópillérévé válik. **Az első dialógusegység** (melybe beletartozik az elő nyolc replikán túl a megszakítás után is továbbbindázó három replika) megszakítási frekvenciája alacsonyabb, mint a többesbeszédé, a két beszélő között nagyobb terjedelmű szövegegységek váltakoznak. A replikaterjedelem megnövekedése és az alacsonyabb megszakítási frekvencia eltolódást jelez a monologikus önvonatkozás felé. A két beszélő szövegrészesedését (császár 21,5 verssor, pártor 15 verssor) megfigyelve, fény derült arra, hogy mindkét beszélő replikáinak terjedelme fokozatosan növekszik. De míg a császár replikái partnerorientáltak és beszédsszituációhoz kötöttek (jelzik ezt az ige második személyű alakjai: „elkószálsz”, „ne beszélj”, „mehetsz”, „éred” M: 519, „bolygsz”, „tátogatsz”, „lesel” M: 520, „vagy”, „csókold” M: 522, továbbá a megszólítások, a kérdések, a második személyű birtokos személyragos főnevek: „nyájad”, „garasod”, „béred”, „szénád”, „eszed”, „lábad” M: 519–520), a pártor replikáira az egyre növekvő monologikus jelleg jellemző, mely együttjár a pártornak a beszédsszituációtól való elvonatkoztatásával. Ezt a monologikus jelleget az ige első személyű alakjai („nem szorulok” M: 519, „nézem”, „hallgatom”, „szeretnék elmenni”, „meghalni szeretnék” M: 520), a személyes névmás első személyű alakja, a „lélek” főnév ismételt első személyű birtokos személyragos alakja („lelkem”, „a lelkemet” M: 520) jelzik. A párbeszéd mégsem tolódik el a monologikus párbeszéd irányába, mert a két beszélő replikáiban ellentétes szemantikai kontextusok ütköznek meg. Ezen túlmenően pedig a két névhez rendelt replikák stíláriis jellege is ellentétben áll egymással. A császár replikáiban az appellatív funkció uralkodik, amelynek célja a beszédspartner, a pártor áthangolása, jobb belátásra bírása. A használt szókészlet (bizalmaskodó megszólítások, a gyakori népnyelvi fordulatok, szavak népies hangalakja: „szóga” M:

519, „esmé”, „csálére”, „hajsza”, „tátogatsz” M: 520) ízes népi jellege összhangban van a felező tizenkettesek magyaros ritmusával. Ezzel szemben a pásztor replikáiban uralkodóvá válik az expresszív funkció, amely a pásztor önartikulálását szolgálja. Reflexiós monológjában önmaga megértése és ábrázolása eszközeként hasznosítja a nyelv poétikai funkcióját is. Replikáinak nemcsak a befogadó külső kommunikációs rendszerében van poétikai relevanciája, hanem a fiktív dráma világ belső kommunikációs rendszerében is. Ebben a fiktív világban egyrészt impliciten tematizálódik e funkció azáltal, hogy a pásztor replikái éppen poétikai stilizáltságuknak köszönhetően ellentétei a csász, majd a többi szereplő replikájának, másrészt a pásztor replikáinak poétikai töltete expliciten tematizálódik azáltal, hogy a többi szereplő e replikák poétikai emelkedettségére ráérezve, szóvá is teszi ezt: „Első udvaronc: Egy regényes pásztor!” (M: 520), „Egy asszony: Mindig ilyen furcsát mond” (M: 529), „Másik: Furcsa a legény” (M: 530). Az első dialógusegység a pásztornak egy reflexiós monológját tartalmazza (M: 519–520). Az ismételt „nézem” és „hallgatom” ige „és” kötőszóval való összekapcsolása, a rímhelyzetben levő szavak, jelzős szószerkezetek azonos hangrendje (dombot – lobogó lombot – lomha kolompot), az alliteráció, a felező tizenkettes – a bővülve tovahullámzó összetett mondat zenei tónusát mind az egyhangúság, a nyomott egykedvűség irányába terelik. Ebbe a hangulatba illeszkedik bele a következő többszörösen összetett mondatban a lélek körülírása. Két, egymást követő verssor első ritmusegységét a bővülő terjedelmű állítmány foglalja el („Ugar”, „bús legelő”), amelyet két magyarázó-körülíró alárendelt mondat követ. A következő mondat alegységei, akárcsak az indák ívei, háromszorosan elágaznak, majd visszatérnek az alanyhoz, amely ez alkalommal tárgyi helyzetben, de a verssor első ritmusaként kitüntetett hangsúlyra tesz szert: „a lelkemet látom ebben a bárányban.” A „Legjobban szeretnék” óhajt követő halmozó szószerkezetek fokozatosan szűkülő s ezáltal pontosító perspektíváját nyújtják a pásztor elvágyódásának: „elmenni világgá a holdújuláskor, / a világ végére, Óperenciára, / vagy el a törökre, vagy a franciára ...” (M: 520). A szűkülő perspektíva hatását a halmozott szószerkezetek terjedelmének fokozatos csökkenése s a betolakodó kötőszó idézi elő. A halmozást követő replika szószerkezeteinek terjedelme már növekszik, tehát bővül: „Vagy nem, sehová már: / meghalni szeretnék!” Az indázó szószerkezetek terjedelmi csökkenése, illetve növekedése, a perspektíva váltás szemantikai irányváltozást jelez: a szűkülő mondat szerkezetek ellentmondásos módon a világ utáni vágyat, míg a bővülő mondat szerkezetek a halálvágyat jelzik.

Szót kell ejtenem még a pásztor monológjának utolsó ritmusát követő replikákról, bár azok már nem a monológ részei. Az első replika egy a környezetre figyelő udvarhölgy közbevetése, a második a közbevetés szavát ismétlő felkiáltás, és ez már a csász válasza a pásztor halálvágyára. Sajátos módon a három replika egyetlen tizenkettes sort alkot: „meghalni szeretnék! – Ni, egy számár! – Számár!” (M: 520–521). Látható, hogy a tizenkettes verssor következetes alkalmazása és külön replikákra való szétbontása többértelmű asszociációknak nyit teret.

A csász és a pásztor közötti dialógus második egysége a 102 replikára kiterjedő megszakítás után következik (M: 530–533), és folytatja az abbamaradt beszélgetés fonalát úgy, hogy beépíti replikáiba azt a tudást, amit a bojtártól a megszakításokban szerzett („Híja van a nyájnak!” M: 524). A dialógus jellemzői változatlanok maradnak, azzal a különbséggel, hogy második felében jelentősen megnövekedik a pásztor szövegrészesedése (csász 7 verssor, pásztor 72 verssor). Azzal, hogy a reflexiós monológ uralkodóvá válik és a csász szemantikai irányváltást előidéző replikái (egyetlen kivétellel: „Nem ad a zsidó semmit az ily kincsre” M: 531) megszűnnek, a párbeszéd a **monologikus dialógussá** válik. A szöveg és a cselekmény a már előrejelzett fókuszpontban található. A pásztor monológját csak a kecskék szakítják félbe két ízben, kiegészítve a tizenkettős félbemaradt ritmusát (M: 531. 533).

A monológ első egysége (M: 530) a stilizáló dekorativitás jegyében áll. Az est leírásában a szecesszió sajátos természetlírizmusával találkozunk. Növény-, állatnevek és természeti jelenségek nevei az emberre és emberi dolgokra, tulajdonságokra utaló szavakkal kapcsolódnak össze: a fehér bárányok „gyenge szüzekék”, a hatalmas Est „csodatemplom”, az est hangjai és fényei „ezer ének és ezer lámpa”, „a vén diófa szent oszlop”, az ég alja „bíborszín kárpit”, a kecskék „egy régi zsolozsmát bölintve mekegnek”, a vihar nap „aranyával behint” a kecskék szőrét. A természet humanizálásán túl a fényes jelenségek gyakorisága növeli a dekorativitás hatását: csodatemplom, arany, „Most mind arany, ugye? A kecskének szőre, / a juhoknak gyapja és szarva a kosnak”, „a zápor ezüstje”, „tócsa szivárványa”, „kapolyák márványa”, „hópihe gyémántja”, „aranyos csillag”. S ahol a dekorativitás eléri tetőfokát, ott a halmozásos szószerkesztés egész indázó szófüzért alkot, amelynek gondolata, hangsúlyozás és stilizáló lényegiesítés céljával, két különálló mondatban fogalmazódik meg ismételten: „az aranyos csillag enyim az égbolton: az egész világot a szememben hordom”. A monológ dekorativitásának és halmozásos indázó szerkezeteinek célja e végső egyszerűségére redukált kijelentés tartalmának körülíró sugalmazása.

A monológ második egysége (M: 532) a szecesszióra jellemző módon ott izzik fel, ahol az „arany” szó négyszeri ismétlésében ellentétek végletei találkoznak. Az „itt lenn” és „e hazában” aranya ellentétben van „az én aranyom” nyújtotta gyönyörűséggel. Az előbbi arany minden gyönyörűséget és életet kínál, az utóbbi viszont maga a gyönyörűség és a teljes élet. Az esztétikai élvezet körülírására Babits Mihály az ellentétező párhuzamot használja, úgy, hogy az ellentét mindkét egységében makacsul kitart a párhuzam főeleme (az „arany” szó) mellett. Az ellentétezés dacára minduntalan ismétlődő szó az ellentétet alapvető jelentésére egyszerűsíti, stilizálja, és pedig arra, hogy a kétféle arany és a kétféle élet lényegileg összefügg, összetartozik. Az ellentétek végleteinek lényegi összetartozása mellett tanúskodnak a pártor további szavai, melyek bizonyítják: a pártor bízik abban, hogy van olyan hely a földön, ahol kincsét világi aranyra tudja váltani.

A monológ harmadik egysége (M: 532–533) a pártor bűbajos énekét írja le. A „világ” elvont főneve humanizálódik, amennyiben emberre és emberi dolgokra, tulajdonságokra utaló szavakkal kapcsolódik össze: a világ „kóta”, „zenéje muzsikál”, a világnak van „szava”, „lecsapódó hídja”, „útja”. A szó stilizáló hatású ismétlését az indázó vonalú szövegszerkezet erősíti meg, mely elindul a flóta és kóta megtagadásától, majd több indázó mondat szerkezet oldalelágazásai után rátalál az aranyszőrű juhokra, a szavakra. Az oldalelágazások halmozásos mondat szerkezetei a világ és a szubjektum azonosulásának fokozatait sugallják („a világ a kótám” – „én leszek a flóta”, „a világ [...]át rajtam”, „a világ [...] ajkam”, „a világ [...]nyelvem”, „a világ [...] lelkem”), egészen a művészi szóban való teljes azonosulásig. A világot közvetítő művészi szó szépségének elvontságát a dekorativitásukban meglepő, a művit a természetessel szemben hangsúlyozó szó- és mondat szerkezetek sugallják: „aranyszőrű juhok”, „selymes szavak”, „minden juhoknak színarany a gyapja: [...] viszi a világot arany színű szőren”.

A beteg királylány főszövege. A második rész mennyiségi kapcsolatait megvizsgálva a kettős- és a többesbeszéd drámai jelenlétét mutathattuk ki.

A beteg királylány többesbeszédei. A dráma második részének 201 replikájából 168 replika többesbeszéd része, tehát a többesbeszéd a dráma e részében éppúgy uralkodó jellegű, mint az első részben. A többesbeszédek megszakítási frekvenciája nagy, a replikák nagy része mindössze egy-két verssorból áll, a szemantikai irányváltást a királylány replikái hozzák. Nagyfokú a replikák kötöttsége a beszédshituációhoz. Az egyes szereplők szövegrészesedése arányosan elosztott, mindössze a Don Guriga, Új Don és Zéta Éta Théta nevéhez rendelt

replikák terjedelme haladja meg az átlagost. A többesbeszédnek időbeli kapcsolatainak vizsgálatából az a következtetés vonható le, hogy a többesbeszéd lineáris egymásutániségben követik egymást, ami részleges konfigurációváltozással jár együtt. Ilyenképpen a többesbeszéd egyenként viszonylag önálló jeleneteknek minősíthetők. A többesbeszéd belső jelen levő **replikák időbeli kapcsolatára** ugyancsak **a lineáris egymásutániség jellemző**. Az eltolódások a szimultaneitás irányában ritkák.

A hermetikusan zárt művi világban, egy kis teremben élő királylányt a főudvarmesternő és a nevelőnő királyi kötelezettségeire emlékezteti (M: 538–539). Beszédük appellatív funkciója viszont nem ér célta, mert a királylány replikái ellentétes szemantikai kontextust jeleznek: betegsége miatt távol tartja magát mindenkitől.

Az orvosi vizsgálat jelene (M: 539–542) a replikák egymásutániségére építő többesbeszéd az orvosok és a királylány gondviselői között. Egyetlen közbevágás-többesbeszéd ékelődik be a replikák linearitásába: az ápolószemélyzet egymás közti beszéde (M: 540). A többesbeszéd replikái ebben az esetben is egy összefüggő szöveg mondataiként olvasandók, melyre jellemző az elliptikus szerkesztés („Álom? – Semmi. – Ebéd? – Minden megmarad a tálon”), az egyre bővülő mondat szerkezetek halmozása és az asszociatív mondatfűzés: „Harmatból is élhet, mint virág a száron. / De hisz ajka széle sem volt a poháron”. E szerkesztésmód, kiegészülve a ritmus és rím biztosította zeneiséggel, indázó jelleget kölcsönöz a szövegegységnek, s az indázás elágazásának minősül az ápolószemélyzet további közbevágás-beszélgetése: „Pedig minden jó volt. – Fiatal, friss spárga. – Vagdalt csibe. – Óbor. – Kis gyöngy madárka! – A saját kezemmel puhítom az ágyát.” Az indázó jelleget növeli a rövid elliptikus mondat szerkezetek replikán belüli befejezettsége, megtorpanása, másrészt új replikában való folytatódása. Az orvosi jelentést két ízben megszakító replikák megszakítják a mondat szerkezetet, a replikák időbeli viszonyában pedig részleges szimultaneitást idéznek elő. Mindkettő az indázás olyan típusát teremti meg, amelyben a szerkesztés (a főmondat szavainak kellős közepéből kiinduló elágazás) a szemantikai koherencia jelentősége fölé nő: „Királyi betegünk állapota válto... – De hisz éppígy írjuk ... – ...zatlannak találta ... – ...egy hete már – ...tatott.” Az ilyen típusú szerkesztés egyetlen mondat szerkezetén belül figuraperspektivikus törést tud nyújtani az oldalindákban. Az orvosi vizsgálat indázó szerkezeteinek funkciója, hogy a beteg királylány állapotának változatlanágát sugallja, s a betegség lelki okaira utaljon. A főorvos utal is jelentésében erre: „nem lehet a test ép, hol beteg a lélek” (M: 541).

Az orvosok távozása után egy stilizáltan indázó mondat egységben **a királylány szavá teszi vágyát** (M: 542). A stilizálás eszköze, a „szeretnék” szó a királylány vágyvilágára utal, s háromszorosan ismétlődik. A replika két közbevágás miatt hangsúlyozódva tér vissza. A közbevágás-replikák a vágyat megfogalmazó mondat oldalelágazásai, indái. A vágy megfogalmazása maga is ellentétet rejt magában: a hamis és a való világ ellentétét. A hamis világot a bővítetten tovahullámzó mellérendelő szófűzés sugallja, míg a vágyott való világot egyetlen szó: „élni”. A hét replika egyetlen, többszörösen indázó szövegegység: „– Mindig ez unalmas játékot tekintsem, / mikor úgy szeretnék... – Mit, aranyom? – Kincsem? – Mindig a színészi, rossz komédiákat, / ez ostoba, mázolt, hazudott világot, / mikor úgy szeretnék ... – Fog valamit kérni! – Madaram ... – Óh dadám, úgy szeretnék – élni!” A hamis és a való világnak szentelt szövegegységek terjedelmi aránytalansága jelzi, hogy a hamis világ túlsúlyban van a királylány életében. A következő többesbeszéd ugyanazt hivatott magasabb szerkezeti szinten stilizáltan ismételni.

A következő szövegegység **a királylány mulattatására egybegyűlt udvari művészek beszéde** (M: 543–545), amely nem más, mint a művészet hatáselméleti traktátusa (lásd az előző rész hamis világát). A beszélgetés kiindulópontja, hogy a különböző művészetek

semminémű hatást nem gyakorolnak a királylányra: „uraim, nem sok a / hatás a betegre”. Az okokat kutatva a jelen levő művészek mindenike egy-, kétszavas, illetve verssoros replikával járul hozzá a traktátus kiteljesítéséhez. A mondatoknak, a tizenkettes verssoroknak több, változó hosszúságú replikára való szétszakadása, az anakoluthon következtlen mondatfűzésébe betolakodó többértelműség, a mellérendelő szószerkezetek halmozása („Az üres virtuóz – A naturálista. – Boruban kéjtelgő pózos pesszimista. – Csinált népiesség, elavult és ványadt. – A Nyugatról jött új, beteges irányok” stb.), a ritmus és a rím-biztosította zeneiség a traktátus szövegegységének utolérhetetlen indázó jelleget kölcsönöz. A művészi hatást elérni képtelen silány álművészetre utaló szószerkezetek halmozásával éppen az értéktelen álművészet túlburjánzásának benyomását kelti. Ennek ellentéte mindössze két replikában nyer megfogalmazást: ezt jelzi a kiemelő szórendet és hátravetett értelmezős szerkezetet alkalmazó teljes mondat: „A vérit a művész, az életit adja!” A modern és a L'art pour l'art replikája viszont szinte észrevétlenül belesimul a megelőző halmozássorba, s ilyenképpen a befogadónak az ellentét helyett meg kell elégednie a végső replika következtetés értékű mondatával („Szóval nagy a szükség erős kritikára”), mely maga is következtelenül követi az előző replikát. Az indázó szövegszerkesztés tehát ez esetben a következtelen, silány álművészet burjánzásának hatását kelti, mely ellentétben áll a szövegrész tartalmi üzenetével.

A következő szövegrészben színre lép az **álművészet négy képviselője** s az író itt szemlélteti az álművészet hatásmechanizmusát, amennyiben szabad teret enged művészetük megnyilvánulásának (M: 546–553). A hatást egyrészt a királyon és királylányon, másrészt a közönség névtelen egyedein lehet lemérni. Don Guriga monológjának (M: 547) indázó jelleget kölcsönöznek a rímek, az alliterációk („a tálon, tálomat a vállon, / vállamról karomra guri-gurigálom” „guruló golyóim”, „körbe kavarodva guri-gurigálom”), az alliteráló és a hasonló hangszerkezetű szavak vegyítése („perge párom, párom után három, / hármomat a tálon, tálomat a vállon, [...] mint valami álom”). **Don Guriga** a szédítéssel hatást vadászó művészetet testesíti meg, ez a szédítés azonban csak őt magát képes hatalmába keríteni. **Turpi törpe** monológjának (M: 547–548) első felét a tagadószó különböző hangalakváltozatainak ismétlése stilizálja, második felét pedig a „kis” jelző szinonimái: „piciny”, „törpe”, „egyszerű”, „kicsiség”. Így válik Turpi törpe az alacsonyrendűségéből erényt kovácsoló művészet képviselőjévé. Az **Új Don** e kicsiség ellentéte: „egetek ráncol”, s tagad mindent, ami alacsony (M: 548). Monológjában nagymértékben eltolódik a szinonimasorban a „magasság” szó, s e szinonimák stilizálják szövegét: „fenn”, „levegő”, „semmi”, „lég”, „üres szél”, „eksztázis”, „hásis”, „magas fonál”, „könnyű a lélek”. Így az Új Don az üres magasságok eksztázisában tetszelgő könnyű művészet képviselője lesz. **Zéta Éta Théta** monológját (M: 549–550) bővülve tovahullámzó mellérendelő szófűzér indítja („Epakta ...Aranyszám ...Hold kulcsa ... Vasárnap / betűje ... Szaturnusz rossz gyűrűi járnak.”), majd az alanyt az állítmánytól szétválasztó indázó mondat szerkezet követi („De nem a Szaturnusz az időnek rosszát, / sem üstökös égen, csak a lelkek hozzák”). A monológ további részét a „nem élni” szerkezet stilizálja, mely a jövőmondó bölcs intéseit lényegiesíti. Az intésekkel ellentétben Zéta Éta Théta megfogalmazza tanácsait, s ezt a szövegrészt a „nagy lélek” szinonimái stilizálják: „végtelen élet”, „örök hon”, „haláltalan út”, „Krisztus”, „Buddha”. Így Zéta Éta Théta a jövőmondást és vallást is magába olvasztó művészet képviselője, mely az ember egzisztencialista válságára akar megoldást nyújtani. A továbbiakban **a művészek fellépése felgyorsul** (M: 551–553). Magát a művészt már nem is juttatja szóhoz a költő, kilétét csak a kikiáltó egyszavas megnevezése és az ezt követő, négy-öt jellemző funkciójú megjegyzés rajzolja fel, mely a közönség, illetve a papagáj véleményét tartalmazza. A megnevezést követő minden egyes replika a művészt, illetve művészetét jellemző egyszavas mondat indajaként olvasandó. Az indák, az elágazások az egyszavas megnevezésben lényegi sajátosságára

egyszerűsített művészet szinonim és homonim értelmezési lehetőségeire hívják fel a figyelmet, teret adva a variatív ornamentika érvényesülésének. Az elágazó indák halmozásnak minősülnek, s a halmozott jellemzés-replikák kapcsolódásukban az asszociáció törvényszerűségeit követik. Mindezek hozzájárulnak ahhoz, hogy szuggesztivitásban túlszárnyalják a kikiáltó megnevezését és feltűnő hatásra tegyenek szert. A kaucsukember megnevezését követő jellemzések mind a szinonima-, mind a homonimasorban elmozdítják a szót („Szelleme is kaucsuk. – Ő a modern szkepszis. – Csontja csodavékony. – Valamennyi stíle eszmére hajlékony”), míg a sebmotogatóra vonatkozó megjegyzések esetében ez az elmozdulás csak a szinonimasorban következik be. A tágbőrűre vonatkozó jellemzések nyomán ismét a szinonima- és homonimasorban következik be elmozdulás: „Ez az igaz líra, ahol az ajk egy seb. – Seb a szíven. – Szép! szép!” A hasbeszélő jellemzése bővülve tovább hullámozó mellérendelő szófüzért tartalmaz: „Ő az, aki hangot ad a halott tárgynak. – Fekete anyagnak. – Vak fekete vágynak.”, s a szavak indázása a művész pusztá megjelenésénél nagyobb szuggesztivitást tud kölcsönözni az illető alaknak. Ezért nem szükséges színre léptetni sem a hajlékony kaucsukembert, sem a sebmotogatót, sem a hasbeszélőt, sem a magyar mulattatót.

A szavak a legváltozatosabb képet tudnak nyújtani egy-egy művészetről, de bármilyen változatos is a show színskálája, a királylány unja mindezt. A király ekkor kihirdeteti, hogy mostantól kezdve csak az állhat elő művészete hatását kipróbálandó, aki „művészetének teljes sikerére / a fejét rá merné tenni ...” (M: 554). Ezt a hirdetést is több replikán keresztül indázó asszociatív felkiáltások, megjegyzések, félbeszakadt mondatok szövege követi (M: 554–555). És ezután következik a pásztor színre lépése és dialógusa a királylánnyal.

A beteg királylány dialógusa. A dráma második részének 201 replikájából 33 replika a pásztor és a királylány közti dialógus része (M: 555–565). A dialógus megszakítási frekvenciája alacsony, a pásztor replikáinak nagyobb a szövegrészesedése, mint a királylányéinak, amire a beszédhelyzet szolgál magyarázatul.

