

Maradna még egy lehetőség a két cselekménytípus megkülönböztetésére a szótár alapján: mégpedig a szótár egységeinek száma alapján. A szerző azonban