A pásztor első replikájában (M: 555) a művészetet a „nóta” szó és szinonimái („dal”, „lelkem tüze”, „szavaim kavicsa”) jelzik. A „nóta” minden esetben konkrét fogalommal vagy konkretizáló tulajdonsággal kapcsolódik össze: „gyenge a nótám”, „dalomra lelkek madara [...] rebben”, „lelkem tüze”, „szavaim kavicsa”. A nóta célzott hatását is olyan mondat-szerkezet írja le, amelyben az elvont fogalom (lélek, szív) konkrét szavakkal kapcsolódik össze: „szívek tavának gyűrűit [...] kelti”, „lelkem tüze [...] gyújt tüzet a szemekben”. A replika a kiindulóponttól („nem élet az élet”) a halmozott feltételes mondatok indázása után visszakanyarodik a kiindulóponthoz, amelyet az alkalommal ellentétes előjelű szóval fogalmaz meg: „annyi [...] mint aki van halva”. Élet és halál között indázik tehát, s ezt az ellentétet bontja ki **a második és harmadik replika** (M: 556), amely az igaz dalos, az élet és halál hármának szétválaszthatatlanságát vallja: „halálos életre gyúl daloló szája: / az élet ösztöke a halál kaszája”. A pásztor halálhimnusza és életszeretete („Dicsérem a halált, mert szeretek élni”) a színpadra idézi magát a halált: „vörös ruhás férfi, szemmel láthatólag a bakó” (M: 559).

A pásztor negyedik replikájában (M: 559) a stilizálás eszköze a dekoratív vörös szín. Ennek tematizálása után („vörös vendég”, „új szín, színivó szememben”, ahol az alliteráció teremt hangulatot) stilizáló-indázó, bővülve tovahullámozó szerkezet közvetíti a gondolatot, hogy minden szépség s az ellentétek minden véglete e színhez tartozik: „mert vörös a hajnal és vörös az alkony, / a halál a sebben, az élet az ajkon: / vörös az ég, mikor a madárka lelke / fekete fészekben ébred új életre...” S az utolsó alárendelt mondat egység, amelyben a költő a vörös ég alatt aranyló juhokat rajzolja a képbe, véget érni nem akaró hullámozásban indázik. A

két és fél verssornyira duzzadt hullámegység indázó jellegét erősíti a képzel „Mek, mek” és a király közbevágása, melyek továbbadják a rezonanciát.

A következő replikában (M: 560) a hangulatot a színek és a konkrét szavak dekorativitása sugallja: „birkám szőre csoda-csoda sárga: / én vagyok a pásztor – s te vagy a madárka. / Fekete fészekben, a barna bokorban / látsz ugye, vörös fényt?”. **A pásztor további replikáiban** a „lélek” érzékelhető formát nyer (M: 560): az elvont szóhoz érzetet jelző konkrét jelző („vörös fény”) kapcsolódik, majd a dekoratív „kincs” és a „csodaláda”, amelyet a pásztor kifaragott és amelybe belelopta „az Isten világát”, „mint méhe a mézet” elrejtve a lépben. A konkrétumok síkján a „lélek” szinonimájává válik a vörös fény, a kincs, a csodaláda, a lép. A ládában, illetve a lépben hozott kincs az a szépség is, amelyet **a napfelkelte látványa** nyújthat (M: 561). A természeti jelenség emberre és emberi dolgokra utaló szavakkal kapcsolódik össze, ez alkalommal is jelezve, hogy a természet a szecessziós elvágyódás kifejezéseként humanizálódik: a nap „nagy lusta gyerek”, ki „álmos kerek arcát kidugta pirosan, / egy nagy sima selyempaplan”, a Balaton alól. A hánykolódó Balaton a nagy paplan alatt alvó nap óriás testét sejteti. Az üvegsima tó pedig hasonlatos a „szüzi párnához”. A csodaládjában hozott kincs, Isten világa csupán a pásztor és pásztortársa előtt („ma velem vagy pásztor”) tárulkozik fel. Ennek folyamán pedig **folytatódik a természet humanizálása** (M: 561–562): a magas égbolt „a mi templomunk”, a gémek „felzengenek”, a nád a „sípos orgona” a templomban, melyben ének kel este, és „az egész tájat betölti e síphang”. A zenei fogalomkört idéző szavak, a harang, a kolomp és a hangutánzó szavak („Bim bam: s szól a kolomp: / Kling klang”) a hallásérzet segítségével hozzák közel a tájat. A lenyugvó naptól vörös kezű vető pedig, ki mintha „saját vérét szórná ki a földre”, a látás számára elevenedik meg, s szintén a vizualitásnak hódolnak az estében kigyúló fények: a „tűzhely lángja”, a „lobogó tűz”, az „égő bokor”, a „pásztortűz”. A hallás- és látásérzetekre utaló szavak egyrészt humanizálják a természetet, másrészt a táj nagyfokú dekorativitását biztosítják. Az Isten világa, a szépség helye az, ahol élet és halál találkozik: „Itt szó az élet ezer szála / és ezer életnek ezer a halála. / Mert ami csak élhet, mind a halálért él.”

A pásztor replikájában (M: 563) következő felsorolás a verssor első ritmusegységének kitüntetett helyére emel ki főneveket (a bogár, a virág, a csillag, a pásztortűz, a nád, a szél), amelyektől indákként ágaznak el a mellékmondatok, majd a felsorolás és indázó szerkezet visszakanyarodik a kiindulópontához: „mind élet és halál”. A szépségnek ezt az ellentétek egységét magába olvasztó birodalmát viszont a pásztor unja, és vágyai „egy még élőbb birodalom álmát” festik **az utolsó replikában** (M: 564–565). Ezekben egyrészt egy, a jelen levővel ellentétes előjelű táj rajzolódik ki, amelynek ismertetőjelei a pálma, a tornyok és házak, a láz, a nép, „mely lelkes a kéjben, / s hűsül a hő napban, s hevül a hús éjben”, másrészt szenvedély fűtötte, romboló érzelmek, amelyek után áhítozik. Az érzelmeket a szecesszió természetlírizmusára jellemző módon azok a természeti jelenségek teszik szemléletessé, amelyek fényességük („tükörpalló”, „villám”, „villanytól világos utca”), erős hanghatásuk („zivatar”), szüntelen hullámmozgásuk („haragvó hullám”) következtében feltűnő hatásúak. A lélek, amely a Szépnek (a pásztor eddigi replikáiban leírt) birodalmát megunt, egy olyan birodalomba vágyik, ahol a halál sokkal közelebb van s az élet nagyobb intenzitással élhető. A pásztor dala által képes megéreztetni, megízleltetni a királylánnyal a való világ ízét. Célját tehát elérte, művészete hatott: a királylányt ellentmondásos érzelmekkel fertőzte meg: „remélek, szeretek és félek. / Apám! meggyógyultam! beteg vagyok! élek!” (M: 565). Az igazán hatni képes művészet e sorok tanúsága szerint tehát az, amely az ellentmondások megélt feszültségének birtokában lélekké tud válni, hogy lélekhez szólhasson („Én jövök tehozzád, lélekhez a lélek” M: 560). Az ellentmondásoknak ez a „lelki” tudása olyan betegség,

olyan métely, amelyre a pásztor több ízben is utalást tesz („beteg az én lelkem, mint mételyes bárány” M: 564), olyan vágy, amelynek megvalósulását a halálközeli helyzetek nyújthatják.

A vihar főszövege. A harmadik rész mennyiségi kapcsolatainak megvizsgálása során fény derült arra, hogy ez a rész merőben különbözik az előző kettőtől. A szereplőkonstelláció leszűkült, a replikák terjedelme pedig megnövekedett. *A vihar* 111 replikájából 56 replika az ifjú király és a királynő közötti párbeszéd, 27 replika az öreg király, az ifjú király és a királynő közötti hármasszöveg, és alig 28 replika képezi *A vihar* egyetlen többszövegét, amelyben az idegen követségek lineáris egymásutániségben bebocsáttatást kérnek a királyi udvarba és jogot arra, hogy az ifjú király dalát meghallgassák. Látható tehát, hogy a dialogikus beszéd uralkodó jelentőségűvé vált ebben a részben, háttérbe szorítva az eddig oly jellemző többszöveget.

A vihar dialógusai. Ezt a részt – amint láttuk – az ifjú király és királynő (és részben az öreg király) közötti párbeszéd, illetve hármasszöveg uralja. Mindhárom dialógusegység megszakítási frekvenciája alacsony, mégis a két, illetve három beszélő szemantikai kontextusa legtöbbször ütközik egymással, nagyarányú a replikák beszédhelyzetétől való elvonatkoztatása és feltűnő a beszélők monologikus önvonatkozásainak megnövekedése. Az, amit az első két részben a pásztor képviselt, ebben a harmadik részben nemcsak az ifjú királyra, hanem a királynőre is érvényessé vált.

Az első dialógusegység (M: 566–572) replikái gondolati folytatásai a pásztor második részben elhangzott utolsó replikájának („beteg az én lelkem, mint mételyes bárány, / kerülj ki, mert tőlem elkapod a vágyat, / s beteg álmok ágya lesz a te bús ágyad” (M: 564). Az ifjú király ellentmondásos léthelyzetének két véglete egyrészt az ifjú király, másrészt a királynő replikáiban fogalmazódik meg. **A királynő az ifjú királyt stilizáltan indázó szövegegységben írja le** (M: 568–569). A stilizálás eszközei a verssorok első ritmusegységébe helyezett, a látásérzetre ható szavak, amelyek a király szemléletes képét ígérk: a háromszorosan ismételt „Látalak”, a „Szavaid megsebzik”, „tekinteted”, „Homlokodba”. A replika a lényegiesítő szavaktól elágazó, indázó mondatstruktúráktól visszakanyarodik a lényeg kimondásához: „nem vagy-e tán jegyes a halállal?” A királynő egy, az alanyt és az állítmányt egymástól elválasztó, bővülve tovahullámzó, indázó szerkezetű mondatban folytatja sejtelmé megfogalmazását („Te, – ha szerelmese lettél a nagy éjnek, / s a halált kívánnád legutolsó kéjnek, / mindent beborító, örökös gyönyörnek, / lásd”), és kérése mindössze annyi: „vigy engem magaddal!” **Az ifjú király válasza** tagadás: tagadása a halálnak és visszautasítása felesége kérésének (M: 568). A halál tagadása jelenlegi léthelyzetének tudatosításából következik: „Most akarnék halni? [...] Király vagyok – bírom az egész világot, / Az enyém minden kéj, veled együtt – látod?” Az „élet magas tetején” kéjben élt élet szemléletes formát nyer **az ifjú király két másik replikájában is.**

Az elsőben (M: 567) a tomboló természet jelenségeire utaló, erőteljes hanghatású, néhol a természetet humanizáló szó- és mondatstruktúrák sorjáznak („az égen a mennykövek lángja”, „zúg a tó”, „zúg a szél”, „a szél zokogása”, „a mennydörgés, ez az égi dobszó”, „Felleg alatt”, „szélben”, „Fürdik a világ künn a vihar vizében”), s a párhuzamos mondatstruktúráknak köszönhetően összefonódnak a kéjes szerelemre utaló, dekorativitásukban feltűnő szóstruktúrákkal („bíbornyosolyánk”, „a kis mécs színes harangja”, „szíved ijedt kopogása”, „harci szerelmünk”, „vérszínű ágy”, „borus szerelmünk reszkessen a vágyban”). A mondatpárhuzam által biztosított indázás révén a szövegegységen nagy szuggesztivitással végigvonul az ellentét, hogy a költő befejezésül megfogalmazza: „hullunk szerelembe, mint más a halálba”. A szövegegységben mindvégig egyenértékű (szétválaszthatatlanul egymásba van kapcsolódva) természet és érzelem, ami az ember és a természeti elemek egyenrangúságát bizonyítja, ez pedig a szecesszió alapvető életérzésére vezethető vissza. A tomboló, pusztító természeti

elemek így tomboló, pusztító halálos szerelmet hivatottak közvetíteni. A halálos kép szemléletes képét **az ifjú király** ilyen értelemben jellemző második **replikája** (M: 569–570) nyújtja. E morbid dekadencia kiindulópontja a kéjtelen halál ellenében a halálszerűvé tett élet kéjének kiélvezése. A „kēj” szó és alakváltozatainak ismétlése stilizálja az ezt kifejező mondatszerkezetet: „mit nyersz a halálon? / A kéje csak egy perc, aztán jön az álom. / Azután örökre vége van a kéjnek: / jön kéjtelen álma egy mostoha éjnek.” A *vihar* című rész díszleteinek elemeit jelző szók ebben a replikában teljesen eltolódnak a homonimasorban, szemantikailag átlényegülnek. Ezt az átváltozást a „halál” szó irányítja: az élet színhelye a halál színhelyévé válik: „életünket tesszük eleven halállá”. Az ifjú pár „Két eleven holtak”, kik a kriptában kéjre vágynak. A királynő szürke ruhájában „gyönyörű halott” halotti ruhában, kinek minden tagja „elhalt”, csak a fürtje él még, kinek karjából „két eleven pálma”, kebeléből pedig „rózsa bíbor bodra” virágzik ki. Az ifjú király a „gyász csokrát” halottjára helyezi, „gyászos imákkal” ráborul, „gyönyörített” csontja reszket a halálban, „halott homlok”-át „csiklándja” az élet. A bíborszínű alkóv „vörös” koporsó, amelyet a szürke kőterasz, „a kripta” és a kis függő mécs, „az örök mécs” őriz. A környező természet „temető”, amelyben „nagy szél zeng” és „rekviemek zúgnak”. E szövegegységben természet, élettelen tárgy és ember fonódik egybe szétválaszthatatlanul azáltal, hogy a természeti elemekre, tárgyakra és emberre, emberi tulajdonságokra utaló szavak ugyanazon szószerkezeten, mondatszerkezeten belül, szoros egységben fordulnak elő. A legsűrítettebb példaként a következő szerkezetet említhetem: „Mint síron a holtak kivirágzik álma.” Az ifjú király a fenti három replikában (M: 567, 568 és 569–571) szemléletes képet rajzol ellentmondásos léthelyzetéről: az élet csúcán megélt élet nem más, mint a halál közelében élt szerelemkéjes élet.

Az ifjú királyi pár párbeszéde a továbbiakban témát vált: a királynő kéri a bűvös dal megismétlését, s méltatlankodik, amiért férje megtagadja azt. Replikáikban (M: 571–572) az éneket, a „lélekbeli kincs”-et, melynek „ritmusa a véré”, az előbbi viharral és a halállal kapcsolják össze: „szavad olykor vérbe borul, vérzik”, „vad dal”, „viharos dal”, „bal szók vihara”, „igazi dalosnak zivatar a szája, / s az élet ösztöke a halál kaszája”. A király nem vonakodott társát magával vinni a kéjes halálba, vonakodik azonban attól, hogy eldalolja neki „bal szók viharát”. A valóságosan megélt kéjes halál felkínált közös élvezete és a hasonló kéjt kínáló dal megtagadása közötti szemantikai összeférhetetlenséget az ifjú király és királynő egy-egy replikája (M: 571–572) bontja ki. **Az ifjú király indázó replikájában** (M: 571) kiemeli a mondatokból a királynőre utaló második személyű birtokos személyragos főneveket („Lelked”, „Szívedre”, „Életedet”, „sima lelked”). Két esetben e névszók és az őket követő főmondat közé indaként alárendelt mondat ékelődik. Az alárendelt mondatok indái („Lelked, amely gyenge, bús asszonyi lélek”; „Szívedre, mely minden szélre zsongva rezzen”), valamint a „sima lelked” szószerkezet a királynő lelkének a királyban felelevenedő képét rajzolják fel. A főmondatok és a bennük ismételt „félek” szó éppen arra utal, hogy igyekszik őt megóvni: „nagyon is vad dallal ijeszteni félek” stb. **A következő replikában a királynő** (M: 571–572) önmaga lelkéről az előbbivel (sima, minden szélre rezzenő) ellenkező képet rajzol fel azáltal, hogy felidézi a pásztor bűvös dalának hatását, mely alvó lelkét felébresztette, letépte „szűzi fátyolát, az éjet”, és megtanította a „vihart imádni [...] a halálba látni”. A királynő kis módosítással, kiemelten hangsúlyozva ismétli a pásztor replikájának két sorát: „igazi dalosnak zivatar a szája, / s az élet ösztöke a halál kaszája”. Az életre keltett lélek követeli jogát a többi dal nyújtotta „viharosabb kéj”-hez. Nem elégszik meg a valóság kínálta kéjes halálközelséggel, szomjazza a művészet kínálta kéjeket.

A dialógus második egysége tulajdonképpen **hármaseszéd** (M: 577–584), amelyben az öreg király is részt vesz, és országa és öregsége békéje érdekében kéri az ifjú királyt, hogy daloljon: tegyen eleget az idegen követségek, a királyok kérésének. Ez az a dialógusegység, amelyben

az ifjú király vonakodását indokolja. Az előző egységben utalt már az első okra („Semmi kedvem sincsen / kivinni világgá lélekbeli kincsem, / a profán világba tenni ki cégérré” M: 571), amit most így fogalmaz meg: „Most már a világtól undorodom torkig.” **Az öreg király replikájában** (M: 579) a halál és a vihar a béke és a dal ellentétéként jelenik meg. A halál és a vihar jegyében daloló énekes – az öreg király szerint – vak ösztöneinek és önzésének rabja, aki semmibe veszi az egész világot. A vak ösztönök táncát indázó mondatszerkezet közvetíti. Az ismételten „csak” szóval induló mondatpárhuzamot két alárendelt mondatban indázó gondolatpárhuzam követi, mely szemléletessé teszi a „csak a vak ösztön visz” mondatát. A szemléletesség eszközei a párhuzam, valamint a fényes természeti jelenségek („ropogó tűz”, „vihar”). Az indázó szerkezet utolsó két sorában megfogalmazza az ellentétet: „pedig most nincs szükség halálra, viharra: / szükség van békére, szükség van a dalra”. **A királynő replikájában** (M: 579) kiáll amellett, hogy a dal, a vihar, a halál szétválaszthatatlan egység. A „dal” szó és szinonimája (ének, zene) az erős hanghatást biztosító, természeti jelenségre utaló szóval (zivatar) ismételten közös stilizáló mondatszerkezetet alkot: „nem is lehet ének a zivatar nélkül! / Nem hallja zenéjét künn a zivatarnak? / Zivatar a legjobb mestere a dalnak.” A „zivatar” szó a szinonimasorban közel kerül a „harc” és a „halál” fogalmához, mindhárom a dal lényegi ismertetőjelévé válik. A királynő replikájában – szemben az öreg királlyal – jól megfér az önző dal a zivatarral, a harccal, a halállal, s ezt stilizáltan indázó mondatszerkezetek fejezik ki. A stilizálás egyik eszköze a „dal”, „dalolj” és „daltalan” szavak ismétlése, másik eszköze az ismételt „nem nézem” szerkezet (egy alkalommal: „sem”), melyet egyszer mellérendelő szófüzér követ, bővülő tendenciával, aztán alárendeléses mondat, majd csupán egy-egy szó, végül annál kíméletlenebbül hangzik a következtetés: „Jöjjön a háború, a vihar, a bánat: / nem kívánom javát semmi teremtettnék, / csak teneked, édes, csak az énekednek!”

Az ifjú király elárulja a másik okot is, amiért vonakodik a daltól: „Az az ének méreg és hallani romlás.” Dala fertőző jellegét **másik stilizáló mondatszerkezet** (M: 581) tolmácsolja, mely az „Amivel áldani jöttem a világot!” mondat ellentétét bontja ki. A stilizálás eszköze a „méreg” szó, amelynek ismétlése során felerősödik a dal mérgező hatásának kisugárzása. Az „az én ajakamról híg méreg a nóta” mondatban az alkotóművész saját alkotásának áldatlan hatását állapítja meg. Ehhez képest a „mérges a lelkem!” felkiáltás s a hozzá kapcsolódó két, indázva elágazó szerkezet, mely a természetből vett párhuzamokkal szemléltet („Talán a virágból szíttam a mezőben, / talán a nyálamból, mint a kígyó szőttem”), tovább fokozza a fenti állítást: a mérgezettség jóvátehetetlen. A „méreg” szó következő előfordulásakor már a hatására figyelemez: „és akihez érek / lelkemmel, a lelkét megéri a méreg.” A méreg a dalon keresztül fertőz, s hatósugarába beletartozik az „egész világ”. A stilizáló-indázó szövegegység az „amivel áldani jöttem a világot” mondatból visszakanyarodik az ellentétébe átváltott önmagához: „mérgezni szeretném az egész világot”. Az ifjú király további replikáiban e mérgezés hatásmechanizmusát írja le. A beteg királynő lelké **stilizáltan indázó mondatszerkezetekben** „kel életre” (M: 582). A „Láttam ezt a lelket [...] Láttam sima égnei [...] Láttam sima tónak” ismétlés hangsúlyozza azt, hogy királynő lelké kitárulkozott a pásztor előtt. Hogy milyen ez a lélek, arra a „sima” jelző mellett a közbeékelte indázó mondatszerkezetek adnak választ. Először bővülve tovahullámozva és természeti elemekkel összekapcsolódva („égben bolygott”) az derül ki, hogy „boldog”. Másodszor a fényes és tiszta természeti jelenségekre utaló szavakból („fényleni virrad”, „fény”, „csillag”, „derűs a mennybolt”) és az indázó mondatszerkezetből azt is megtudjuk, hogy „szent volt”. A harmadik indában a „szent ég” feltűnő szerkezet és a „tükör”, amelynek „felületén semmi”, érzékelteti a lélek addigi nyugalma. A „sima ég” és a „sima tó” az ismétlésnek és az indázás szuggesztivitásának köszönhetően többletjelentésre tesz szert, s ez magába építi az indák sugallta szemantikát is: a boldog, szent lélek pihent. Eisemann György (1987: 786) kifejezésével élve a „nyílt lét”

virágállapotában volt. A pásztor éneke a kő, mely a sima tükrű tavat „örült habjaira” bontotta. A természeti elemek és a lélekállapot e replikában is a szecesszió tipikus életérzésére jellemző módon fonódik össze, a lelkiállapotot a természet és elemei hivatottak kifejezni. A pásztor, bár ismeri éneke romboló hatását, végül mégis énekel, mert „hirtelen szerelmem lett a dalom szárnya” (M: 583).

A dal hatását leíró replika (M: 582–583) mintha Friedrich Nietzsche (Pók 1977: 142) szavait parafrázálná: „Attól a rossz kötől millió darabbá / mély ege tükrének összetörött habbá.” Az önmagával egyenlő egységes lélek széthullott, s azért „tör karral az egekbe, / mert a saját egét lenn elveszítette”. A dekadens életérzésnek ez a szemléletes képe kiegészül az elveszített egység visszaszerzésének vágyával, siratásával, majd a részeire szétesett „én” sodró erővel ragadja magával a pásztor. Az egybeolvadást a természeti elemekre és emberi érzelmekre utaló szavak összekapcsolása érzékelteti: „jött a nagy hullám a léleközönnel”, „vitt engem is a könnyel”, „bevettem könnyemet is habbá”. S mi más lehetne ez, mint az egységes létet elvesztett élet, dekadens élethangulat, amit a részeire hullott Egész darabjainak, egekbe törő hullámainak, könnyeinek viharos csapongása, léleközöne, szemlélete. A dal mérge („a rossz kő”) széttörte a királylány tó-lelkének sima tükrét, de önmagát is a földhöz láncolta a szerelem által. A szerelem, amely eddig a dal révén az ismeretlen felé sodró hajtóerő volt, most visszahúzza az egekbe vágyó éneket. A művészet és az élet diszharmonikus egysége (amit a szecesszió művészei elvvé tettek) leli meg itt az érzékletes formát. A művészet, az igazi élet, a dal létszférája csak a nagy világuidegenségben, az ismeretlen távolban, a megfoghatatlan s kifejezhetetlen tartalmakban lehet önmaga. A lendületet viszont e tartalmak felé csak az anyagszerű lét szférájából merítheti, ez a szféra követeli azonban jussát a művészetből, ami már az igazi művészetet mint világuidegenséget kérdőjelezi meg.

A pásztor az első részben tanácstalanul áll, nem lát maga előtt kiutat („Csász: S merrefelé indulsz? Hová mégy? A pásztor /csüggedten/: Nem tudom”). A király és a beteg királylány segélykiáltásában az anyagszerű lét kínál számára lehetőséget. A fellobbanó szerelem az anyagszerű lét készítése, ösztökélése az ismeretlen egek meghódítására („hirtelen szerelmem lett a dalom szárnya, / felszökött a lelkem, mint naphoz a pálma”). De a bűn tudata, amelyet egyrészt a szerelem („De hogy érjen égig, zsinegen, a sólyom? / Most már a szerelem a szívemben ólom. / Nem is akar szállni a magasba, messze: / jobb, hogy e kriptába nyomorát temesse”), másrészt a dal által elkövetett, nem engedi a dalt, a művészetet a megfoghatatlan, megsejthetetlen régiók felé szárnyalni, mert öneki magának is van most megfogható valósága, s mert leláncolja a szintén az anyagszerű létben gyökerező kötelesség, melynek hálójába elővigyázatlanul belelépett, miközben a létlehetőségek után kutatott. Erre a kötelességre a második dialógusegységben az öreg király emlékezteti a királlyá lett pásztor: „Ha valami lettél, én tettem azzá / és amit álmodtál, én tettem igazzá / [...] most kérem a bérem; / énekedért tettem: énekedet kérem.” Így marad a dal számára a messze és a közel, a magas és az alacsony kettős feszítése közepette a dekadencia: messze és közel, magas és alacsony, ott és itt, halál és élet kéjes élvezete lent, az anyagszerű világban. Ugyanebben a dialógusegységben engedelmeskedik a dalos a kötelesség parancsszavának is. Tudatosul benne az anyagszerű létbe való bezártságának kényszerűsége és megmásíthatatlansága, és e tragikus önmegtagadással („ha a lelkem eltörik is ketté”) elfogadja az anyagszerű lét parancsát, hasznossá akarja tenni önmagát, „dalom vérét”. Az elhatározást közvetítő mondatokat sajátosan tagolják a „fájni” és „éledni” főnévi igeneves formák és a „hadd” igealak megismétlődései. A „fájni vérét kiadom” mondatot bővülő mondat szerkezetű indázás követi („hadd színák, a halovány lelkek éledni hadd innák”). Az ezt követő három kép fokozásában egyre érzékletesebben fogalmazódik meg: az önmagát megtagadó dalos, a művészet: „Krisztus”, „életbánya”, „nadas pelikánja”.

A harmadik dialógusegység (M: 584–588) az öreg király távozása után kezdődik és benne a színen maradt ifjú királyi pár párbeszéde folytatódik. A már említett háromszoros kötelékkel megkötözött sólyom, a dal nem tudja elfogadni a királynő (az egyik kötés) által felkínált nagylelkűséget („légy szabad és dalos! légy magad örökké!”): „Ó kedves, a lelkem már gyenge madár lett: / Zsinegedet soha nem tépheti már le.” A harmadik dialógusegységben a viszontszolgálat kötelezettségétől indított, a dalolásra elszánt ifjú király távol akarja tartani feleségét a daltól. A királynő a mérges dalban halálos kéjt sejt, ezért ragaszkodik hozzá: „A mérgeket, édes, a halálig színi ...” Ekkor fogalmazza meg az ifjú király a daltól való vonakodásának harmadik okát, azt, hogy fél a kudarctól, a szégyentől, mert „Lásd, néha a lelkem, mint valami holttest, / nem akar mozdulni”. Az anyagszerű lét börtönében háromszorosan (szerelem, büntudat, kötelesség) megkötött lélek, a dal elveszítette a létét jelentő közeget, a távot, az ismeretlent, a megfoghatatlant, a kifejezhetetlent, ezért megkérdőjeleződik létezésének lehetősége. Az ifjú király második replikájában a dal két létlehetősége rajzolódik ki. Az egyiket (M: 586) stilizáló mondat szerkezet közvetíti, amelyben a stilizálás eszköze a minden sorban ismétlődő „dal”, illetve „ének” szó. E szóhoz minden sorban hozzárendelődik egy, az emberi lélekre utaló szó: „önmagát”, „a lelkében”, „a saját lelkét”, „a lelkében”. Lélek és dal minden emberben adott összefonódását jelző mondat szerkesztés szuggesztivitását növeli a „dal” szónak és az igéknek azonos hangrendje, mely a zenei hatást is fokozza: „Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat. / Mindenik embernek a lelkében dal van, / és a saját lelkét hallja minden dalban.” A következő két sor szavainak megváltozott hangrendje (szép, ének) változást jelez: e két sorban a minden emberre vonatkozó általánosítás leszűkül a szép lelkű emberek csoportjára: „És akinek szép a lelkében az ének, az hallja a mások énekét is szépenek.” E szavak tanúsága szerint a dal egyik létlehetősége mindenik lélekben immanensen adott, tehát a lélek meghatározó sajátossága a dal. Szépsége a lélek szépségétől függ. Összhangban van ez a szecesszió felfogásával: a művészet szépségét az individuum lelki energiáinak kisugárzása biztosítja. A dal másik létlehetőségét az ifjú király másik replikája (M: 586) körvonalazza: a dal az ifjúság kötetlen könnyűségében szárnyalhat és lehet önmaga: „Ifjunak az első könnyű dal és vig dal.” Ellentétes mondat szerkezetek érzékeltetik a lélek, a „vér” törekénységét („Visszaeső, kényes rakéta a vére, / nem körmös a szárnya, mint a denevéré”), melyben a „rakéta” jelzői által a szó elmozdul a homonimasorban: a rakéta (a lélek, a dal) nemcsak a földtől való elszakadás töretlen ívű megtestesítője, hanem ennek az elszakadásnak a veszélyeit, törekénységét is jelző szó. A dal e létlehetősége az ifjú király egy másik replikájában (M: 587) is hangsúlyozódik: „Hajdan a világot énekeltem ifjan, / amikor még **énnek** a világot hívtam.” E helyen hangsúlyozódik még egyszer a dal immanens sajátossága, a távol, az ismeretlen, a megfoghatatlan felé való törekvés („Szívvel idegenbe hódítva beszálltam, / ami legmesszebb volt, legszebbnek találtam”), mely éppoly veszélyeket rejt, mint a rakéta idegen egeket ostromló elszántsága, másrészt az, hogy a megfoghatatlan egek felé való szárnyalás bármikor megtorpanhat az anyagszerű világ visszahúzó erőinek hatása alatt. A dal tehát széthúzó erők erőmezejében kénytelen veszélyteli életét élni. A „de” kötőszóval bevezetett ellentétező szerkezetben a felfelé töréssel ellentétben a lefele kényszerülés, leszűkülés fejeződik ki. Az ifjú király esetében az anyagszerű világhoz tartozó „fájdalom” (melyet a már jelzett szerelem és büntudat okoz) az a visszahúzó erő, amely a dal irányulását megváltoztatta: a messze helyett a közelre, a megfoghatatlan helyett a jelen kézzelfoghatóságában adott önmagára irányította a figyelmet: „de a fájdalomnak természete olyan: / megtanított, hogy csak magamat daloljam”. A dal leszállása az anyagszerű létbe arra kényszeríti, hogy elviselje a „börtön”-t, „az idegen föld” fogságát. A dal ilyenén sínylődését leíró replika (M: 587) szemléletes képet fest a börtönből szabadulni akaró foglyokról, akiket csak a szárnyuk és a bátorságuk segíthet ki ínséges helyzetükből: „s akinek van szárnya,

kiszállhat belőle, / fölője repülhet, messze – ha nem gyáva”, mert a messzi, a távol az egyetlen létszféra, amelyben a dal az idegen föld s a börtön után otthon lehet.

A vihar többesbeszéde. *A vihar* című harmadik rész egyetlen többesbeszéde (M: 573–577) mindössze 28 replikát tartalmaz. A többesbeszéd megszakítási frekvenciája nagy, a replikák nagy része mindössze pársoros. Ami a szemantikai irányváltást illeti, elmondható, hogy az ifjú király replikáinak kivételével mind egyetlen irányt, közös akaratot hivatottak kifejezni. A görög követ, a török követség feje, a francia király, egy gyönyörű hölgy – mind az ifjú király daláért esedeznek, amelyet az makacsul megtagad. Replikáikból nem hiányoznak a környezetre, a dúló viharra való utalások sem, amelyek a replikáknak a beszédhelyzethez való kapcsolódását biztosítják. A replikák lineárisan követik egymást, s a gyors egymásutániságban feltűnő új nevek és rövid replikák pergő, filmszerű ritmust biztosítanak a jelenetnek. A hídon álló s a várba bebocsátást nyerő vendégek mindegyike más- és másképpen támasztja alá kérését: a görög követ királya „drága szövetségét” kínálja, s a dalt a király ifjú feleségénél kéri. A török követ a szultán fenyegetését hozza, mellyel háborút helyez kilátásba, ha elmarad a beteg fia számára kért dal. A francia király maga jön, és alázatosan könyörög a dalért. Egy gyönyörű hölgy testét, lelkét, kincsét, „aranyápor”-haját kínálja cserébe. A hölgy megjelenése (egészen egyedül a viharban) és távozása (eltűnik), valamint az, hogy levágott hajszálai villámmá változnak, sejteti: a természetből vétetett, a természetbe tér vissza, mert ő maga is természeti elem: az ősztön, mely minden földi teremtményt fogva tart („Kapum előtt eped a császár, a pápa”). A jelenet szimbolikus erejű: az érkező vendégek a világot jelentik (a barátot, az ellenséget, az alázatos könyörgőt, az ősztönt), amely lesben áll, hogy az alkalmas pillanatban felkínált ajándékokkal, érzelmekkel hasonló érzelmeket hívjon elő a dalban, a dalosban (barátság, ellenséges érzületek, szánalom, ősztön), s ezekkel magához láncolja a magasabb régiók lakóját. Hogy miért teszi mindezt? Mert szárny nélkül bár, de ő is szomjazza a magasságot, az elérhetetlen messzeséget.

A második ének főszövege. A szöveg mennyiségi kapcsolatait a megvizsgálva kimutatható, hogy a szövegegység 116 replikájából 82 párbeszéd része. A replikák eloszlása a következő: a császár és a kertész közötti párbeszéd 50 replikára, a királynő és az öreg király közötti párbeszéd 15 replikára, a királynő és az ifjú király közötti dialógus pedig 17 replikára terjed (amiben benne vannak az elenyésző számú közbevágás-replikák is). A szöveg mindössze két többesbeszédet tartalmaz összesen 34 replikával: a királynő és az udvarhölgyek beszéde 10 replikás, az öreg király és a művészek, illetve hajósok és hangok jelenete 24 replikára terjed.

A második ének párbeszédei. Látható, hogy e részben a párbeszéd jelleg az uralkodó. A továbbiakban rövid áttekintést nyújtunk *A második ének* szövegegység három párbeszédéről.

A császár és a kertész közötti párbeszédben (M: 589–593 és 596) találkozunk az első részből ismert természeti, valamint a második és harmadik részből ismert udvari világ. A párbeszéd megszakítási frekvenciája magas, a két beszélő egyformán rövid (egy-két soros) replikákat vált. A szemantikai irányváltások hiányoznak, s mindkét névhez rendelt replikáknak nagyfokú a szituációhoz kötöttsége. A párbeszéd szövegegységének bevezető és záró része a természeti jelenségek tematizálását tartalmazza. A bevezető részben (M: 589) a két beszélő egymást váltó replikái egymásba fonódva egy összefüggő szöveget alkotnak, mely szöveg a megelőző részbéli vihart tematizálja. Az egymást követő párszavas replikákból összefonódó, kiteljesülő tizenkettes verssorok, a visszatérő rím és a ritmus a szövegnek indázó jelleget kölcsönöznek: „Jól esett ez a kis zivatar! – De jól ám. – Zuhogott a zápor három egész órán.” A párbeszéd záró részében (M: 596) a megint készülődő zivatarra történik utalás. A szöveg indázó jellegét a több replikán keresztül kígyózó tizenkettes verssor lüktetése, a rím és két, rímhelyzetben feltűnő dekoratív szó biztosítja. E szavak tisztán hangalakjukban hordozzák az indázó jelleget:

„Mi az oka vajon? – A tündelevények. – Hogy ily hamar indul? – Vízi hüvelvények.” A párbeszéd többi része replikákon keresztül indázó beszélgetés, melyben a kérdés–válasz tagolása nem fedi a vesszorokat tizenkettes sorokba tagoló ritmust. Ez ad indázó jelleget e szövegegységnek: „Hát ked újra pásztor? – Abbizén. – A nyája szép. – Királyi. – És mi az ángáriája?” A párbeszédet a kertészinas háromszori, alig félsoros közbevágása és a kikötő hajóslegények egyetlen szava szakítja félbe. A közbevágások szavai, felkiáltásai éppúgy beilleszkednek a ritmusba, mint a párbeszéd nyelvi egységei. Az egységes ritmusba bekapcsolódó közbevágások erőteljesebbé teszik a szöveg hullámzó, rezonáló jellegét. A közbevágások olvashatók a párbeszédszöveg egységeiként is, s ez esetben többértelműséget sugallnak: „Alig jár, de eljön mulatni. – Egy bárka! – Pedig ugyan régen volt mulatás itt. – Lassan.” A párbeszédet a Balaton hajjainak replikája zárja, mely mind nyelvi megformálásában, mind tartalmi közlésében a szecessziós életérzések, sajátosságok fókusza. A humanizálás által ez alkalommal a habok kelnek életre és szólalnak meg, azok a habok, amelyek a széthullott Egész örök életű, örökmozgó részecskéi. „Az élet, az azonos elevenség, az élet vibrálása és kiáradása visszaszorul a legkisebb alakzatba” – állapítja meg Nietzsche (Pók 1977: 142) az irodalmi dekadenciáról. A replika stilizáltan indázó szövegszerkezet, amelyben az ismételt „Mi vagyunk” a stilizálás eszközeként a hangsúlyozott kijelentésre egyszerűsíti le a mondanivalót: ők a létezők. Az őselem, a víz és részecskéi, azok elmondhatják magukról, hogy léteznek. Az ismételt kijelentéshez mondat- és gondolatpárhuzamot képező három inda kapcsolódik. A „nem állunk”, „élünk”, „táncolunk” igékhez kapcsolódó „soha” és kétszeres „örökké” szó a szüntelen mozgás, csillapíthatatlanul csapongó indázás hangulatát biztosítja. A replika, mint a Balaton hajjainak minden más replikája viszont kizökken a hangsúlyos magyar verselés tizenketteseinek ritmusából. A császár és a kertész párbeszédét az első részből már ismert ízes népi nyelv jellemzi, melyre a népnyelvi szavak („mennykő”, „ángária”, „ópiskál”), fordulatok („Hát mifénék?”, „Adta kutya svábja”) használata jellemző.

A királynő és az öreg király közötti párbeszéd (M: 593–595) alkalom a királynő aggodalmainak megfogalmazására. A királynő egyrészt elbeszél („egy halottnak lelke nézett a szeméből”), másrészt aggodalmainak ad hangot („Egy amitől félek: a lelki haláltól!”). Közel múlt és jövő tematizálódik pársoros replikaiban. Az öreg király egyetlenegyszer tud szemantikai irányváltást előidézni a szövegben, amikor a királynő egy mondatának azt a jelentést tulajdonítja, ami az ő kontextusának összértelmével összhangban van. A két jelentés a jelenség (a dalolás elmulasztása) két oldalát világítja meg. A királynő ezen replikájára: „Óh apám, ha nem tud többet énekelni!” a király dühkitörése a válasz: „Nem tud? Nem akar tán! Bezzeg akart máskor!” E párbeszédben a replika-, vesszor- és mondategység-tagolás megfelelése nagyfokú. Ritkán fordulnak elő vesszor-szakadások. E megfelelés arra mutat, hogy a nyelvi forma és a közölt tartalom jelentősége megváltozott. Ha a császár és a kertész párbeszédében a nyelvi forma nyomult előtérbe, itt a közölt tartalom nagyobb jelentőségre tesz szert.

A királynő és ifjú király párbeszéde mindössze 17 replikára terjed (M: 598–600). E 17 replikához hozzá kell adnunk az ifjú királynak azt a három replikáját (M: 601–602), amit már a csónakba szállás után mond el, s ami a következő többesbeszéd része. E párbeszédben az ifjú király és királynő megelőző részben lefolyt párbeszédéhez képest megnövekszik a megszakítási frekvencia, ami nagyobb érzelmi fűtöttséget jelez. Egyetlen esetben szemantikai irányváltás is tapasztalható. Ebben a dialógusegységben az ifjú király az, aki elbeszél, és a királynő az, aki megoldást keres. A király a dal kudarcát, a megélt szégyent tematizálja, és levonja a következtetést: „Nem éreztem semmit. Óh a lelkem megholt!” A királynő a jövő lehetséges léthelyzetét vetíti előre: „Jere, szökjünk [...] messze! [...] Hol nem lakik ember.” Az ifjú király elutasítása szemantikai irányváltás: „Ha a dalom meghalt, nem élet az élet.” A

királynő másik felkínált meneküléslehetőségét („Vagy meghalok együtt a viharban véled, / s akkor a halál lesz legszebb dalod, édes”) a király meghallgatja, s hátravetett értelmezős szerkezetben indáztatja érzelmeit („A halál a szent hely, az a magas csúcsú, / Melyre merész éltém vezetett”), s dekadens élethangulatban a halálhoz a magasságképzetet sugalló hegy természeti képét rendeli, amelynek jelzői (szent, magas csúcsú) megerősítik azt, hogy ennek a helynek kitüntetett jelentősége van az életben. A halál más szószerkezetekben is előfordul: „a halál kincse a szegénynek”, „Az utolsó ének”, „A búcsú csókja...”, „Az alkonyi fény, mely aranyabb a napnál”, s mindenik szószerkezet megerősíteni látszik a halál létállapotának utolérhetetlen egyediségét. Az ifjú királyi pár belép a csónakba („Vigy Balaton habja, a halál hegyére!”). A halál hegyéről hamarosan tág kilátás nyílik, s az ifjú király átértékeli dalának kudarcát. Ezt indázó szerkezet közvetíti, amelyben az érzelmi megnyilvánulásokra utaló szavak uralkodnak: „Csak nagyon *éreztem*, csak nagyon is *sírtam*, / és a *zokogástól* dalolni nem bírtam. / Nem hagy a *könny* látni, nem hagy a *gond* szólni.” (Kiemelés tőlem) A fokozást rejtő gondolatritmus magas fokát a rákövetkező kérdés tartalmazza: „Óh mért is akartam magamat dalolni?” A halál hegyén a kötelességek („lakatok és láncok”) alól felszabadult lélek megtanul látni és megérteni, és megfogalmazza a dal immanens sajátosságát: az anyagszerű lét, a világ, a közel a dalosból a legkülönfélébb és legerőteljesebb érzelmeket csalja elő, s amikor ezek szétfeszítő erőmezejében találja magát, önmagát dalolja. Az érzelmelek súlya azonban nem engedi a dalt felszállni („Nyelvem a dal súlyát emelni se bírta”) azokba a régiókba, ahol önmaga lehet, ezért kiáltja bele az ifjú király a viharba a végső tanulságot: „Dalos ne törődjön az egész világgal, / Sohase gondoljon, amíg él, egyébre, / csupán csak a dalra, csupán csak a szépre.” A párbeszédet két ízben is félbeszakítják a Balaton habjainak replikái (M: 598), amelyek a mondatpárhuzamot tartalmazó mondat szerkezetben ringatást, szerelmes összefonódást ígérnek. A „Dalát dalunkba” és a „Karját karunkba” alliteráció az egyneműsítés, az összeolvadás ígéretét hordozzák. A Balaton habjai viszont más metafizikai létformát képviselnek, s ezt a tizenkettes verssorok szigorú ritmusa közepette feltűnő replikáik aritmiája jelzi.

A második ének többesbeszédei. Ez a rész mindössze két rövid terjedelmű többesbeszédet tartalmaz.

A királynő és az udvarhölgyek többesbeszédének (M: 596–97) megszakítási frekvenciája nagy, a replikák mindössze egy-két verssorosak. Az udvarhölgyek replikái szemantikai egységet képeznek, amelynek funkciója a dal meghallgatására egybegyűlt tömegről tudósítani. A négy replika fokozást rejtő mondatai verssorokká egészítik ki egymást, a gondolatot replikáról replikára indáztatva.

Az öreg király, valamint a művészek és a hajósok többesbeszéde (M: 600–603) 24 replikát tartalmaz. E többesbeszéd terjedelmes replikái az ifjú király közbevágásai, valamint az öreg király utolsó átka. A művészeknek a dalt és a dalost értékelő replikái egyetlen szövegegységgé állnak össze, amely a dal kudarcának más (a többi művész) perspektívában való láttatását szolgálja. E perspektíva szerint a dalos „Kimerült egészen. – Tán beteg. – A végzet! – Nem a királyoknak való a művészet”. A versritmus könyörtelen következetességgel indázik végig a replikák során, egységbe kapcsolva össze őket a rím segítségével. Nem hiányoznak a konkrét beszédhelyzetre utaló replikák sem, amelyekben a készülődő viharra történik utalás („Hogy zúg a tó”, „Vihar jön az éjre”), vagy a keresést festik alá („Utánuk! Utánuk! A lányom! A lányom!”, „Valaki a parton: Iszonyú!”). Meseország varázsláshoz értő királya a dráma befejezésében átkot mond. A nyájra vonatkozó átok a nyílt színen beteljesedik, s ez nyomatékosítja replikája további részét.

7. 1. 3. *A második ének cselekménye*

Annak ellenére, hogy a dráma négy különálló részében más és más a helyszín, a szereplőkonstelláció pedig nagyfokú eltéréseket mutat, a négy rész egyetlen dráma négy felvonásának tekinthető. A részek kapcsolódását biztosító elemek: a főszereplő személye, mely a négy részben a névváltozat ellenére is azonos, a királylány személye, akinek szövegbeli jelenléte folytonos a három felvonásban (az első felvonásbeli távolmaradását pótolják a király és a királyi udvar rá vonatkozó replikái), Meseország királyának személye, aki mind a négy részben jelen van. A mellékszereplők nagy hányada ugyanahhoz a kontextushoz (a királyi udvarhoz) tartozik, a részek időben egymás után következnek s azonosak a tág értelemben felfogott térkoordináták is (mind a négy felvonás Meseország különböző helyszínein zajlik). Mindezek az elemek hozzájárulnak ahhoz, hogy a négy rész szövegegységeiből egyetlen, szemantikailag egységes kontextus épüljön fel. A dráma tettszériáinak megvizsgálása további bizonyítékokat szolgáltatók ennek alátámasztására.

Az aranyszőrű kecskék című rész tettszériája: a pásztor kettőtöri flótáját, s ennek következményeként maga válik a dal eszközévé, s a lélek a flótává, amelyen keresztül átmuzsikál a világ zenéje (M: 532). A következő tett szándékát a király és a pásztor egymásba fonódó replikái rajzolják fel: „A király: A királyhoz indul. A pásztor: A királyhoz ... A király: Nyomban, hogy a beteg ... A pásztor: ...lányát...A király: ... vidítsa... A pásztor: ...dalomban!” (M: 533–534). A tett szándékának ilyen formában való közlése jelértékű. A dalnak az anyagszerű lét céljaira való felhasználása nem a dalos körvonalazott szándéka. Az út előtt tanácstalanul állva azt csak elfogadja, mint egyedül kínálkozó lehetőséget. A replikák eloszlása bizonyítja ezt: a király fogalmazza meg a szándékot (A királyhoz indul, hogy a beteget vidítsa), a pásztor csupán rábólint (A királyhoz, hogy a lányát dallal...). Hogy a szándékolt tettel a pásztor nem ugyanazt a célt vetíti előre, mint a király, arra bizonyíték távozásakor mondott utolsó replikája: „Látni és dalolni megyek a világba” (M: 536).

A beteg királylány tettszériája: a királylány nem hajlandó fogadni az idegen követségeket (M: 539), s negatív tétével biztosítja betegsége status quóját. A főorvos azt rendeli, hogy a királylány lelkét kell vidámitani (M: 541–542), mely tett megvalósulását a színre toluó művészek replikái jelzik. A művészek egyetlen produkciója sem éri el célját. A királylány újabb tette („Édes apám, únom” M: 553) gátat vet a további művészi fellépéseknek, és kiváltja a művésztábor felháborodását. A király tette (hogy a kudarcot valló felvidítónak bitófát helyez kilátásba) előidézi a művésztábor „konsternációját” (M: 554) és a pásztor színre lépését. A pásztor tette megvalósítja azt a célt, amit a király kitűzött, és többszörös változásokat idéz elő: a királylány meggyógyul, ő maga pedig király lesz. Azzal, hogy a pásztor dalát a felvidítást célzó korábbi fellépések sorába helyezik el, megerősödik e dal célkitűzésének a király által meghatározott célja (a királylány meggyógyítása). Bár ez sikerül, a pásztor célkitűzése függőben marad. Látható, hogy az a tett, amelynek szándéka az első részben körvonalazódott, a második részben ér célhoz részlegesen. A tettnek egyik részből a másikba való átmenete a két rész szoros összetartozását bizonyítja. A függőben maradt célmegvalósítás viszont olyan kérdést vet fel, amelynek megoldását a következő két rész kínálja, bizonyítva ezzel, hogy a négy rész elválaszthatatlan egység.

A vihar-ban a főszereplők megváltozott neve, replikáik és a megváltozott helyszín a pásztor dala szempontjából a szándék valósággá válását: a sikert jelzi. E rész tettszériája: az ifjú király szavainak hatására (melyekben halálkéjes lét szándéka fejeződik ki) megváltozik a környezet és a természet elemeinek szemantikája. Az ifjú királynak a tétől való tartózkodása (negatív tette), a dalolás elutasítása a „profán világ”-nak (M: 571) szól, s ez alól csak a királynő kivétel: „énekelek, édes, – de egyedül neked!” (M: 571). E negatív tett többszörösen

is megfogalmazódik. Előbb a királynővel való párbeszédben (M: 571), aztán a dalt kérő követségek (M: 572–576) s harmadszor az öreg király kérésének elutasításában (M: 578). A királynak az a replikája, melyben a pástort a viszontszolgálat kötelezettségére figyelmezteti (M: 580), tett értékűvé válik, s előidézi az ifjú király szándékának megváltozását: „jól van! a világnak nem maradok meddő, / fájni dalom vérét kiadom” (M: 580). A változást jelzi a királynőre vonatkozó kérés is: „hallja meg dalomat a földkerekségen / mindenki, csak egy nem...” (M: 581). Azonosság a változásban az, hogy amikor a dalt megtagadja, de akkor is, amikor azt kényszerűségből vállalja, a dalos kivonja a királynőt a „profán” világ köréből, és kivételes helyet biztosít neki. Annyit egyértelműen jelez ez az azonosság, hogy a királynő nem tartozik a profán világ fogalomkörébe. Ő lehet résztvevője a bensőséges dalnak, azonban a mindenkinek szóló dal előre érzett kudarcától meg szeretné óvni. A kényszerűen vállalt dalolás megfogalmazott célja nem több, mint a köteleesség teljesítése: „Maradok, dalolok – mert kötelelsem” (M: 587). A tett vállalása és szándékának körvonalazása a harmadik részben történik, sikerének, illetve kudarcának nyomon követése viszont már a negyedik rész tartozéka. A tettek egyik részről a másikba való áthajlása még egy bizonyíték a részek összetartozósága mellett.

A második ének című részben az ifjú király végrehajtja az előző részben szándék formájában körvonalazott tettet, a tett céljához ér, a dalos teljesíti köteleességét. A tett végrehajtása közben viszont kiderül: a dalszerző lelke meghalt, ami a tett (a dalolás) kudarcát jelenti, s a várt hatás elmaradását. A tett nyomán tehát az ifjú király kénytelen szembesülni saját lelkének halálával: „Nem éreztem semmit. Óh a lelkem megholt!” (M: 598). A tett (a közönségnek való dalolás) visszahatott rá. A lelki halál tudatosulása kiindulópontja újabb elhatározásának: „Ha a dalom meghalt, nem élet az élet” (M: 598). Az ifjú pár utolsó tette: beszállnak a csónakba, hogy feljussanak a halál hegyére, ahol eléneklik az utolsó, a legszebb dalt (M: 598–599). A tett céljához ér: az ifjú király, a dalos megtalálja önmagát és az anyagszerű lét börtönéből szabadulva elénekli utolsó énekét, majd a királyi pár csónakját elnyelik a hullámok. Az öreg király, lányát elveszítve, fájdalmában megátkozza a habokat, a dalt, a dalost és a nyáját. Átká tett értékű, mert annak nyomán a nyáj „nagy csilingeléssel szanaszét berohan a vízbe” (M: 603). S változást idéz elő a befogadóban is, aki az átok elhangzása után megváltozott jelentést tulajdonít a Balaton-part természeti elemeinek: „váljon dala kővé, / Maga meg szavában örökös élővé. / Legyen szava visszhang, fenn a magas bérce / [...] Hányja a hab testét [...] / Lelke pedig minden zivatarban zúgjon” (M: 603). Látható, hogy **a cselekmény mesére emlékeztetően egyszerű**: a beteg királylányt, aki „bú a világtól” (M: 526), senki nem tudja nevetésre bírni. Az egyszerű pástornak sikerül ez, ezért megkapja jutalmát, a királylányt és a fele királyságot. Az ifjú király a hasonlóképp gyógyulást kereső idegen királyoktól viszont megtagadja a bűvös erejűnek tekintett dalt. A király emlékezteti köteletségére, amelynek nyomására mégis hajlandó dalolni. A dal viszont nem éri el a remélt gyógyító hatást. Az ifjú király szégyenében az őt síríg szerető királynőt átölelve a Balaton habjaiba veti magát. E mesei egyszerűségű cselekményt közvetítő szövegben viszont olyan szövegegységek halmozódnak fel, nyernek jelentőséget, amelyeknek a cselekmény előrehaladásához nincs közük, ennek ellenére képesek drámai jellegüket megőrizni a betolakodó líraisággal szemben.

A cselekménytől függetlenné vált szövegegységek három rétegét különíthetjük el: a keretpárbeszédeket, a többbeszédeket és a lírai replikákat, illetve beszédeket.

Keretpárbeszéd az első rész párbeszéde a császár és a pástör között, amely az első rész cselekményét nyitja és zárja. A császár alakja visszatér az utolsó rész első szövegegységében, ez alkalommal a kertésszel folytatott beszélgetésben. A császár és a gondjaira bízott nyáj fokozatosan távolodik a cselekmény színhelyétől, ez azonban nem akadályozza meg, hogy még egyszer szót ne váltson a kertésszel. A dráma befejező szövegegységében viszont hiánya

feltűnő. A csősz jelenléte és párbeszéde keretbe foglalja tehát egyrészt az első részt, másrészt az egész drámát. Partnerei e párbeszédekben egyrészt a pásztor, másrészt a kertész. A párbeszéd ízes népi nyelvezete összhangban van az egész drámaszövegre jellemző felező tizenkettes ritmussal. Ez a nyelvezet rokonítja a keretpárbeszéd szereplőit az első részben megjelenő parasztasszonyokkal, parasztokkal is, akikkel a csősz szóba is elegyedik, és kérésükre érdeklődik a felséges kisasszony hogyléte felől. Nem elhanyagolható tény az sem, hogy e dialógusok nagyfokú szituációhoz kötöttséget árulnak el. E formai megfigyelések alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy **a csősz és az általa képviselt népi világ a lét összetartó (keret) erői, megőrző (csősz, pásztor), gondozó (kertész) princípiumai.** Ez a princípium az utolsó részben egyre inkább eltávolodik, majd teljesen eltűnik, s ez magyarázza a király és a királynő halálát.

A dráma egész szövegében jelen levő **többesbeszéd**ek két típusát (**közbevágás-replikák, a replikák lineáris egymásutániságára épülő többesbeszéd**) a magas megszakítási frekvencia, a replikák egy-két szóra, illetve egy-két sorra korlátozódó rövid terjedelme, a beszélgetésben részt vevő személyek nagy száma jellemzi. A közbevágás-replikák eltolódást mutatnak a szövegszimultaneitás irányába. A többesbeszéd másik típusú replikái a maguk lineáris egymásutániságában egy és ugyanazon dolog szuggesztív körülírását szolgálják. Egyrészt tehát különféle információk egyidejűségével találkozunk, másrészt pedig egyetlen információ árnyaló körülírásával, halmozásával, fokozásával. Mindkét esetben oly nagyfokú a formai szövegtagoltság, hogy az a szemantikai egység rovására megy. E beszédekben tagol a replika és az előtte álló név, tagolnak az egyes mondatok, tagol a felező tizenkettes és a páros rím. Ezek a tagolási egységek azonban nincsenek összhangban egymással, ez az, ami megnehezíti valamely szemantikai egységesség létrehozását. Friedrich Nietzsche ezt így fejezi ki az irodalmi dekadenciáról szólva: „A szó függetlenedik és kiugrik a mondatból, a mondat túlcsap önmagán, elhomályosítván az egész oldal értelmét, az oldalak az Egész rovására elevenednek – az Egész nem egész többé” (Pók 1977: 142). Mindezek ellenére az egységesség-igény e beszédekben is megvan, amennyiben minden replika, minden mondat aláveti magát a ritmus könyörtelenül egységesítő hatásának. E beszéd replikáinak nagyfokú a beszédshituációra való vonatkozásuk és jellemző, hogy az első rész természetes környezetében éppúgy előfordulnak, mint a királyi udvar hermetikusan zárt világában.

Ezekből a megfigyelésekből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy tudatos formaakaratról van szó: **a nagyfokú szövegsemantikai szétforgácsoltság, széttöredezettség formai jelzése a lét dekadens széttöredezettségének, az ál-létnek.** A tárgyak, a jelenségek, az állatok és az emberek egyenértékű, egyenrangú szóhoz juttatása a replikákban, a kiterjedt szereplő-konstelláció, a nagyfokú szituációhoz kötöttség, a közbevágás- és lineáris replikák formai jelzései a részeire szétesett tarka világnak, amely a széttöredezettség létállapotában a tárgyi világ, a természet és az ember ősi, transzcendens egysége után kiált. A tarka világ számtalan részecskéje jut szóhoz a többesbeszédekben, illetve az egész drámaszövegben. Az udvaronctól a bojtárig, a kecskéktől a Balaton hajjaiig, a szalon-szociológiától Zéta Éta Thétáig, Valakitől a Hangokig, a királytól a pásztorig mindenki beleszól a nagy világegészbe. Az egység *A második ének*-ben nem a tartalomban valósul meg, hanem a formában: ritmus és rím egységesítő hatásában.

A líraiság jegyében álló párbeszédek a pásztor, illetve az ifjú király és a királynő, illetve a királynő között zajlanak, a lírai replikák leginkább a pásztorra, illetve az ifjú királyra jellemzőek. A líraiság olyan értelmezése ez, amely szerint a lírikum a gondolatok költészete, mely biztosítja az egyedi drámai eset összekapcsolását egy messzire ható általános értelemmel, biztosítja a mű gondolatgazdagságát. A lírai replikák a dráma mindenik részében előfordulnak, uralkodó szerepre *A vihar* című részben tesznek szert. Ezek a replikák dialógusba beépítetten,

lineáris egymásutániségben követik egymást és alacsony megszakítási frekvenciát mutatnak. A replikák terjedelme nagy, miáltal a gondolat parttalanul, stilizáltan indázva kibontakozhat. A replika önmagában éppúgy, mint a dialógusegység más replikáival való viszonyításban egységes szemantikai kontextust körvonalaz. A szemantikai irányváltások ritkák, s ha vannak, a gondolat más perspektívából történő megvilágítását szolgálják. A lírai replikák az első rész természetes környezetében éppúgy előfordulnak, mint a hermetikusan zárt művi világban, de uralkodó jellegűvé a harmadik rész kétféle világot összekapcsoló színhelyén válnak. E replikák elvonatkoztatása a beszédszituációtól nagyfokú, ami a monologikus jelleg eluralkodásával jár karöltve. A természeti elemek viszont minden esetben aláfestik ezeket a replikákat, a beléjük kódolt gondolatisággal párhuzamosan stilizáltan hangsúlyozzák az azzal együttjáró érzelmi töltetet. A harmadik részben uralkodó vihar és a negyedik részben újra készülődő vihar által a költő a dalos feldúltságát, kiútalan léthelyzetét hangsúlyozza, de a gondolati tartalom tételeit is szemlélteti, amennyiben a replikák mondatszerkezeteibe beépülnek a viharra, illetve a természeti elemekre való utalások. E replikák nagyobb terjedelmük folytán is lehetőséget nyújtanak a stilizáló-indázó mondatszerkesztés számára, a dekoratív kép- és hangulatfestés számára. A nyelv poétikai funkciója uralkodó jelentőségűvé válik, s ez nem akadályozza annak, hogy a hangsúlyos magyar verselés tizenkettes sorainak ritmusa érvényesülhessen. Mindezekből a megfigyelésekből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy **e replikák** a beléjük foglalt gondolatisággal **a művész-lét tragikus ellentmondásokra való kiélezettségének körvonalazását hivatottak kifejezni**. Formai, nyelvi, poétikai elkülönülésük a drámaszöveg többi replikájától a művész-lét és ál-lét metafizikai immanenciájának különbözőségére hívja fel a figyelmet. E különbözőségek ellenére azonban a kétféle lét összetartozik, nem lehet meg egymás nélkül. **Formai síkon** mindenekelőtt a tizenkettes sorok egységesítő ritmusa és a páros rím jelzi ezt. Továbbá, hogy mindkét világ replikái egyenlő mértékben vannak jelen a természetes színhely és a hermetikus művi világ közegében, mindkét világ tudomást vesz a környező természeti jelenségekről (igaz, nyelviileg különbözőképpen: az egyik konkrét utalásokban, a másik gondolatiságának szemléltetésére; az egyik csak tudomást vesz róla, a másik szeretne egybeolvadni vele).

A két világnak a szétválaszthatatlan egymásrautaltságon túl van egy közös sajátossága: létük töredezettsége. Az ál-lét nem vesz tudomást az egyéniség szétforgácsoltságáról (csak a formaelemek szintjén jelenik ez meg), a művész-létet viszont éppen e töredezettség tudatosítása különbözteti meg. A töredezettség a lírai replikákban tematizálódik („Mint aki tükröt tört, sírva soká néztem: / be' gyönyörű lenne töretlen egészben!”), sőt: érzékletes, a természettest (tó, ég) a művivel (tükör) egybeolvasztó kép gondoskodik a szemléltetéséről is: „Attól a rossz kötől millió darabbá / mély ege tükrének összetörött habbá” (M: 582).

A két világ összetartozását, egymásrautaltságát **gondolati síkon** már előrejeleztem. A művész-lét létszférája a „magas ismeretlen”, „az ég” (M: 583), a távol. E szféra megközelítése szárnyalással (M: 587) lehetséges, a szárnyakat viszont egy, az ál-lét szférájához tartozó érzelem, a szerelem (M: 583) adta a dalosnak. Az önmaga felé, létszférája felé szárnyaló dalost visszahúzza a szerelem (M: 583). Afölött érzett fájdalma, hogy nem lehet önmaga, hogy nem tud egy lenni önmagával, hogy nem veheti magára a viráglét nyitottságát (hanem két világ között, széthúzó erők erőmezejében kell léteznie), arra készíti, hogy önmagát dalolja (M: 587). De a zokogástól, könnytől, gondtól, a túl sok anyagszerű érzelmtől (M: 601) eltelt, önmagát daloló dalos saját dala létét veszélyezteti (M: 602), ugyanis eltávolodik a léte lényegét biztosító magasságtól. Az ál-lét a maga önző céljainak kielégítése érdekében (a királyti. meg akarja gyógyíttatni a lányát) letéríti útjáról a dalost, fizetségképpen az ál-lét csúcsára emeli, majd újabb önző célok érdekében önmagával meghasonlásba kergeti. A már megszolgált királyságért újabb szolgálatot kér (M: 580), mert a világ, az ál-lét szomszjas a dalra,

beteg a művészet nélkül. Az ál-lét érzelmeinek hálójába került dalos élete ködbe kerül (M: 601), kötelességének érzi a dalt (M: 587). Alig a halál hegyén (M: 601) sikerül végre tisztán látnia („Hogyan is lehetnék valakinek hálás? / Nem enyém volt a kincs, s a kincshajigálás?” M: 601), elutasítani a világot, és arra szólítani minden énekest, hogy egyedül a dalban, a szép magasságában nyerjen élvezetet (M: 602). Látható tehát, hogy a szöveg és annak formai elemei olyan jelösszességet alkotnak, amely a cselekménytől függetlenül sugározza jelentését. A gondolati elemek jelentésösszefüggéseinek megfejtéséhez viszont fogódzóul szolgálnak a cselekmény momentumai. Csakhogy ezek jelentőségét nem szabad a szükségesnél jobban hangsúlyozni: ezek a drámában azok a kézzelfogható elemek, amelyek a drámai eset egyediségét felrajzolják, ők a váz, az útmutatás, amelyre a szöveg- (s kivételesen a lírai) elemek általánosító üzenete ráépül. S hogy ezt az üzenetet minél pontosabban megfejtessük, figyelembe kell vennünk a cselekményelemeket is. Ez, s az a tény, hogy a drámai forma dialogikus jellege a drámában mindvégig uralkodó maradt, bizonyítja, hogy Babits Mihály a lírai gondolat érvényesítése számára sajátos drámai formastruktúrát valósított meg.

7. 2. Az ábrázolt szint

Az ábrázolt szint jelértékű kategóriacsoportjai: **a szereplő, a történet és a struktúra.**

7. 2. 1. A szereplő

A dráma szereplőinek nagy száma, a szereplők áttekinthető összefoglalását nyújtó névsor hiánya, az egyes szereplőket felrajzoló replikák kapcsolódásának a nagyfokú variativitása (ami a drámai alak szemantikai koherencián nyugvó nyelvi megrajzolásának akadálya) – mindezek olyan jelek, amelyek ebben a drámában a drámai alak jelentéktelenségére hívják fel a figyelmet. Nyelvi megrajzolásuk hiánya, az individualizáltság hiánya jelzi, hogy a szereplő a szöveg formai elemeinek alárendelt elem, s csupán e függő alárendeltségben érthető meg a szerepe. A szereplők feloldódnak nyelvi kijelentéseikben, ezek ugyanis nem az alak, hanem a szöveg egységét szolgálják.

A nyelvi kijelentésekben való feloldódás **a többesbeszédnek szereplőinél** a legnagyobb fokú; az ő replikáik egymás közti viszonyában érvényesül legnagyobb mértékben a variáció elve is. Valakikről, hangokról, udvarhölgyekről, parasztokról, kecskékről van szó ez esetben, akiknek jelentőséget csupán kijelentéseiknek a szövegegészbe való beilleszkedése, a formai elemek sajátos szerveződésében való részvételük biztosít. A már jelzett módon ők a széttöredezett ál-lét részecskéi, amelyek öntudatlanul egységre törekednek (ezt jelzi a ritmus és a rím egységesítő hatása). Az egyes szereplő nyelvi kijelentéseinek egymáshoz való viszonyítása (a replikák kapcsolódásának különböző fokú variativitása alapján) kimutatja az egyes szereplőnek a szemantikai összképben játszott szerepét, a szereplőnek mint az Egész részecskéjének a funkcióját. Ezt a funkciót viszont legtöbbször már a szereplő neve jelzi. Az ilyen vizsgálódás csak azon szereplők esetében lehetséges, akiknek a pár szavas vagy soros replikákon túlmenően viszonylag nagyobb a szövegrészesedésük.

A császár nevébe foglalt funkcióját a replikák is megerősítik, a művészek közül pedig a négy, tulajdonnévvel rendelkező művész funkciójáról már szót ejtettünk. A dalt szomjazó beteg világ képviselői közül a görög király a szövetségest, a török az ellenséget, a francia az alázatost, a gyönyörű hölgy az ösztönt jelképezi. A széttöredezett ál-lét részecskéi közül **a király** az, akinek nagyobb a szövegrészesedése, s akinek szövegegységeiből szemantikailag koherens kontextus körvonalazódik. Ez a kontextus viszont nem egy háromdimenziós individuumot rajzol fel, hanem csupán **szemlélteti a névbe foglalt funkciót**. Replikái a lánya,

a maga és a birodalma iránti aggodalmat fejezik ki. Szerepe a dráma szövegében viszont ennél több. Az ő replikái (miközben a lánya és a birodalom iránti féltésbe rögzülnek) hivatottak kifejezni az ál-lét értetlenségét a művész-léttel szemben. A király az ál-lét csúcán álló személy, s magas elhelyezkedésénél fogva kapcsolatot tud teremteni a magas szférák művész-létével: van elég hatalma ahhoz, hogy letérítse a magasabb szférákba vezető útvjáról a művész-lét képviselőjét, a pásztort, s ahhoz is, hogy másodszor is dalra kényszerítse, tehát az anyagszerű ál-lét követelményeit érvényesítve még jobban megkösse a szárnyalásra induló dalost. A két szféra, a kétfajta lét kapcsolata tisztán fizikai. (Az ál-létnek dalt szomjazó képviselői is csupán fizikai felépülésüket szolgáló lelki orvosságot várnak a daltól.) *A vihar* című részben az a párbeszéd, amelyet a király a királynővel és az ifjú királlyal folytat, jellemző példája a kétféle lét közötti szellemi kapcsolat hiányának. Az ál-lét nem érti a művész-létet. Az öreg király többek között azzal indokolja a dalra vonatkozó kérését, hogy az összhangban van az egykori pásztor kívánságával: „Kívánom, amit te magad is kívántál, [...] / fel akartad vinni a dalod magasra, / hogy az egész világ egyszerre láthassa” (M: 578). A király a „magas” szónak azt a jelentést tulajdonítja, ami kontextusának összértelmével összhangban van: az ál-lét csúcsa. Az ifjú király számára viszont a „magas” dalainak magas létszférája, az ál-lét csúcsára való felkapaszkodás pedig csupán e lét idegenségének tragikus felismerését ébresztette fel benne: „Most már a világtól undorodom torkig” (M: 578). Az öreg király funkciója csupán annyi, hogy a maga, a lánya és birodalma érdekében kéri, majd követeli a dalt. Ezért van az, hogy miután az ifjú király ígéretét kicsikarta, replikái eltűnnek a szövegből. Az ifjú király és a királynő tragikus felhangokkal telített beszélgetését közbeszólás nélkül követi, távozása előtt pedig így értékeli ezt: „Fiam, az ifjú szív, ha tele van mézzel, / bajokat, hogy legyenek, képzel. / Percnyi betegséget örökös dolognak, / gondol hebehurgyán kicsi bút is soknak” (M: 584).

A lírai szereplők. A lírai szereplők a lírai replikák hordozói. A pásztor és a királynő tartoznak e kategóriába. Ők azok, akiknek replikaiban – mint fókuszban – sűrűsödik a dráma gondolatisága. Replikaik formai és (ebből következő) gondolati szempontból egyaránt eltérőek, s már ez az eltérés is jelértékű, amennyiben más létszférára utal.

A pásztor, illetve az ifjú király replikáinak szemantikai koherenciájából nem rajzolódik ki egy valóságos ember kontextusa, aki jelen ideje interperszonalitásába beépülve cselekszik. Őbenne a művész-lét, a dalos körvonalazódik. Ha a pásztort, illetve az ifjú királyt „valóságos” embernek tekintjük, kijelentéseit és cselekvéseit pedig egy valóságos ember tér- és idő-koordinátarendszerben való tájékozódásának, akkor szemantikai ellentmondásokba ütközünk. Érthetetlen az, hogy a pásztor nem szorul pénzre (M: 519), hogy amikor a királynő felvidámitására vállalkozik, miért tűz ki magának egy második célt is (M: 536), s hogy a királynő keze és a fele királyság elnyerése után, felérkezve a csúcsra, miért nevezi szerelmét harci, borús szerelemnek (M: 567), miért keresi gonosz gyönyörrel a veszélyt (M: 567), miért teszi életüket eleven halállá (M: 569). Érthetetlen marad az is, miért tagadja meg, hogy tovább énekeljen (M: 571), honnan a világtól való undorodása (M: 578), amikor pedig a dalolást mégis vállalja, miért az az óhaja, hogy felesége maradjon távol a daltól. Abban az ál-létben, amelyben az élet a legfőbb érték, érthetetlen, miért bünteti magát és feleségét a dal kudarc miatt önként vállalt halállal. Mindezekre a kérdésekre csak a pásztor, illetve ifjú király kijelentéseiben körvonalazódó kontextusban találjuk meg a választ. E kontextus jelzései szerint **a pásztor, illetve az ifjú király** nem más, mint **a művész-létet anyagiassító dalos**. A pásztor, illetve az ifjú király, akinek minden egyes kijelentése, tette a dalra vezethető vissza, voltaképpen a dalba-rögzültség, a dalos-létbe való befogottság megtestesítője, a dalnak mint absztrakciónak a megszemélyesítése. A művész-lét magas régióiban élő pásztor számára az ál-lét kötöttségei nem léteznek („Nem szorulok pénzre” M: 519), a természet pedig esztétikai

élvezetének tárgya (M: 520). Egyetlen foglalkozása, ami teljesen kitölti lényét: a dalolás. Az feledtetni el vele ösztön-lény mivoltát is („ha a lányra nézek, csak a nótám nézem, / s felejttem az asszonyt, ha a nóta készen” M: 529). A dalolás az, mely arany: „de az én aranyom maga gyönyörűség. [...] de az én aranyom maga magas élet” (M: 532). A magasságok, az ismeretlen távol utáni vágya, mely e művészi létszféra sajátossága, elszólítja megszokott környezetéből. A dalolás régióihoz szokott pásztor ezért vágyódik „elmenni világgá [...] a világ végére” (M: 520), vagy ezért szeretne meghalni inkább (M: 520), és ezért érzi az eddig esztétikai élvezetet nyújtó természetet is unalmasnak (M: 563). Bár az ál-lét, az anyagszerű lét alacsony fokán helyezkedik el, lakója a művészi létszférának, ahol önmagával azonos az elvágódásban, a dalolásban. Az anyagszerű lét, az ál-lét értetlenül áll előtte, mert képtelen őt beilleszteni a maga kontextusába. Ezért mondja róla a csősz: „nincs ki nálad minden. [...] Egy kerékkel több van, vagy kevesebb esmég” (M: 519–520), „lány nélkül is meg van az eszed zavarva” (M: 521). Ezért csúfolják a parasztok: „Hiszen hét falunak ő volt a csihása, / málészkodni nem volt hét faluba mása, / lányra csak úgy pislog bamba szeme sandán” (M: 528). Ezért látja az udvaronc is a következőképpen szerelem utáni vágyát: „A fiatal szívnek nem kell a valóság, / csiklandják az orrát gulisztáni rózsák, / Szerelmes a fiú, de nem tudja, kibe” (M: 521). Az anyagszerű lét a csősz személyében gondoskodni próbál róla, de csak az ál-létben, az anyagszerű létben nélkülözhetetlen emberi javakra tudja figyelmeztetni: „Az utolsó bakter is kéri a jussát” (M: 519), „Megvan-e kapcádban a hibádzók ára? [...] Ahhoz is ám pénz kell” (M: 530). **A pásztor dalát, a művészi létet ebben a szakaszában mindössze a természet nyújtotta szépség élvezete köti az anyagszerű léthez,** a természet az, mely a dalt megihleti, számára a valóságnak a magasságban is elengedhetetlen ízét, a valóság-vonatkozást nyújtja (M: 531–532). A pásztor viszont túllép ezen és fogódzót keres az anyagszerű létben: „Egy legény: Akkor mire gondolsz? [...] Harmadik gúnyosan: Juhaidnak híres, aranyos gyapjára? Pásztor: Nem, nem a kecskékre, nem is a birkákra, / hanem a világra ... a messze világra ...” (M: 529). *Az aranyszőrű kecskék* című rész jelzi azt, hogy a művészi lét a természetben talál ihletet, de azt is meghaladja. A pásztor replikáiban a művészi lét és a természet szoros összefonódását jelzi a természeti elemekre és a dalra utaló szavak összekapcsolása, az aranyszőrű juhok és selymes szavak képzettársítása: „a gazda juhával csöppet sem törődöm, / a magamét hajtom, hizlalva kövérré, / lelkemtől lelkeig, lelkek örömére” (M: 533). A csősz az emberi javak fontosságára figyelmeztet s ezzel irányt szab a messzeséget kereső út előtt tétovázó pásztornak, aki elhatározza: olyan országot keres, ahol „aranyra váltja” (M: 532) szemeinek kincsét. És hogy semmi kétség ne lehessen: a művészi létet maga a dalos testesíti meg, a pásztor kettétöri flótáját, és lelke selymes szavaival indul útra (M: 532). Az anyagszerű ál-lét képviselője, a király ott terem és felszólítja a pásztor, hogy vidítsa fel lányát, azaz: szolgáljon önös érdekeinek. A király kívánsága – látszólag – összhangban van a pásztor magasság után szomjazó, a művészi lét számára az anyagszerű lét újabb fogódzóit kereső vágyával. Ezért van az, hogy a királylány felvidámításának szándéka a király és a pásztor egymást felváltó replikáiban teljesedik ki elhatározássá (M: 533–534). A pásztor a feladatban a művészi létszféra egy lehetőségét látja, mellyel a dal, a művészet mindenható voltát bizonyíthatja („De ha én eresztem juhaimat széjjel, [...] / A vén nap, a vén hold, messze kihajítva, / úgy gurul az égen, mint két csodalapda” M: 534), és „megreszket az örömtől” (M: 534), még mielőtt a cserébe felkínált földi javakról tudomást szerezne. Az életet kockáztató vállalkozásba gondolkodás nélkül belemegy, s nem az ígért javak csábítják, hanem az, hogy bebizonyítja: a művészi létszféra, a dal az anyagszerű lét fölött áll, s kipróbálhatja a dal minőségét: amennyiben a dalnak hatása lesz, ezzel bizonyítja minőségét (M: 555), egy magasabb létszférához tartozását; ha pedig a hatás elmarad, az e létszférából való kitaszíttottságot, a lélek halálát jelenti (M: 555), ami sokkal súlyosabb a testi halálnál. A dalban megnyilvánuló lélek csak a halál fenyegetettségében teheti igazán próbára önmaga minőségét („Dalra teszi éltét

minden igaz dalos” M: 556), a magas létszférához való tartozását, mert ezt a próbát csak az vállalhatja, aki tudja magáról, hogy az anyagszerű lét élete és halála fölött álló minőség. Ha ez a minőség nem bizonyosodik be, akkor „jókor jön a pallos” (M: 556). És íme, a pásztor megfogalmazza az anyagszerű létnek, az ál-létnek azt a vonatkozási pontját, amely ugródeszka lehet magasságokba vágyó lelke számára: ez a halál. Az unalmassá vált természet után **a halál az az eleme az ál-létnek, mely elrugaszkodásra készítheti a művész-lét dalosát**, mely az igazi lét magasságát átélhetővé és kifejezhetővé teszi: „az élet ösztöke a halál kaszája” (M: 556). A pásztor a halál árnyékában, a bakó jelenlétében bebizonyítja dala minőségét, győzni tud. A pásztor mindeddig (az első két részben) a művész-lét kötetlen fiatal dalosa volt, ki csupán a dal minél kötetlenebb, fiatalabb és magasabb szárnyalásáért élt. A dalos azonban figyelmezteti a királylányt: a lelkét tükröző dal magasságát a halál vonatkoztatási pontja adja meg, lelkének halálközelségre van szüksége, hogy dala magasságokba szökkenhessen, magasságvágyát csak a halál közelsége csillapíthatja: „beteg az én lelkem, mint mételyes bárány: / kerülj ki, mert tőlem elkapod a vágyat” (M: 564). Az első részben a természet szépségeinek ihlető sugallatára keletkezett dal „az aranyszőrű bárány” jegyében állt, a második részben tudatosul benne, hogy ő egy „mételyes bárány”, aki csak a halál szorításában tud élni és dalolni. A stilizálás korlátozó és korlátatlanná tevő tendenciája nyer megfogalmazást eme ellentétben: a lélek a távol minősége, s hogy e minőségét megtarthassa, a közel pusztító energiáinak, a halálnak erőteljes átélésére van szüksége. Közel és távol így egyesül a stilizálásnak köszönhetően a művészi létszférát jelző „halálos vágy” szövszerkezetben.

A dalos bebizonyítja, hogy dala mit ér, ennek a minőségnek viszont „mellékhatása” is lesz: a pásztor szerelemre lobban a királylány iránt, a királylány is elkapja a halálos vágyat. A király pedig megjutalmazza a pászort: neki adja lányát s fele királyságát. Mindhárom hatás „földhöz köti” a szárnyaló lelket, az anyagszerű lét hálójába fogja. A *vihar* című rész a szárnyaló léleknek, melynek létszférája a magasság, az ál-lét kötelékeiben való vergődését ábrázolja. A lélek keresi a halál közelségét (M: 567–569), amely őt léte otthonába lendíti. Az ál-lét csúcán való elhelyezkedése (az, hogy király lesz belőle) nem elégíti ki. Ezért van az, hogy életét a villámoknak, viharzúgásnak, zivatarnak kitett magas kötérszalon rendezi be. A szerelemre lobbant pásztor is tapasztalni kényszerül, hogy a dalából kicsengő halálos vágy felébresztette a királylány lelkét a boldog, szent szendergésből (M: 582) és a halál rokonává tette. Ezért bezárja lelkét, gátat vet a belőle felbugyogó szóknak, hogy földi szerelme tárgyát ne mérgezze tovább (M: 571). Másrészt viszont magával rántja szerelmét is az ál-létben elérhető gyönyörökbe, amelyekben a művész-lét ellentmondásos kettősségét próbálja újraképezni (M: 569). A művész-lét ellentmondásos halálos vágya azonban az ál-lét körülményei között morbid dekadenciává satnyul. Az, ami a művészi létszférában vágy a magasság után és a halálközelség kettőssége, az ál-létben szerelmi vágy és halál kettősségére fordítódik le. De míg a művész-lét kettőssége közel és távol ellentéteit egyesíti, addig az ál-lét kettőssége mesterséges és tökéletlen újraképezése ennek az ellentétnek, mert mindkettő – szerelem és halál – az ellentét innerső oldalán található, a közelség szférájában. Az ellentmondást a szerelemnek vágyként való felfogása teszi teljessé: „mi borús szerelmünk reszkessen a vágyban” (M: 567). E dekadencia, az életnek eleven halálként való élvezete azonban oly differenciát biztosít a királyi pár részére, ami tompítani képes az ál-léttől való undorodást. Az ilyen körülmények között élő dalos nem akarja a világnak kiadni „lélekbeli kincsét” (M: 571), mert undorodik (M: 578) a „halovány lelkek”-től (M: 580), s mert tudja, hogy dala magában hordozza a magasabb szféra fájó kettősségét. Ez a kettősség méreg az ál-lét embere számára, mert az mit sem tud tenni e fájó kettősség feloldása, a távol magasságának elérése érdekében. A világnak szóló dal megtagadásába ilyenformán felelősségérzet is vegyül.

A dalolástól való vonakodásba azonban nagyfokú félelem is vegyül. Az ál-lét kötelékébe, érzelmeinek hálójába befogott lélek kételkedése ez, kételkedés a lélek életében s a dal szárnyalásában: „Lásd, néha a lelkem, mint valami holttest, / nem akar mozdulni” (M: 585). A dalos mégis vállalja a dalt, mert az undort, a felelősségérzetet s a kételkedést elhallgattatja benne a kötelességérzet: „De bánom is én! érje; dalolni kívánok: / mérgezni szeretném az egész világot” (M: 581), „Tudod, mért dalolok? Mert **kötelességem!**” (M: 587).

A második énekben a dal kudarcot vall. Amint a halál hegyéről rálátás nyílik az egész életre (az ál- és a művész-létre egyaránt), bebizonyosodik, hogy a dal kudarcát nemcsak a lélek halála okozhatja, hanem a lélek tetszhalottá válását előidéző érzelmek is, amelyek az ál-létbe húzzák le a szárnyaló lelket: „Most igazán látom, nem halt meg a lelkem, / csak nagyon éreztem, csak nagyon is sírtam, / és a zokogástól dalolni se bírtam” (M: 601). Látható, hogy a művészetnek és az életnek a szecesszióban elvvé emelt diszharmóniája (Pók 1969: 80) *A második ének* című dráma főszereplőjében sűrűsödik, akinek egyetlen funkciója a drámaszövegben eme diszharmónia érzékeltetése.

Szólnunk kell még a **királylány** alakjáról, aki a harmadik és a negyedik részben a dal üdvöztető-mérgező hatására társává válik a pásztornak. A beteg királylány betegsége nem más, mint az ál-lét eltaszítása, elutasítása mindennek, ami az anyagszerű lét tartozéka: nem hagyja el szobáját, nem beszél, nem tartja be az etikett szabályait (tehát elutasítja az interperszonális érintkezést), magányosan ül az aranytrónon vagy éjjel ébren hever aranynyszolyájában (M: 527) (tehát elutasítja a cselekvéslehetőségeket), ideges, gyenge (M: 526), soha nem nevet (M: 527) (tehát elutasítja az érzelmeket), csak „bú a világtól” (M: 526), nem tesz eleget királylányi kötelezettségeinek, nem fogadja az idegen követéseket (M: 538–539), nem alszik (M: 539), nem eszik (tehát az ál-lét fenntartásához elengedhetetlen szükségleteket sem elégíti ki). Az orvosok által a beteg lélek felvidámítására rendelt művészi játékot unalmasnak (M: 542 és 533), ostoba, mázolt, hazudott világnak (M: 542) találja. Az ifjú király a beteg királylány lelkének ezt az állapotát *A vihar* című részben írja le. E leírás (M: 582) szerint a lélek nem volt beteg, csupán szendergett, és elutasítván az ál-lét közelét, a messzeségben bolygott („föld nem érdekelte, mert az égben bolygott” M: 582; „csak a szent ég feküdt tükrébe pihenni” M: 582). Boldog és szent volt, s ezt a kiegyensúlyozott nyugalmi állapotot a sima ég vagy sima tó képe érzékeltette. A hermetikusan zárt művi világ egyneműsége (fekete minden) és a nyelvi megformálásban életre kelő dekorativitása, valamint a királylány életének simasága, minden külvilágból érkező hatást elutasító magatartása – mindezek azt a következtetést engedik levonni, hogy a **királylány** az ál-lét töredezettségével szemben **az egységet megőrző lét megszemélyesítője**. Ez viszont csak az ál-lét csúcsán található ember számára lehetséges, számára ugyanis a hermetikus művi dekoratív miliő biztosítani tudja léte egyneműségének, egységességének és zavartalanságának, mozdulatlanságának megőrzését, ott megmaradhat „szép szűzi szobornak”, „halovány tündér”-nek (M: 583). Ezt a sima tükrű tavat kavargatja fel a bűvös erejű és mérgező hatású pásztori dal köve. A habok a királylány lelkében dúló érzelmek, a fellobbanó szerelem s a magas élet kínzó kettősségek (M: 565). A királylány a létegyeség állapotát felcseréli a művész-lét állapotával. Miután beteljesedik a bűvös dal gyógyító hatása, neve csak az ifjú király nevének szöveggörnyezetében van jelen. Igaz, *A második ének* című részben neveik (két rövid jelenet időtartamára) elszakadnak egymástól, de ez a különválás jelértékű: ebben a részben a királynő a tiltás ellenére is hallani akarja a dalt, de az ifjú király szeméből kinéző halott lélek parancsoló elutasítása visszaretenti. Az ifjú király mellől elúzóttan környezetén észleli az ál-lét közönségességét: „Óh apám, itt olyan közönséges minden, /utálom [...] ezt a sok embert ezen a világon” (M: 595), s megfogalmazza félelmét is: „Egy, amitől félek: a lelki haláltól!” (M: 594). Az ifjú király nevének szöveggörnyezetében elhangzott replikái viszont egyetlen utalást sem tartalmaznak az ál-létre

vonatkozóan, s félni is csak férje miatt fél. Amikor azonban egyedül marad, kénytelen szembesülni az ál-lét közönségességével. Szavai, replikái néhol (M: 571) a teljes azonosságig menő visszhangjai a pásztor, illetve az ifjú király szavainak, magatartása is utánzata az ifjú király magatartásának. Önálló akarata akkor jut kifejezésre, amikor parancsolóan részt kér a művész-lét minden kéjéből egyrészt feleség mivoltára hivatkozva (M: 567–568), másrészt a létegyeség elvesztéséért vett kárpótlásul: „s ha letépted fátyolát, az éjet, / ne irigyeld tőle viharosabb kéjed” (M: 572).

A királynő álma (M: 584) további bizonyítéka annak, hogy mennyire függ az ifjú királytól: sólymával sétálva elragadja őt a madár s zsinórjánál fogva felröpíti a levegőbe. A királynő értelmezése szerint: a sólyom az ifjú király, a zsinór kettőjük szerelme. A további értelmezés szerint az ég a művész-lét szférája. A királynő tehát részt kér a dalból, a művész-lét magasságából, még akkor is, ha e lét ellentmondásos, feszítő kettősségeket tartalmaz: „Kaj fel engem, édes, nem vagyok én ólom. / Nem akarok többet lehágni a rögre: / ha a nótád mérges, mérgezz meg örökre! Ha te nem dalolsz már, élhetek-e vajon?” (M: 585). Mindez elegendő bizonyíték annak alátámasztására, hogy **a királynő a művész-lét vonzásában, bűvöletében, és az ál-lét elutasításában élő személy, aki viszont ezt a szférát csak közvetítéssel tudja megközelíteni.** A dalos és a dal szüntelen jelenléte szükséges számára, ez viszont pótolja az egész világot: „Óh miért nem vagyunk e világon ketten: / semmi seb nem érne ebben az életben” (M: 595). Jellemző ilyen értelemben a királynőnek a dal kudarc utáni magatartása is: előbb egy magányos szigetre menne vele, ahol csak ketten lennének (M: 598), majd azt ajánlja: vegyüljenek el a természet (a vihar) elemeivel, ahol a dalos elzengheti az utolsó éneket, a halál legszebb dalát (M: 598–599).

A szereplőkonstellációt megvizsgálva fény derült arra, hogy a király és a királynő a szecessziós hősök világába tartoznak: a szecessziós (művész-lét és ál-lét közötti) diszharmóniát hordozzák magukban és szemléltetik.

A többi számtalan szereplő a szecessziós művekben megjelenő „hétköznapi” szereplők, akik jelen esetben az ál-lét töredezettségét, tehát ugyancsak szecessziós tartalmat hivatottak formai megjelenésükben szemléltetni.

7. 2. 2. *A második ének története*

A második ének című dráma esetében a cselekmény különálló tettei ellenállnak a befogadó azon szándékának, hogy egy egységes, intenzionális struktúrába szervezze őket. A drámaszöveg tettei nem teszik lehetővé oly mentális konstruktum létrehozását, melyben a tettek egy makrocél egységesítő hatása alá rendelődnek. Pontosabban: az első részben a hős felvázolja tettének elgondolt pályáját, e pálya sikere, illetve kudarc viszont a következő részek tetteiből nem rajzolódik ki.

A pásztor az első részben elhagyja természetes környezetét azért, hogy kiszórja kincsét, a dalt „keletre, nyugatra” (M: 532). A második részben felébreszti a beteg királylány szendergő lelkét, s a lány iránt szerelemre lobban. E tette viszont csak annyiban rendelődik alá célkitűzésének, amennyiben bebizonyítja, hogy dala hatással van egyetlen személyre: a királylányra. A harmadik részben határozottan, sőt: kétségbeesve ellenáll annak, hogy az első részben felvázolt célkitűzése megvalósuljon, háromszorosan is indokolva a tettől való tartózkodását. Az öreg király emlékezteti az első részben kitűzött céljára: „fel akartad vinni a dalod magasra, / hogy az egész világ egyszerre láthassa, / hogy mint csodazápor hulljon a fülekre, / s szórhasd ki a kincsed Nyugatra, Keletre” (M: 578). Erre enged a kényszerítő körülményeknek, és dalol a hetedhét országból egybegyűlt közönségnek. Ez a dal azonban már nem csodazápor, nem is kincs, mert a dalos kényszerből adta közönségének. Látható, hogy *A*

második ének című dráma története nem rajzolható fel tettek összekapcsolásából. A tettek intenzionális struktúrába szervezésének nehézségei közben mindössze annyi észlelhető, hogy a kiindulópont tettének célkitűzése nem valósul meg, s e kudarcért felelős szereplők ellentétes irányítású tetteit nem lehet megtalálni. A hős önmaga sorol fel a harmadik részben tett értékű okokat, hogy a cél megvalósulását megakadályozza. A dráma történetét felrajzoló kevés és ellentmondásos tett azonban, melynek teleologikus struktúrája átláthatatlan, csak hiányosan, az utalások szintjén sejteti a dráma globális struktúráját. E feladat a szövegre hárul, mely a maga egyrészt verses formájával és különleges tagoltságával, másrészt szecessziósan stilizált és indázó mondatszerkezeteivel, dekoratív szószerkezeteivel kitölti a történet üres helyeit, körülírja, magyarázza, szuggerálja ellentmondásait, irányítja a befogadó globális struktúrát felépítő gondolati műveleteit.

7. 2. 3. A drámai struktúra

A drámai elemek strukturálódását, az alá- és fölérendeltségi viszonyok létrehozását a befogadó tudatában a kulcsjelek irányítják.

A *második ének* című drámában **kulcsjel a versmérték**. E jel utalása kettős: jelzi egyrészt azt, hogy a dráma nem ereszkedik a hétköznapi lét szintjére, a történet és a szereplők egy meghatározott elvonatkoztatási szinten mozognak, mely szint kizárja a hétköznapi élet bizonyos prózai elemeit, és csak a lényeges elemek ábrázolásának enged teret. Másrészt egybevág e kulcsjel a címben és a drámaszövegben minduntalan előforduló „dal” szóval és szinonimáival. Az ilyenformán megerősödött kulcs-jel irányítja a befogadót az ábrázolt szint mentális konstruktumainak (a szereplők, történet, struktúra) létrehozásában, a nyelvi elemek szelekciójában. A szereplő, a történet, a struktúra ebben a drámában a versnek, a dalnak rendelődik alá, és csak úgy építhető fel egységes egésszé, ha e fogalom formai és tartalmi primátusát elfogadjuk. A szövegmegjelenés formai szintjén minden szövegegység a legkisebbitől (a szó terjedelmű replikától, a nevektől stb.) a legerjedelmesebbig (a lírai replikákig) csak akkor nyer jelentést, ha a versmérték kódjában olvassuk. S hasonlóképpen: az ábrázolt szint elemei csak akkor építhetők fel, ha szerkezeti-szemantikai váznak, tartópillérnek a dalt hasznosítjuk.

A *második ének*-ben a **cselekmény- és a történet-szegmentumok** részleges eltolódását tapasztalhatjuk.

A **dráma cselekménye** négy, önállóan tekinthető részből áll, ezek mégis egy egységes drámaszöveg egymást követő felvonásainak minősíthetők. Az egyes részekben belül hiányzik a cselekménytagolás.

A **történet szegmentálása**. A történet mélystrukturális szintje szemantikai-logikai kritériumok alapján szegmentált, s ezek közül alapvető kritérium a hős célmegvalósításának nyomon követése. A *második ének* című drámában a pásztor, majd az ifjú király célmegvalósításának ívpályája triadikus strukturálódású. Az első rész a hős **Célkitűzését** foglalja magába. E rész szövegében a pásztor több ízben is tételesen megfogalmazza célkitűzését: a dallal minél szélesebb körben szeretne esztétikai élvezetet szerezni: „lelkemtől lelkekig, lelkek öröme” (M: 533). A pásztor utolsó replikája ebben a részben nem más, mint a Célkitűzés újabb megfogalmazása: „Látni és dalolni megyek a világba” (M: 536). Más helyen a Célkitűzést így fogalmazza meg: „Csak arra születtem s nem egyébnek élek, / hogy nagyot álmodjam és álmokat éljek” (M: 535). Mindenik megfogalmazásban közös a nagy távlatok, a messzeségek vágya, ennek beteljesülését pedig a dal nyújthatja.

A második és a harmadik rész tartalmazza a történet **Szenvedély (vagy szenvedés)** periódusát, mely nem más, mint a dalos vergődése az ál-lét kötöttségeiben, érzelemhálójában. A negyedik rész a történet **tanulságát** foglalja össze: ha a művész-lét szféráiban otthonos dalos aláereszkedik az ál-lét szférájába, ott érzelmek és kötöttségek oly börtönébe kerül, amelyből csak a halál hegyén nyert tisztánlátás által szabadulhat. Ez teszi lehetővé a börtönéből szabadult lélek utolsó szárnyalását, az utolsó dalt, ami viszont az életébe kerül.

Látható, hogy a történet hármasság egysége a cselekmény szintjén négy részbe tagolódik. A Célkitűzés és a Tanulság periódusa egybevág az első, illetve utolsó résszel, a Szenvedély ábrázolása viszont két részt foglal magába. Megjegyzendő, hogy a harmadik és a negyedik rész, amelyek tehát együttesen a Szenvedély ábrázolását tartalmazzák, a dráma legterjedelmesebb részei. A cselekmény- és a történet-szegmentumok e részleges eltolásának funkciója az, hogy minél árnyaltabb képet nyújtson a tipikusan szecessziós életérzésekről (ál-lét, művész-lét, egységes lét összefonódása, a művész-lét kínzó kettősségei) mégpedig nem a direkt ábrázolás segítségével (amihez kisebb terjedelemre lenne szüksége), hanem a jelentésárnyalás indirekt eszközeivel, a szövegtagolás és szövegszerkesztés stiláris jegyeinek előtérbe állításával. Ez utóbbi ábrázolásmód nagyobb terjedelmet igényel, viszont a sugalmazó-sejtető hatások létrehozása érdekében az egyedüli járható út.

Belsőesztétikai szimbolizmus. *A második ének* című dráma a drámatörténetben ritkán előforduló drámatípushoz tartozik. Azoknak a drámáknak a sorába illeszthető, amelyekben a struktúra, a formaalakítás módja hívja elő a jelentést. Annak ellenére, hogy a drámában sem ál-létről, sem művész-létről nem esik szó, sem e két létforma különbözőségéről vagy összetartozásáról, a drámai forma különös jellege kimondatlanul magában hordozza ezt a jelentést. S íme Babits Mihály megvalósította a szecessziós eszményt: kimondatlanul jelezni a megfoghatatlan, csak sejthető tartalmakat. Sikertült megteremtenie a forma olyan nagyfokú primátusát, amely már-már misztikus, lényegükben körvonalazhatatlan tartalmak megsejtetését, megéreztetését tette lehetővé.

8. Végkövetkeztetés

Szomory Dezső *Péntek este* című drámájának szövegszintjében hiányzik a valóság és illúzió szecessziós ellentétét potenciálisan tartalmazó elő-, illetve utójáték (mint tulajdonképpeni drámai keret) és drámai szöveg egymás mellett szerepeltetése. A dráma szövegszintjének minden további kereteleme (cím, műfaji besorolás, a szereplő személyek nevei, a szerzői utasítások) viszont a szecesszióra jellemző módon vannak alakítva. A cím, az egyfelvonásos műfaj, a szereplő személyek neve és a drámaszöveg előtt megjelenő névsora, a szerzői utasítások helyszínre, illetve időpontra utaló szövegegységei ugyanazt a szecessziós célt szolgálják, a határhelyzetben való létállapot (tételesen meg nem fogalmazott) jelzését. A cím a munkanap és ünnep közötti átmenet meghatározatlan idejére utal. A dráma főszövegében a cím szó szerkezete a szövegszintű stilizálás eszközévé válik, az ismétlés folyamán magába építi, sűríti a változó szöveggörnyezetek által sugallt jelentéseket, és így lesz az otthon, a család megtartó szentségének, az ünnep ritmikus ismétlődése nyújtotta biztonságnak, a hitnek, az ártatlanságnak, a törvénynek, tehát egy egyre gazdagodó szemantikai tartalomnak a stilizáltan leegyszerűsítő nyelvi megfogalmazása. E szövegszintű stilizálás kiegészül viszont a címnek a művész formaelemeit szervező stilizálásával, amely a korlátozás tendenciájának megfelelően megszabja a dráma időkoordinátáinak konkrét és szűk jellegét, másrészt viszont a korláttalanná tevés tendenciájának megfelelően két ellentétes előjelű világ találkozásának, érintkezésének megfoghatatlan határideje felé nyitja a drámát. A cím szövegszintű és a művész vonatkozásában érvényesülő, egymásba fonódó kettős stilizálása egyrészt megszabja a cím szó szerkezetének szecessziós szemantikáját (a péntek este a távol és a közel, a szecesszióban közkedvelt ellentétének szembenálló kategóriáit fókuszolja a szentség és a szépség határidejére, -helyére), másrészt a címnek ez a stilizálása irányítja a mű formaelemeinek ellentétekbe szerveződését.

Az egyfelvonásos a drámai műnem műfajai közül a legalkalmasabb az ellentétek egységét szemléltető létállapot jelzésére. Itt a cselekmény vérszegény, a szereplőket nem hatja át (mint a drámai műnemben jellemző módon) valamely akarataikat jelző tett, nincs fejlődés, sem konfliktus, a drámai nyelv átadja helyét a szemantikai gazdagodást biztosító lírai futamoknak. A *Péntek este* műfaja éppen a szecesszióban nagy közkedveltségnek örvendő lírai dráma, mely a drámai műfajok közül különösen alkalmas a szecessziós tartalmak drámai közvetítésére.

A dráma szereplőinek neve egyrészt a szövegszintű stilizálás eszközévé válik, s ez a nevek, a szereplők drámai funkcióját egyetlen lényeges vonásra egyszerűsíti: a szentség, a mámor, illetve a kettő közötti határhelyzet világában való létezésre. A dráma hat szereplőjének neve a szövegszintű stilizálásnak köszönhető a szereplőknek azt a hovatartozását jelzi, mely különben drámai lényegüket jelenti. A nevek másrészt a művész formaelemeit ellentétekbe szervező stilizálás eszközei is. Ennek köszönhetően, hogy a tulajdonnévvel rendelkező három férfiszereplő, mint a szentség megtestesítői, ellentétei a mámorvilág képviselőjének, a családnévvel is rendelkező Dorbay Ákosnak, a nőszereplők pedig a két világ közötti határhelyzen találhatók. A korlátozás tendenciája az egyénítő tulajdonnevek és a kijózanító Dorbay Ákos név szerepeltetésében érvényesül, a korláttalanná tevés tendenciáját pedig az ótestamentumbeli neveknek vallásos s ezáltal távoli és megfoghatatlan tartalmakat sugalló ereje juttatja érvényre.

A *Péntek este* helyre és időre vonatkozó szerzői utasításai az egész műre kiható stilizálás eszközei, s ezek a dráma világ koordinátáit egyrészt pontos helyhez és időhöz kötik, másrészt a konkrét helyszín, a faluhely jelentését általánosítják, két világ közötti átmenet határhelyévé teszik. A *Péntek este* szövegszintjének keretelemei kivétel nélkül mind a stilizálás eszközei, s mint ilyenek ugyanannak a nehezen megfogalmazható szecessziós tartalomnak a sugalmazását szolgálják: határhelyen, határidőben vagyunk, ahol ellentétek végletei érintkeznek, s a közel és a távol minőségei egyetlen minőségben egyesülnek.

A dráma szövegszintjének másik összetevő eleme a monológokba, monologikus párbeszédbe és párbeszédbe szerveződő főszöveg, amelyben uralkodó jellege van a hangulatsugárzó lírai monológoknak, illetve monologikus párbeszédnek. E megnyilatkozási forma tág teret biztosít egyrészt a szintaktikai jelentésre építő szövegstilizálás és -indázás érvényesülésének, másrészt a lexikális jelentésre építő dekorativitásnak. A szövegnek ilyen értelmű alakítása kétszeresen is a szecessziós eszmény megvalósítását szolgálja. Egyrészt hangsúlyossá, elsődleges jelentőségűvé válik a szavak és mondatok szövegszintje, háttérbe szorítva ezáltal a szavaknak és mondat egységeknek a drámai műnemben elsődlegesen a tett megvilágítását szolgáló funkcióját. A drámai műnem logikája szerinti hierarchikus rend felborul, és a másodlagos jelentőségű szó- és mondat szerkezetek elsődleges s ezáltal feltűnő hatásra tesznek szert. E feltűnő hatást a dekoratív szavak és a szövegben túlbuzgó stilizált-indázó szövegszerkezetek alig szétválasztható, szoros egymásba kapcsolódása biztosítja. E szoros hármasság lesz az, amely a szöveg erőteljes hangulatiságáról gondoskodik. Másrészt a szövegnek sajátosan szecessziós stílus eszközökkel való alakítása és a figyelem homlokterébe kerülése a hangulat kifejezés funkcióját, a szép hangulatának megteremtését szolgálja. A drámaszöveg primátusa és erős hangulatisága szorosan összefüggő, egymást kölcsönösen erősítő hatások. A befogadó tudatában a főszöveg szecessziós alakításának e két hatása szorosan összekapcsolódik a keretelemek sugallta jelentéssel (a határhelyzet a végletek találkozásának területe, ahol egységbe olvadnak a közel és távol minőségei, a konkrét hely- és időkoordinátáktól elvonatkoztatott, megfoghatatlan területe), és így jön létre, a határhelyzet ellentéteit érzékelve, a szecessziósan dekoratív és stilizáltan indázó szöveg befogadása során, a szép szecessziós hangulata. Nem impresszionista hangulatról van szó, mert egyrészt a cél itt nem tovaillanó, pillanatnyi benyomások rögzítése, hanem csupán az, hogy a szépet hangulatokban (tehát szavakban tételesen ki nem mondott, ki nem mondható, mert ez esetben szertefoszló módon) megéreztesse. Másrészt csak a szecesszióra jellemző a hangulat tárgya: az a szépség, amely a harmóniára vágyó ellentétek találkozásakor keletkezik. Az ekképpen lírizálódott szöveg nyilván az elsődleges, s háttérbe szorítja a cselekményt is, amely egyrészt szegényes, másrészt elveszíti a szövegelemekkel való drámai kapcsolatát: a cselekmény tettei „beleereszkednek” a szöveg szövetébe, míg annak számai elveszítik a drámai műnemben sajátos irányító szerepüket. A szövegelemek (legyenek azok a kerethez vagy a főszöveghez tartozók) az erős hangulatiság hatásában, benyomásában találkoznak, és előidéznek (anélkül, hogy tételesen kimondanák) a szépség szecessziós életérzését. Ezen túlmenően pedig a szövegelemek lesznek azok, melyek elsődlegességük révén a tartalmi elemek strukturálódását a befogadó tudatában irányítják. Látható, hogy a *Péntek este* szövegszintje eleget tesz a szecessziós dráma modell szövegszintjére vonatkozó elvárásoknak. A keretelemek közül csupán az elő-, illetve utójáték, szecessziós célokra jól kiaknázható beiktatása hiányzik. E hiány jelzi viszont azt, hogy egy ideális konstruktum extenzív teljessége a konkrét műben nem valósul meg, ehelyett az extenzív teljesség felkínált összetevő elemeinek többségben szelektív szerepeltetése után az egyedi mű sajátos intenzív teljességet valósít meg, olyat, amelynek mélységét egyetlen modell sem érheti utol.

Az ábrázolt szint három kategóriacsoportja (szereplő, történet, struktúra) a *Péntek este*-ben a szecessziós drámamodell előírásainak megfelelően épül fel. Mind a szereplők elméleti konstruktumának felépítését, mind a szereplőkonstelláció ellentétekbe való szerveződését a szövegelemek irányítják. Négy szereplő a szecessziós dráma „hétköznapi” szereplőjeként a primitív miliőt hivatott körvonalazni, és ennek ellentéte a Dorbay Ákos képviselte szecessziós mámor és életöröm világa. A két szereplőcsoport közötti határon, vonzás és taszítás feszültségének erőterében jelenik meg szecessziós látványosságú csapongásban a főhős, Eszter. Ő és Dorbay Ákos a szecesszióra jellemzően egydimenziós hősök, akiknek számára sem az interperszonalitás jelen ideje, sem cselekvéslehetőségei nem meghatározó jelentőségűek. Feloldódnak nyelvi kijelentéseikben, amelyeknek egyetlen funkciója a vágy, illetve a csábítás okainak és kihatásainak szemléltetése. Ők ketten nem többek, mint a vágy, illetve a csábítás általános fogalmának a megszemélyesítői. A „hétköznapi” szereplők egyrészt újratерemtik a dráma drámai létéhez szükséges interperszonalitás világát, ők azok, akik a drámai világ jelen idejében mozognak, cselekszenek; másrészt ellenpontozzák a szecessziós hősökre jellemző belső változásigényt. A *Péntek este* esetében az ellenpontosítás nemcsak arra szolgál, hogy a szecessziós hősök által képviselt életprincípiumok jobban kirajzolódjanak, hanem arra is, hogy körvonalazódjék egy velük ellentétes világ. A két ellentétes világ kiegyensúlyozása érdekében a csábítás fékezhetetlen erejű vonzását egy szereplő képviseli, míg a maradás parancsát négy szereplő statuálja. Azért, hogy a négy szereplő az erőteljes vonzás ellenében erőteljes maradót rajzolhasson ki, nyelvi kijelentéseik stiláris szférája sok esetben megközelíti a szecessziós hősök nyelvi kijelentéseinek szecessziós jellegét. E négy „hétköznapi” szereplő dialógusai nem üres társalgó dialógusok, hanem hangulatsugárzó lírai monologikus párbeszéd, s a stiláris szféra e hatása alatt a „hétköznapi” szereplők is bizonyos fokú nyelvi redukció „áldozataivá” válnak, akárcsak a szecessziós szereplők. A négy „hétköznapi” szereplő ugyanannak a primitív miliőnek a sajátos vonásait konkretizálja: a hagyományos vallásos közösség világához tartozik a pap, aki a hit őrzője, az öreg hitközségi emberek, akik a szertartások betartásának gépies felügyelői, és az anya, aki a közösség tagjainak élete fölött őröködik. E világ ellentétéként körvonalazódik az a szecessziós mámorvilág, amelyre minden ezen vonások hiánya jellemző: nincs benne hit, nincsenek ismétlődő szertartások, hiányzik az óvó, ősanyai princípium. A korlátozás tendenciája erős a mozdulatlanság világának ábrázolásában, a korlátatlanná tevés pedig a többnyire színen sem lévő Dorbay alakjában s a vágyvilágban felelevenedő életörömben erősödik meg. A négy „hétköznapi” szereplő és a hozzájuk kapcsolódó világ mindvégig konkrétan jelen van, anyagiasítja a közel kategóriáját, és taszítanak, ezzel szemben a csábító és világa csak dekoratív szavakban és pompásan stilizált, buján indázó mondatokban elevenedik meg, a távol megragadhatatlan kategóriáját materializálja, és gyakorol vonzást a főszereplőre. A négy „hétköznapi” szereplő világához rendelődik a régi, a falu, az öreg férj, a nyomorúság, a szüntelen szél, a magány és a halál fogalma. A csábító mámorvilágához a fentiekkel ellentétes fogalmak: az új, a város, a fiatal szerető, a pazar gazdagság, a nap, a társ és az élet. E két világ egyidejűsége pazar látványosságú szecessziós csapongással a főszereplő személyében találkozik. Ő áll a határon, az ellentétek találkozáspontjában, a szecessziós értelmű szépben, ahol jelen van a maradás, a helyhezkööttség, mozdulatlanság, a rituális ismétlődések, a törvények és védettség világa éppúgy, mint az új, a csábítás, a szerelem, a pazar életöröm napsugaras világa.

A *Péntek este* szövege elsődlegesen nem a dráma egyetlen intenzionális tettének előkészítését tartalmazza (a drámai kód előírásainak megfelelően), hanem e különböző előjelű világoknak a szövegben életre kelő képét. A szöveg ezeknek a világoknak és Eszter lelki tendenciáinak érzékeltetését szolgálja. Az egyetlen tettben a csábító alakja köré kikristályosodó világ hatalmas vonzereje a fejeződik ki.

A *Péntek esté*-ben eltolódnak a cselekmény és a történet szegmentumai, ami ugyanazt a szecessziós célt szolgálja: megéreztetni a határhelyzetben, -helyen és -időben megélt létállapottal járó szenvedés szépségét. Először úgy, hogy a cselekmény hat jelenetéből öt jelenetet a történet Szenvedély (vagy szenvedés) periódusa foglal el; másodsor azáltal, hogy a Szenvedély (vagy szenvedés) periódusa hármas tagoltságú, s ez a létállapot szépségének háromféle kibontakozását teszi lehetővé: előbb mint előérzet, majd mint nyelvi kibontakozás s végül mint konkrét kibontakozás jut kifejezésre; harmadszor a konkrét kibontakozást hordozó ötödik jelenet ugyancsak hármas tagoltságú: előbb a szenvedély csomópontja, a szubjektum látható, aztán a „hétköznapi” miliőben megnyilvánuló szenvedés, végül a szenvedésnek a vágy, a csábítás miliójében megnyilvánuló arcúata. A *Péntek este* című egyfelvonásosban a műfaj szűkre szabott terjedelmi lehetőségei ellenére a Szenvedély (vagy szenvedés) periódusának több szempontú körbejárása valósul meg, aminek célja éppen a határhelyzet szépségének erős hangulatiságú felvillantása. Mert nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy a Szenvedély (vagy szenvedés) periódusának kétszer hármas tagoltságú egységei mind sajátos hangulati töltettel rendelkeznek, mely hangulatiságot a dráma kulcsjeleiként működő stilizáló-indázó mondatszerkezetek, dekoratív szavak és szókapcsolatok teremtik meg.

Mivelhogy a *Péntek esté*-ben a szöveg szecessziós formasajátosságai erős kisugárzású hangulatiságot kölcsönöznek a dráma világnak, s e hangulatiság válik a sajátosan szecessziós tartalom sugalmazásának eszközévé, az ilyen típusú dráma műfaji megjelölésére a **szecessziós hangulatdráma** a legmegfelelőbb.

Molnár Ferenc *A testőr* című drámájának szövegszintjében a keretelemekre a dekorativitás jellemző. A cím dekoratív célzatú szó, foglalkozásnév, melynek funkciója olyan szereplőre utalni, aki a hétköznapi, közönséges világ fölött áll. A dráma nevei a szecessziós dráma modell előírásainak megfelelően nem tulajdonnevek, hanem csupán foglalkozásnevek. E foglalkozásnevekben a szereplők, a szemantikai stilizálásnak köszönhetően, a szövegben kifejezésre váró funkciójukra egyszerűsödnek, egy-egy általános, foglalkozás meghatározta magatartásforma illusztrációjává, megtestesítőjévé válnak. Másrészt: e foglalkozásneveknek közös kontextusa, a színház alkalmas talaj a szecessziós dekorativitás megvalósítására. Mint valóság és illúzió, természetesség és mesterkéltég, élet és művészet, konkrét és elvont egységbe olvasztásának helye és lehetősége, a színház fogalomköre kitüntetett helyet foglal el a szecessziós dekorativitást, ellentmondásos szépséget megvalósító stíluseszközök között.

A drámai történés színhelyére vonatkozó szerzői utasítások is a színészi életteret megelevenítő nyelvi formák, amelyek túlsúfolt, hatásos dekorativitást sugallnak.

A dráma idejére és a színhelyekre vonatkozó szerzői utasítások nemkülönben a szecessziós dekorativitás jegyében állnak azáltal, hogy a nyelvi kifejezések alapjául illúziót keltő szók szolgálnak. E szók érzetet tompító illúziókeltése kifejezi a szecesszió előszeretettét a homályos, a sejtelmes, a megfoghatatlan és tünékeny iránt, ami szabad teret biztosít az illúziók szárnyalásának. A dekoratív illúzió a színésznő és a testőr találkozásában jut el tetőpontjára.

A dráma műfaji besorolása olyan klasszikus, zárt drámaformát ígér, amely nincs összhangban a szecessziós dráma modellnek a műfajra vonatkozó elvárásaival. Sokkal inkább a befogadó szórakoztatását ígéri.

A testőr című dráma szövegébe beépített elő- és utójáték (megnevezésükre ez alkalommal megfelelőbb a tulajdonképpen „drámai keret” vagy „szövegkeret” műszó) egyrészt keretbe foglalja, másrészt átszövi a „játék a játékban” másodlagos fikcionalitású világát, s a keretelemek által már hangsúlyozott színházi szférának ellentéteket illúzióba oldó jellegét hivatott erősíteni. A két, különböző fikcionalitású világ szövegegységeinek egymásba hatolása

jelzi, hogy a primér fikcionalitású világ által képviselt valóság és élet nem határolható körül egyértelműen, nem különíthető el a másodlagos fikcionalitású világ által képviselt látszat és művészet világától. Valóság és látszat, élet és művészet dualizmusa, ellentétes szembenállása nem fájó ellentmondás formájában jelentkezik: az ellentétek egységei összeolvadnak a dekoratív illúzióban, melyre a többi keretelem állandóan utal. Látható, hogy *A testőr* keretelemei (a műfaji besorolás kivételével) mind a dekoratív illúzió megteremtésére szolgálnak, életnek és művészetnek, valóságnak és látszatnak a színházban megvalósítható egymásba fonódásának, egységének valószínű illúzióját hivatottak nyújtani.

A dráma főszövegének nagy hányadát a szereplők közötti dialógusok teszik ki. Egyetlen monológ fordul elő a drámában, a dialógusok pedig csupán a színész és a kritikus közötti párbeszédekben tolódnak el a monologikus forma felé. Az uralkodó jellegű dialógustípus a társalgó dialógus, amelynek szerelmi, vallató, illetve leleplező szándékú változata fordul elő. E dialógustípusokban viszont csak kismértékben van lehetőség a szecessziós indázó-stilizált mondatszerkesztésre és dekoratív szóhasználatra. Bár az alkalmazott dialógustípusok szecessziós szempontból megkötő jellegűek, a párbeszédnek nyelvi eszközei áttörnek az üres beszélgetés és tetszémleltetés drámai „kérgét”, és a testőr leírásakor az indázó-stilizált szövegegységek, az ellentétező variativitás jegyében fogant mondatok a dekoratív illúzió létrehozására, vagy a szenvedélyesség szemléltetésére, megéreztetésére szolgálnak. Mindezeknek viszont nincsenek meg a sajátos hangulatteremtéshez elengedhetetlenül szükséges kibontakozási terjedelemei-lehetőségeik. A dialógusok társalgó jellege, magas megszakítási frekvenciája miatt a sajátos dekoratív hangulat, illetve az indázó-stilizált szövegegységekből áradó szenvedélyesség-hangulat nem teremődik meg. Ilyenképpen a dekoratív szóhasználat és a szövegegységeknek az ellentétezés jegyében fogant indázó stilizáltsága elszigetelt jelenség marad, s nem képes sajátos hangulatiságot létrehozni.

A dráma cselekményében uralkodó jellegűek a fordulatot, a meglepetést előidéző intencionális tettek. A dráma főszövege a tettől függő életet él, a tettek megvilágítását, szavakba öntését, értékelését tartalmazza, nem függetlenedik a tettektől, mint ahogy az a szecesszióra jellemző. A főszöveg elemei sem a lexikális dekorativitás, sem a szintaktikai indázás és stilizálás szintjén nem tudnak elszakadni a cselekmény intencionális tetteitől, a szöveg dekorativitása, illetve indázó és stilizált jellege elszigetelt jelenség marad, s csupán a keretelemek által megteremtett dekoratív illúziót egészíti ki.

A dráma ábrázolt szintjének elsőként tárgyalt kategóriacsoportja: a szereplő. *A testőr* szereplőkonstellációjában, akárcsak Szomory Dezső *Péntek este* című egyfelvonásosában, két, egymástól jól elkülönülő szereplőcsoport ismerhető fel. *A testőr*-ben a szecessziós hősök csoportját egyetlen szereplő, a színésznő képviseli. Helénnek, a színésznőnek lénye nem több és nem kevesebb, mint a nevébe és foglalkozásába beleírt sorsszerűség. Ő áldozata annak, hogy szép és hogy színésznőnek született. Színésznői mivolta egyrészt abban rejlik, hogy kiéli csapongó vágyait, szenvedélyes szerelmi lángolását, másrészt abban, hogy képes hivatás-szerűen egybemosni valóság és látszat, élet és művészet határait. Ő hivatásánál fogva áll két ellentétes előjelű világ találkozásának határán, és annyiban különbözik a *Péntek este* Eszterétől, hogy mind hivatása, mind magánéleti egyéni érdeke határhelyzetben maradni a két világ között. Szerepjátszó tehetségét nagyszerűen kamatoztatva képes tettelesen is vágyainak megvalósítása felé törni, miközben érdekeinek megfelelően összemosza a két világ különböző minőségeit. Színésznői tehetségét saját esztétikai élvezetére, érzelmi indításaira, valóság és illúzió világának zavarkeltő összetévesztésére és a róla kialakítható kép egyértelműségének összekuszálására használja fel. Személyében konkrétan testet ölt a színház: szépség és művészet, mely a valóság illúzióját és az illúzió valószínűségét kelti. A színésznő fölötté áll a színész racionális körütekintéssel, megfontolt és pontosan előre kidolgozott, majd

végrehajtott tettsorozatának, könnyed huszárvágással keresztülhúzza számításait, és mindent átlátó, mindent ellenőrzése alatt tartó démonként uralkodik a racionalitás fölött. Egyrészt tapsolunk annak, hogy benne testet ölt a művészet, másrészt viszont siratjuk a művészetnek a közönséges, „hétköznapi” élet szférájába való aláereszkedését és elsilányulását. Mert a színésznő alakjában a stilizálás korlátozó és korláttalanná tevő tendenciájának megfelelően mind a valósághoz kötő gyarló tulajdonságok, mind az elvont, távoli felsőbbrendű lény vonásai jelen vannak: akárcsak a színházban, akárcsak a művészetben. A színésznő a szecesszió démoni nőalakjainak sorába tartozik, akik a sorsszerű szépség és tehetség birtokában az elemi erők könyörtelenségével csapnak le környezetükre, uralkodnak a valóság fölött. A színésznő tetteiből és tettértékű nyelvi nyilatkozataiból rajzolódik ki démonisága, az indázó-stilizált mondatszerkesztés által közvetített őszinte érzelmi fellángolása pedig csupán tetteinek felhajtóereje. A *Péntek este* Esztere tartózkodik a tettől, *A testőr* Helénje számára viszont a tett alkalom démoniságának megnyilvánulására. A dráma „hétköznapi” szereplői, élükön a kitüntetett helyet elfoglaló színésszel, a szöveg keretelemei által már sugallt színházi miliő erővonalait szemléltetik, e miliő dekorativitását erősítik. A színpadi alakítások ünnepeinek éppúgy szükségük van „kellékek”-re, mint a színészelet hétköznapijainak. A mellékszereplők e hétköznapi dekorativitását megvalósító „kellékek” kettős hovatartozásukban (a valóság, illetve a színház illúziójának világába) éppen a valóság és illúzió összetéveszthetőségére, felcserélhetőségére hívják fel a figyelmet.

A testőr története a színész és a színésznő egymást keresztező két tettszekvenciájából épül fel. A szereplők teljesen azonosulnak tetteikkel, azok intenzionalitásával, s nyelvi nyilatkozataik vagy a tett előkészítését, illetve értékelését tartalmazzák, vagy maguk is tettek, beszédtek. Mind a tettekre való készülődést megfogalmazó „felszálló” pálya, mind a már elkövetett tetteket szavakba foglaló, értékelő beszéd „leszálló” pályája egyetlen nézőpontot érvényesít: a színészt. A színésznő tetteit, lelkiállapotát kifejtően szavakba foglaló nézőpont mellőzése tudatos szerkesztési eljárás eredménye, mely eljárás funkciója egyrészt sugallni a színésznő átláthatatlan, démonian veszélyes nő mivoltát, másrészt befolyásolni, irányítani a befogadó elváráshorizontját.

A dráma cselekményszegmentumai két különböző fikcionalitású játéksíkon találhatók, s ezek között az átmenet töretlen linearitással történik. A két különböző fikcionalitású játéksík valóság és látszat, élet és művészet egymásba fonódását, felcserélhetőségét, megtévesztő hasonlóságát sugallja. A dráma történetének szegmentumai éppen e dualizmusba befogott ember kilátástalan vergődését szemléltetik, aki a látszat és a valóság felcserélhetőségének fegyverével indít harcot a látszat, a hazugság ellen, míg végül a harc függőségbe dönti őt magát: látszatokra, hazugságokra lesz szüksége ahhoz, hogy fennmaradjon.

A testőr-ben tehát éppúgy, mint a *Péntek este*-ben ellentétek végleteinek érintkezését, találkozását szemlélteti a befogadó. De míg a *Péntek este*-ben a keretelemek és a főszöveg elemei egymással versenyezve erős hangulatiság megteremtése által irányítják a tartalmi elemek szecessziós felépítését, *A testőr*-ben a keretelemek és a cselekményszegmentumok különböző fikcionalitású játéksíkokon való elhelyezése a cselekmény szintjén tulburjázó tettek által irányítják a tartalmi elemek szecessziós felépítését. Ott a szövegelemek erős hangulatisága uralkodott, itt a szövegelemek és a tettek szoros kapcsolata. A keretelemek dekorativitása és a tettek hangsúlyos jelenléte alapján ezt a drámatípust legtalálébban **szecessziós dekoratív tetterdrámának** nevezhetjük. Itt mutatkozik meg leginkább, hogy Molnár Ferenc született drámaíró: ő az, aki a tetről és a pergő, fordulatokat tartogató cselekményről nem tud lemondani, s éppen a cselekményesség és a kettős fikcionalitású játéksík ötlete irányítja leginkább a szecessziós tartalmi elemek felépítését, megérzését.

Ismertek Babits Mihály olyan nyilatkozatai (1927: 170), melyek elárulják, hogy foglalkoztatta a modern drámai forma válsága. Ezt a válságot ő a magyar irodalomban egyedülálló módon oldotta meg. Az eszközök, amelyeket a formai válság leküzdésére felhasznált, a szecesszió eszköztárából valók; a cél, amelyet a dráma sajátos formájával megvalósított, ugyancsak szecessziós.

A második ének szövege, a nyelvi megjelenítés szintjének keretelemei mind a nyílt lét dekorativitásában feltűnő látványára hívják fel a figyelmet. Két alcím a természetes, illetve a művi környezet dekoratív látványának, kettő pedig a természetes, illetve művi hanghatásoknak a jegyében áll. A dráma díszleteire, kellékeire, jelmezeire, illetve a tér megvilágítására vonatkozó szerzői utasítások dekoratív összhatás megteremtését szolgálják. A dekoratív látvány minden létezőt magábafoglaló teljességét, egyetemességét biztosítja egyrészt a természetes és a művi jelenségekre utaló szavak és szövszerkezetek elegyítése, másrészt a dráma szereplőkonstellációjának áttekinthetetlenül terjedelmes és szövevényes volta, a szereplők nevének egyetlen lényegi vonásra egyszerűsítése. Nem a szereplők sokoldalú egyéniségének látványossága érdekes itt, hanem az a mód, ahogyan valamilyen általánosságot megszemélyesítve ezek a szereplők részévé válnak az ábrázolt világ, a „nyílt lét” látványának. Az egyetemes jelleg mellett a dráma által befogadásra kínált dekoratív világ másik sajátossága az alkotórészei közötti logikai szálak, a ráció által igényelt összefüggésháló feltűnő hiánya: hiányzik a dráma nagyszámú szereplőjét összefoglalóan tartalmazó névsor, a való időkoordinátákon kívülre, a mesébe kerül a konkrét helyszín (a Balaton partja). A mesei és a valóság-elemek ellentétes kategóriák ugyan, a dráma tér- és időkoordinátaiban mégis harmonikus egységet alkotnak. Az ábrázolt „nyílt lét” összefüggéshálójának elhomályosítását szolgálja továbbá a dráma műfaji besorolása is: négy egyfelvonásost tartalmazó verses lírai mesejáték. A szemantikai egységesüléssel ellentétes irányba hatnak a hangsúlyos magyar verselés tizenkettes verssorainak különálló replikákba tördelt ritmusegységei, s miközben azt a benyomást keltik, hogy a minden dolgok összefüggének, elhomályosítják a szereplők és nyelvi kijelentéseik közötti összefüggések mibenlétét. Látható, hogy *A második ének* keretelemei feltűnő módon sokrétű jelentéseket sugallnak, s egy dekoratív egyetemes világot, a nyílt létet sugalmazzák, amelynek minden összetevő eleme szorosan összefügg egymással és kölcsönös függőségben van ugyan az egésszel, az összefüggések hálója viszont racionálisan megközelíthetetlen. A keretelemek között különösen a versmérték és annak különös tördelése fontos, ez lesz az ábrázolt szint elemeinek felépítését szabályozó, irányító kulcsjel.

A versmérték háromszorosan is szecessziós ellentmondásokat sugall. Először: a verses forma alkalmazása egy a drámában önmagában is hétköznapiságtól eltávolodó elvonatkoztatási szintet, lényegiesítést biztosít, másrészt viszont ez a verses forma hangsúlyos magyar vers (s mint ilyen, ízes, népies jelleget kölcsönöz a szövegnek), ami a drámát visszarántja bizonyos fokú hétköznapiság szintjére. A versforma által egyszerre jut kifejezésre az általános és az egyedi: az általános emberi és a sajátosan magyar népi jelleg. Megnyilvánul tehát benne a stilizálás korlátozó és korlátatlanná tevő tendenciája, mely egyrészt a közel, a kézzelfogható, másrészt a távol, a megfoghatatlan minőségeit egyesíti anélkül, hogy a dráma erre vonatkozóan valamilyen utalást is tartalmazna.

Másodszor: a tizenkettes verssor kisebb vagy nagyobb fokú tördelése egyrészt a lét töredezettségét sugallja, másrészt a részek összetartozásának, kölcsönös összefüggésének hatását kelti. Minél töredezettebb a verssor, annál nagyobb fokú az elemek, a ritmusegységek, a rövid replikák egymásrautaltsága, függősége. A replikában érvényre jutó Rész egyrészt önálló, mert egy névhez rendelt, különálló sorban megjelenő replika, másrészt függő, mert a Rész, az önálló replika a tizenkettes verssorának csupán egy ritmusegysége, mely csak úgy teljesezhet ki, ha a verssort egy vagy két másik replika kiegészíti, vagyis teljessé teszi az

Egészet. A Rész és az Egész viszonyában érvényre jutó önállóság és függőség sajátosan szecessziós abban is, hogy kimondatlan, csupán a versforma sajátos drámai tördelése sugalmazza.

Harmadszor: a replikákra tördelt tizenkettes verssorok és a páros rím a szöveg sajátos indázásának az eszközei, mely annál nagyobb fokú, minél nagyobb fokú a replikák szemantikai összeférhetetlensége. A cél nem a szövegsemantikai egység megteremtése, hanem a jelentés minél nagyobb fokú elhomályosítása, hogy ez ne tolakodhasson a formai elem, ez esetben az indázó jelleg elébe. Az indázó szövegegységek a Rész és az Egész összefüggését hangsúlyozzák ismételten: a replikák mint Részek, indák a kisebb-nagyobb szövegegységek Egészében nyernek létjogosultságot azáltal, hogy felépítik, létrehozzák azt.

A második énekben viszont nemcsak a dráma keretelemei és a versforma szecessziós eszközök, hanem a főszöveg különös dialógusai is. Mind a dráma egész szövegében jelen levő többesbeszéd két típusa, mind a keretpárbeszéd és a lírai párbeszéd a cselekménytől függetlenné vált szövegegységek, amelyekben a dekorativitás, valamint az indázó stilizálás sajátos változata ismerhető fel. A többesbeszéd egyik típusa, a közbevágások esetében különféle információk egyidejűségével találkozunk, eltolódás tapasztalható tehát a szöveg-szimultaneitás irányába. A másik típus, a replikák lineáris egymásutániságára épülő beszéd esetében (melyek maguk is a részleges szimultaneitás elve szerint kapcsolódnak a megelőző replikához) egyetlen információ árnyaló körülírását, fokozását találjuk. Mindkét esetben a szemantikai konszenzus ellenére magas a beszéd megszakítási frekvenciája és nagyfokú a szövegtagoltság. A magas megszakítási frekvencia és a replikák rövid terjedelme *A testőr*-ben akadálya volt a dekorativitás, valamint a szövegstilizálás és -indázás érvényesülésének. *A második ének*-ben viszont éppen ez az akadály a dráma formszintjén a kibontakozó dekorativitás és indázó stilizálás eszközévé válik. A közbevágás-replikák éppúgy, mint a közbevágás-beszédek (melyek a replikák egymásutániságára épülnek, de a részleges szimultaneitás elve szerint kapcsolódnak a megelőző replikához), félbeszakítanak dialógusokat, felborítják a természetes közlés logikája szerinti hierarchiát, mert nem annyira a szemantikai koherencia, mint a ritmus és rím törvényszerűségei szerint kapcsolódnak az előző replikához, felhívják tehát magukra a figyelmet, elsődlegessé válnak, a közlést díszítő funkcióra tesznek szert. A replikák egymásutániságára épülő többesbeszéd szövegegységei ezen túlmenően egy összefüggő szöveg mondataiként olvasandók, mely szövegre az indázva tovahullámzó szövegszerkesztés jellemző.

Mind a dekorativitás, mind az indázó hullámozás hatása nagymértékben függ a visszatérő ritmus és a rím hangsúlyozó hatásától. A felező tizenkettes ritmusegységeinek átívelése a szomszédos replikába, a páros rím visszatérő lüktetése, valamint az előző replika valamely szavának, hangjának (vagy legalább rímének) ismétlése az indázó hullámozást zenei ritmikussággal egészíti ki. Mindkét típusú többesbeszéd tudatos formaakarat eredménye, mely minden dolgok egyidejűségének, szimultaneitásának benyomását hivatott biztosítani, másrészt a többesbeszéd nagyfokú szövegsemantikai szétforgácsoltsága formai jelzése kíván lenni a lét dekadens széttöredezettségének, az ál-létnek. Ezekben a beszédekben és a keretpárbeszéd egy részében a nyelvi forma jelentősége a szemantikai kitevő fölé nő, mivel azt a forma töredezettsége, szétforgácsoltsága elhomályosítja. A lírai párbeszéd az alacsony megszakítási frekvencia és a replikák nagy terjedelme következtében lehetőséget nyújt a replikák belüli stilizáló-indázó mondat szerkesztés, a dekoratív kép- és hangulatfestés számára. A szemantikai egységet és szövegterjedelmet igénylő stilizálás és dekoratív képfestés megtalálta a számára legmegfelelőbb termőtalajt. Uralkodóvá válik a nyelv poétikai funkciója, a szövegegységek szemantikai kitevője jelentőségben föléje kerekedik a nyelvi formának, és megfogalmazást nyer az, amit a többesbeszéd formai szétforgácsoltsága

sugallt: a lét töredezettsége. A lírai replikák szecessziós formasajátosságai és a bennük fellelhető gondolatiság a művész-lét tragikus ellentmondásokra való kiélezettségét körvonalazza, azt, hogy a művész-lét a maga töredezettségében egy az ál-léttel. A keretpárbeszédekben egyrészt a replikák nagyfokú tagoló hatása, másrészt a lírai replikák egységesítő hatása érvényesül. E párbeszédok keretbe foglalják az első részt, de az egész drámát is, nagyfokú szituációhoz kötöttséget árulnak el, és ízes népi nyelvhasználat jellemző rájuk. Mindezen formai megfigyelések alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a császár és az általa képviselt népi világ (bár a lét töredezettsége erre a világra is jellemző) a lét összetartó, megőrző, gondozó princípiumai.

A dráma mesei egyszerűségű cselekményét közvetítő szövegben olyan szövegegységek halmozódnak s válnak jelentőssé, amelyeknek a cselekmény előrehaladásához nincs közük, de bár függetlenek a tettől, képesek megőrizni drámai jellegüket a betolakodó líraisággal szemben, s éppen e sajátos drámaiság formajegyei által nyernek jelentéssugárzó erőt. A három elemzett dráma közül *A második ének*-ben legnagyobb a szövegszint formaelemeinek jelentősége: nemcsak sajátos hangulatteremtő erejüket aknázza ki a szerző (mint a *Péntek esté*-ben), hanem önálló jelentést sugalló potenciális lehetőségeiket is.

A szövegszintű stilizáltság, a dekorativitás és az indázó jelleg az ábrázolt, a tartalmi szint kategóriáit is áthatja. A dráma már-már megszámlálhatatlan mellékszereplője a szecessziós dráma-modell előírásainak, elvárásainak megfelelően „hétköznapi” szereplő. Ők a többes-beszédok szereplői, s replikáik kapcsolódásának nagyfokú variativitása következtében válik lehetetlenné a drámai szereplők szemantikai koherencián nyugvó nyelvi megrajzolása, a minimális individualizáltság megteremtése. E „hétköznapi” szereplők a szöveg formai elemeinek alárendelt elemek, szerepük csupán e függő alárendeltségben érthető meg. Ők a széttöredezett ál-lét, az Egész részecskéi, amelyek öntudatlanul egységre törekszenek (amit a ritmus és a rím egységesítő hatása jelez).

A pásztor, illetve ifjú király és a királylány, illetve királynő a lírai replikák beszélői, az igazán szecessziós hősök. A pásztor, illetve az ifjú király a művész-léteket testesíti meg, általa a művész-lét minél teljesebb, minél több szempontú megvilágítása, körvonalazása válik lehetővé. E lét sajátossága, hogy magában hordja a fájó, a feloldhatatlan ellentmondásokat. Művész-lét és anyagszerű ál-lét egymásra utalt, egymást feltételező, de egymást ki is záró, ellentétes kategóriák. A művészetnek és az életnek ezt a szecesszióban elvett emelt diszharmonizációját hivatott szemléltetni a pásztor, illetve az ifjú király a személyében összpontosuló, a műegész szintjén érvényesülő stilizálás kettős tendenciája által. A főhős egyrészt távoli mesealak, másrészt érzékelhető közelben vívódó alkotó, egyrészt király, másrészt gyöttrődő ember. A dalos lelkének és a dalnak éltető közege a messzeség, amelynek eléréséhez azonban a közel lendítő energiáira (természet, halál) van szüksége. A velük való telítődés során a messzeség minőségét behálózzák a közel minőségei (szerelem, bűntudat, kötelesség), melyeknek hálójából csak a halál hegyén nyert tisztánlátás nyújthat szabadulást. A főhősben a közel és a távol a stilizálás következtében kétféle létszféra diszharmonizációját érzékeltető céllal egyesül.

A királylány az ál-lét töredezettségével szemben az egységet megőrző lét megszemélyesítője. Ezt az egységet környezetének, a művi világnak a dekorativitása s dekorativitásában egységes látványa fejezi ki. A királynő túllép e létállapoton, vállalja a művész-léteket, s a művész-lét bővületének és az ál-lét elutasításának megszemélyesítőjévé válik, bár a művészi szférát csak megközelíteni képes. Személyének ezt a tartalmát formai és tartalmi elemek fejezik ki. Tartalmi elemek: a királynő a dal üdvöztető-mérgező hatásának „áldozatává” válik, nem tud az ifjú király közelsége nélkül létezni, parancsolóan részt kér a művész-lét minden kéjéből; a

dalos és a dal jelenléte életében az egész világot pótolni képes. Formai elemek: a királynő neve az ifjú király nevének szövegkörnyezetében fordul elő, az ettől való eltérés ugyancsak jelzésértékű, szavai, replikái néhol a teljes azonosságig menő visszhangjai a pásztor, illetve az ifjú király szavainak, magatartása is utánzata az ifjú királyénak, s jelzésértékű a királynő álmának elbeszélése is. A királynő személye az ifjú királytól való függése által részévé válik az ifjú király személyében érvényesülő stilizáló tendenciáknak.

A második ének című dráma története tettek összekapcsolásából nem rajzolható fel. Az a kevés és ellentmondásos tett, amelyeknek teleologikus struktúrája különben is átláthatatlan, csak hiányosan tud számot adni a dráma globális struktúrájáról. Ez a feladat a szövegre hárul, amely egyrészt a maga verses formájával és különleges tagoltságával, másrészt szecessziósan stilizált és indázó mondatszerkezeteivel, dekoratív képeivel kitölti a hiányos történet-támasztotta ürt, körülírja, magyarázza, szuggerálja ellentmondásait, irányítja a befogadó globális struktúraépítő gondolati műveleteit. A történet triadikus struktúráját sem a tettek rajzolják ki, hanem a szövegelemek. A történet három periódusa közül (akárcsak a *Péntek este* és *A testőr* című drámákban) a Szenvedély (vagy szenvedés) periódusa igényli a cselekményszeg-mentumok legnagyobb részét: a dráma cselekményének négy részéből a két legterjedelmesebb részt. Mindhárom elemzett drámában a történet Szenvedély periódusának terjedelmi túlsúlya tapasztalható. E terjedelmi fölény arra figyelmeztet, milyen jelentősége van ennek a periódusnak a szecesszióban. A drámai szecesszió célja a kibékíthetetlen ellentétek harmóniába egyesítése, az egymást feszítő ellentétek erőmezejének ábrázolása, mely a Szenvedély periódusában szemléltethető a maga teljes kibontakozásában. Elmondható tehát, hogy Babits Mihály drámájában a szöveg, a nyelvi megjelenítés szintje az, mely minden további jelentés kiindulópontjává válik, de nem hagyományos módon, a jelentések fokozatos felépítése által, hanem úgy, hogy a szöveg, a forma jelenti magát a tartalmat. A tartalmi elemek (szereplő, történet, struktúra) is csak úgy érthetők meg, ha a szövegszerveződés szépsége a közvetlen beleélés által már előre kitárulkozott a befogadó előtt. Ennek a „közvetlen” kitárulkozásnak a megértése a kulcs a jelentések összefüggéshálójá felé. Edelgard Hajek (1971: 57–58) ezt a jelenséget, azt, hogy a tartalmat, a jelentést kizárólag a forma, a struktúra sugallja, „belső-esztétikai szimbolizmusnak” nevezi és tipikusan szecessziós megnyilvánulásformának tartja.

Végkövetkeztetésképpen elmondható, hogy a *Péntek este* című drámában a tettől függetlenedett, önálló strukturálódást követő szövegelemek erőteljes hangulatteremtő erőre tesznek szert, s a hangulatok a szecessziós üzenet hordozói. *A testőr* című drámában viszont a szövegelemek nem tudnak függetlenedni a dráma intencionális és intenzionális tetteitől, viszont a keretelemek dekorativitásának és a kettős fikcionalitású játéksíkok egymásba mosásának köszönhetően éppen a szövegelemek, tettek és szereplők sajátosan drámai összeforrottsága válik a szecessziós üzenet hordozójává. Babits Mihály *A második ének* című drámájában a legnagyobb a formai elemek fontossága. A nyelvi megjelenítés formasajátosságai oly kizárólagossággal irányítják a tartalmi elemek felépítését, hogy a formai kitevőt figyelmen kívül hagyva a dráma mindenfajta jelentése megfejtethetetlen marad a befogadó számára, vagy téves értelmezésekhez vezethet. Ilyenképpen az elemzett három dráma közül *A második ének* az, mely legtisztábban valósítja meg a szecessziós eszményt.

9. Szakirodalom

- Ady Endre 1977** – *Szeccesszió*. IN: Pók Lajos (Szerk.). A szeccesszió. Gondolat Kiadó. Budapest. 462–463.
- Almási Miklós 1969** – *A drámafejlődés útjai*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Arisztotelész 1969** – *Poétika*. Fordította: Sarkady János A bevezető tanulmányt írta és a jegyzeteket összeállította Szabó György. Irodalmi Könyvkiadó. Bukarest.
- Ashley, Benedict 1993** – *Catholocism as a Sign System: Three Religious Languages*. IN: Mac Cannell, Dean and Mac Cannell, Juliet Flower (Editors). The American Journal of Semiotics. Vol. 10. Nr. 1–2. 67–85.
- Bab, Julius 1922** – *Die Chronik des deutschen Dramas* (A német dráma krónikája). Oesterheld. Berlin.
- Babits Mihály 1927** – *A színpad válsága*. IN: Babits Mihály. Ezüstkör. Tanulmányok. Athaeneum Kiadása. Budapest. 169–171.
- Babits Mihály 1977** – „...a művészetet minden emberi tevékenység csúcsára állítod”. IN: Pók Lajos (Szerk.). A szeccesszió. Gondolat Kiadó. Budapest. 506–509.
- Bahr, Hermann 1963** – *Theater der Jahrhundertwende Kritiken von Hermann Bahr* (A századforduló színháza. Hermann Bahr kritikái). H. Bauer Verlag. Wien.
- Bahr, Hermann 1977/1** – *A szeccesszióhoz*. IN: Pók Lajos (Szerk.). A szeccesszió. Gondolat Kiadó. Budapest. 379–382.
- Bahr, Hermann 1977/2** – *Az igazi és a hamis szeccesszió*. IN: Pók Lajos (Szerk.). A szeccesszió. Gondolat Kiadó. Budapest. 382–395.
- Bencze Lóránt 1989** – *A szeccesszió nyelvi stílusjegyei*. IN: Fábíán Pál–Szathmári István (Szerk.). Tanulmányok a századforduló stílustörékeiről. Tankönyvkiadó. Budapest. 238–243.
- Bernáth Mária 1969** – A szeccesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában. **Helikon** 65–76.
- Bécsy Tamás 1974** – *A drámamodellek és a mai dráma*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Bécsy Tamás 1984** – *A dráma lételméletéről*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Bécsy Tamás 1987** – *Mi a dráma?* Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Bécsy Tamás 1988** – *A dráma esztétikája*. Kossuth Könyvkiadó. Budapest.
- Bécsy Tamás é. n.** – *A dráma műneme és műfajai* (sokszorosított kézirat).
- Blumensath, Heinz (Hrsg.) 1972** – *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (Strukturalizmus az irodalomtudományban). Kiepenheuer und Witsch. Köln.

- Broch, Hermann 1988** – *Hofmannsthal és kora Szecesszió vagy értékvesztés?* Helikon Kiadó. Budapest.
- Căpușan, Maria Vodă 1984** – *Teatru și actualitate*. Cartea Românească. h. n.
- Căpușan, Maria Vodă 1987** – *Pragmatica teatrului*. Editura Eminescu. București.
- Carpov, Maria 1978** – *Introducere la semiologia literaturii*. Editura Univers. București.
- Corti, Maria 1983** – *Convorbiri cu Marin Mincu*. IN: Marin Mincu. *Semiotica literară italiană. Convorbiri*. (Az olasz irodalomsemiotika. Beszélgetések). Editura Univers. București. 36–55.
- Craig, Edward Gordon 1991** – *Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog* (A színház művészete: Az első párbeszéd). IN: Lazarowicz, Klaus–Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti szövegek). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 321–328.
- Csáth Géza 1910** – *Az isteni kert*. Szomory Dezsőről és novelláskönyvéről. Nyugat I. 357–365.
- Dencker, Klaus Peter 1971** – *Literarischer Jugendstil im Drama Studien zu Felix Braun* (Irodalmi szecesszió a drámában. Tanulmányok Felix Braunhoz). A. Schendl Verlag. Wien.
- Diószegi András 1967** – A szecesszióról. **ItK.** 2. 151–161.
- Egri Péter 1983** – *Törésvonalak. Drámai irányok az európai századfordulón (1871–1917)*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Eisemann György 1987** – *Prófécia és szépségeszmény a szecesszióban*. **Vigília**. 10. 782–790.
- Elam, Keir 1980** – *The Semiotics of Theatre and Drama* (A színház és a dráma szemiotikája). Methuen. London and New York.
- Esslin, Martin 1989** – *Die Zeichen des Dramas* (A dráma jelei). Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.
- Fábián Pál és Szatmári István (Szerk.) 1989** – *Tanulmányok a századforduló stílustörékvéseiről*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Fergusson, Francis 1986** – *A színház nyomában*. Európa Könyvkiadó. Budapest.
- Frenzel, Elisabeth 1988** – *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte* (A világirodalom motívumai Irodalomtörténeti hosszmetset lexikona). Alfred Kröner Verlag. Stuttgart.
- Freytag, Gustav 1912** – *Die Technik des Dramas* (A dráma technikája). Verlag von S. Hirzel. Leipzig.
- Galamb Sándor 1924** – Színházi Szemle. *Napkelet* I. február. 192–196.
- Galamb Sándor 1927** – Színházi Szemle. *Napkelet* I. november. 903.
- Geiger, Heinz–Haarmann Hermann 1978** – *Aspekte des Dramas* (A dráma aspektusai). Westdeutscher Verlag. Opladen.

- Gottschall, Rudolf von 1900** – *Zur Kritik des modernen Dramas. Vergleichende Studien* (A modern dráma bírálatához. Összehasonlító tanulmányok). Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur. Berlin.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.) 1971** – *Deutsche Dramentheorien*. I–II. Band. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.) 1978** – *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik*. (A naturalizmus után. Esszék a modern drámához). Athenäum Verlag. Frankfurt am Main.
- Hajek, Edelgard 1971** – *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900* (Irodalmi szecesszió. Összehasonlító tanulmányok az 1900 körüli irodalomhoz és festészethez). Bertelsmann Universitätsverlag. Düsseldorf.
- Halász Gábor 1959** – *Válogatott írásai*. Budapest.
- Halász Gábor 1977** – *Válogatott írásai*. Magvető Kiadó. Budapest.
- Hamburger, Kate 1968** – *Logik der Dichtung* (A költészet logikája). Ernst Klett Verlag. Stuttgart.
- Hankiss Elemér 1970/1** – *A „struktúra”*. Kísérlet a fogalom meghatározására. *Kritika* 9. 21–30.
- Hankiss Elemér 1970/2** – Az irodalmi mű: Struktúra vagy modell? **Kritika**.
- Hofmannsthal, Hugo von 1991** – *Max Reinhardt*. IN: Lazarowicz, Klaus–Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti szövegek). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 484–486.
- Honzl, Jindrich 1975** – *Die Hierarchie der Theatermittel* (A színházi eszközök hierarchiája). IN: Kesteren, Aloysius van–Schmid, Herta (Hrsg.). *Moderne Dramentheorie* (Modern drámaelmélet). Scriptor Verlag Kronberg. Meisenheim Glan. 133–142.
- Horst, S.– Daemrich, Ingrid 1987** – *Themen und Motive in der Literatur* (Témák és motívumok az irodalomban). Francke Verlag. Tübingen.
- Horváth János 1914** – Szomoryzmusok a Nemzeti Színpadán. *Magyar Nyelv* I. 88–89.
- Horváth Mária 1989** – *„Stílusok karneválja”*. IN: Fábíán Pál–Szathmári István (Szerk.). *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Tankönyvkiadó. Budapest. 27–36.
- Horváth Zoltán 1974** – *Magyar századforduló*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Illés Endre 1936** – Szomory Dezső új könyveiről. *Nyugat* I. 374–377.
- Ingarden, Roman 1977** – *Az irodalmi műalkotás*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Ihwe, Jens (Hrsg.) 1972** – *Literaturwissenschaft und Linguistik* (Irodalomtudomány és nyelvészet). Band I–II–III. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main.
- Jansen, Steen 1972** – *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form* (A drámai forma egy elméletének tervezete). IN: Ihwe, Jens (Hrsg.). *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Band III. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 393–423.

- Janz, Rolf-Peter–Laermann, Klaus 1977** – *Arthur Schnitzler Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle* (Arthur Schnitzler A fin de siècle bécsi polgárságának diagnózisához). Metzler Verlag. Stuttgart.
- Jost, Hermand 1971** – *Depravierter Idealismus Dramentheorien um die Jahrhundertwende* (Depravált idealizmus Drámaelméletek a századfordulón). IN: Grimm, Reinhold (Hrsg.). *Deutsche Dramentheorien Band II.* (Német drámaelméletek). Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 429–450.
- Juhász Ferencné 1969** – Vázlat a szecesszióról. *Nagyvilág* 8. 1219–1227.
- Kaemmerling, Ekkehard 1983** – *Der kalkulierte Dialog. Poetische Komplexität und semiotische Analyse eines Dramendialogs* (A kiszámított párbeszéd Egy drámai párbeszéd poétikai komplexitása és szemiotikai elemzése). Berlin.
- Kapp, Volker (Hrsg.) 1973** – *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft* (Az objektív irodalomtudomány aspektusai). Heidelberg.
- Károli Gáspár (Ford.) 1990** – *Szent Biblia.* Magyar Biblia. Tanács Kiadása. Budapest.
- Kayser, Wolfgang 1979** – *Opera literară o introduce în știința literaturii* (Az irodalmi műalkotás. Bevezetés az irodalomtudományba). Editura Univers. București.
- Keller Andor 1978** – Író a toronyban. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Kerr, Alfred 1917** – *Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe in fünf Bänden. Die Welt im Drama* (Összegyűjtött írások két sorozatban. Első sorozat öt kötetben. A világ a drámában). S. Fischer Verlag. Berlin.
- Kesteren, Aloysius van–Schmid, Herta 1975** – *Moderne Dramentheorie* (Modern drámaelmélet). Scriptor Verlag Kronberg. Meisenheim Glan.
- Kimpel, Dieter 1971** – *Hugo von Hofmannsthal: Dramaturgie und Geschichtsverständnis* (Hugo von Hofmannsthal: Dráma és történelemfelfogás). IN: Grimm, Reinhold (Hrsg.). *Deutsche Dramentheorien Band II.* (Német drámaelméletek). Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 451–482.
- Kispéter András 1989** – *Az irodalmi és nyelvi szecesszió néhány kérdése.* IN: Fábíán Pál – Szathmári István (Szerk.). *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről.* Tankönyvkiadó. Budapest. 36–47.
- Komlós Aladár 1989** – *A „szecesszió” körül.* IN: Fábíán Pál–Szathmári István (Szerk.). *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről.* Tankönyvkiadó. Budapest. 74–78.
- Kiss Endre 1984** – *Szecesszió egykor és ma.* Kossuth Könyvkiadó. Budapest.
- Klaniczay Tibor 1971** – Az irodalmi korszak fogalmáról. **Kritika** 1. 7–11.
- Klotz, Volker 1960** – *Geschlossene und offene Form im Drama.* Hauser Verlag. München.
- Kosztolányi Dezső 1917** – Szomory Dezső (Az élet diadala). *Nyugat* II. 74–77.
- Körner Éva 1969** – Periodizáció és művészettörténet. *Kritika* 5. 25–29.

- Kun András 1971** – Szempontok a szecesszió fogalmának tisztázásához. *Studia Litteraria* 3–4. 110–114. Kossuth Lajos Tudományegyetem. Debrecen.
- Kun András 1986** – *A költői én stilizálásának változatai a korai Nyugat lírájában.* Kandidátusi értekezés tézisei. Debrecen.
- Lukács György 1978** – *A modern dráma fejlődésének története.* Magvető Kiadó. Budapest.
- Lukács György 1980** – *A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében.* Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Lyka Károly 1977** – *Szecessziós stílus – magyar stílus.* IN: Pók Lajos (Szerk.). *A szecesszió.* Gondolat Kiadó. Budapest. 468–474.
- Maár Judit 1995** – *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata.* Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Madarászné Marossy Ágnes 1989** – *Molnár Ferenc jelzőhasználata és szóképei Az ördög című vígjátékban.* IN: Fábán Pál–Szathmári István (Szerk.). *Tanulmányok a századforduló stílustörékvéseiről.* Tankönyvkiadó. Budapest. 222–230.
- Maeterlinck, Maurice 1913** – *Von der inneren Schönheit* (A belső szépségről). Düsseldorf. Leipzig.
- Markiewicz, Henryk 1988** – *Conceptele științei literaturii* (Az irodalomtudomány fogalmai). Editura Univers. București.
- Martinkó András 1977** – *Teremtő idők.* Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Martini, Fritz 1972** – *Istoria literaturii germane* (A német irodalom története). Editura Univers. București.
- Meyerhold, Wsewolod 1991** – *Der Zuschauer als „vierter Schöpfer“* (A néző mint „negyedik alkotó”). IN: Lazarowicz, Klaus – Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti írások). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 475–476.
- Mincu, Marin 1983** – *Semiotica literară italiană.* Convorbiri (Az olasz drámaszemiotika Beszélgetések). Editura Univers. București.
- Morris, William 1977** – *A szépség mindennapi kenyér.* IN: Pók Lajos (Szerk.). *A szecesszió.* Gondolat Kiadó. Budapest. 169–171.
- Murvai Olga (Szerk.) 1979** – *Irodalomszemiotikai tanulmányok.* Kriterion Könyvkiadó. Bukarest.
- Münz, Rudolf 1965** – *A dráma lényegéről.* Budapest.
- Németh Lajos 1963** – Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához. *ItK.* 1. 44–55.
- Nietzsche, Friedrich 1977** – *Az Egész nem egész többé.* IN: Pók Lajos (Szerk.). *A szecesszió.* Gondolat Kiadó. Budapest. 141–146.
- Nietzsche, Friedrich 1983** – *Cazul Wagner* (A Wagner-eset). Editura muzicală. București.

- Nöth, Winfried 1985** – *Handbuch der Semiotik* (A szemiotika kézikönyve). Stuttgart.
- Osváth Béla (Szerk.) 1965** – *A magyar irodalom története*. V. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Pagnini, Marcello 1983** – *Convorbiri cu Marin Mincu*. IN: Marin Mincu. *Semiotica literară italiană. Convorbiri* (Az olasz irodalomszemiotika Beszélgetések). Editura Univers. București. 131–149.
- Perneczky Géza 1966** – A szecesszió avagy a magyar „belle époque”. *Kritika* 2. 22–24.
- Pfister, Manfred 1977** – *Das Drama* (A dráma). Wilhelm Fink Verlag. München.
- Pók Lajos 1970** – *Babits Mihály*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Pók Lajos 1977** – *A szecesszió* A bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette Pók Lajos. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Pór Péter 1969** – Az irodalmi szecesszió fogalmáról. *Valóság* 8. 77–85.
- Rába György 1973** – *Hozzászólás*. IN: Kabdebó Lóránt (Szerk.). *Vita a Nyugatról*. Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda Közös kiadványa. Budapest. 33–35.
- Révész Béla 1930** – Leshelyen, a nézőtérén. *Nyugat* I. 418–422.
- Réz Pál 1971** – *Szomorj Dezső*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Rothe, Friedrich 1968** – *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie* (Frank Wedekind drámái Szecesszió és életfilozófia). J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart.
- Sájter Laura 1985** – *A szecesszió sajátosságai Szomorj Dezső korai színműveiben* (államvizsga dolgozat). Kolozsvár.
- Sájter Laura 1990** – A szecessziós színmű elméleti megközelítése. *NYIrK.* 1. 57–61. Kolozsvár.
- Sájter Laura 1990** – A cselekmény szecessziós elváltozásai Szomorj Dezső korai színműveiben. *NYIrK.* 2. 135–141. Kolozsvár.
- Schopenhauer, Arthur 1977** – *A művészet az élet virága*. IN: Pók Lajos (Szerk.). *A szecesszió*. Gondolat Kiadó. Budapest. 137–139.
- Schopenhauer, Arthur 1991** – *Über das innere Wesen der Kunst* (A művészet belső lényegéről). IN: Lazarowicz, Klaus–Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti szövegek). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 465–469.
- Schöpflin Aladár 1931** – Bemutatók. *Nyugat* I. 270–273.
- Schmid, Herta – Kesteren, Aloysius van (Hrsg.) 1975** – *Moderne Dramentheorie* (Modern drámaelmélet). Scriptor Verlag Kronberg. Meisenheim Glan.
- Simmel, Georg 1991** – *Zur Philosophie des Schauspielers* (A színész filozófiájához). IN: Lazarowicz, Klaus–Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti szövegek). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 244–256.

- Sőtér István 1967** – Az irodalmi irányzatokról. *Kritika* 4. 3–12.
- Sőtér István 1970** – A korszak és az irányzatok. *Kritika* 2. 4–11.
- Sőtér István 1970** – A stílus mint tükörkép és eszmény. *Kritika* 6. 1–13.
- Szabadi Judit 1979** – *A magyar szecesszió művészete. Festészet, grafika, szobrászat.* Budapest.
- Szabó Zoltán (Szerk.) 1976** – *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról.* Kriterion Könyvkiadó. Bukarest.
- Szabó Zoltán 1977** – *A mai stiliztika nyelvelméleti alapjai.* Dacia Könyvkiadó. Kolozsvár–Napoca.
- Szabó Zoltán 1982/1** – *Kis magyar stílustörténet.* Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szabó Zoltán (Szerk.) 1982/2** – *A szövegvizsgálat új útjai.* Kriterion Könyvkiadó. Bukarest.
- Segre, Cesare 1983** – *Convorbiri cu Marin Mincu.* IN: Marin Mincu. *Semiotica literară italiană. Convorbiri* (Az olasz irodalomsemiotika. Beszélgetések). Editura Univers. București. 51–68.
- Szerb Antal 1978** – *Magyar irodalomtörténet.* Magvető Könyvkiadó. Budapest. [A mű 1934-ben jelent meg. Én az 1978-as kiadásra hivatko-
zom.]
- Szondi Péter 1956** – *Theorie des modernen Dramas* (A modern dráma elmélete). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Szondi Péter 1975** – *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (A Fin de siècle lírai drámája). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Szondi Péter 1979** – *A modern dráma elmélete 1880–1950.* Gondolat Kiadó. Budapest.
- Todorov, Tzvetan 1983** – *Teorii ale simbolului* (A szimbólum elméletei). Editura Univers. București.
- Tompa László 1980** – *Tavaszi eső zenéje.* Dacia Könyvkiadó. Kolozsvár–Napoca.
- Trilse, Christoph–Hammer, Klaus–Kabel, Rolf 1978** – *Theaterlexikon* (Színházi lexikon). Henschelverlag. Berlin.
- Vajda, György Mihály 1981** – *Modernség, dráma, Brecht.* Kossuth Könyvkiadó. Budapest.
- Vaughn, Jack A. 1978** – *Drama A to Z* (Dráma A-tól Z-ig). Frederick Ungar Publishing Co. New York.
- Velde, Henry van de 1977** – *Az új díszítmény.* IN: Pók Lajos (Szerk.). *A szecesszió.* Gondolat Kiadó. Budapest. 242–246.
- Veltrusky, Jirí 1975** – *Das Drama als literarisches Werk* (A dráma mint irodalmi mű). IN: Kesteren, Aloysius van–Schmid, Herta (Hrsg.). *Moderne Dramentheorie.* Scriptor Verlag Kronberg. Meisenheim Glan. 96–133.
- Vogelsang, Hans 1981** – *Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts Spiel mit Welten, Wesen Worten* (A 20. század osztrák drámája Játék világokkal, létezéssel, szavakkal). Universitätsverlagbuchhandlung. Wien.

- Wagner, Richard 1991** – *Die Kunst und die Revolution* (A művészet és a forradalom). IN: Lazarowicz, Klaus–Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters* (Színházelméleti szövegek). Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart. 580–584.
- Wilde, Oszkár 1922** – *A szépség filozófiája*. Révai Kiadása. Budapest.
- Winkler, Theodor (Hrsg.) 1974** – *Einakter und kleine Dramen des Jugendstils*. Philipp Reclam Jun. Verlag. Stuttgart.
- Wolpers, Theodor 1992** – *Gattungsinnovation und Motivstruktur*. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–89. Teil II. (Műnem-innováció és motívumstruktúra). IN: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge. Nr. 199*. Vandenhoeck und Ruprecht Verlag. Göttingen.
- Wölfflin, Heinrich 1969** – *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina Kiadó. Budapest.

9. 1. Az elemzett művek forrásai

- Babits Mihály 1987** – *Novellái és színjátékai*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Molnár Ferenc 1989** – *Színművek*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Szomory Dezső (é. n.)** – *Péntek este*. Magyar Szalon XXV.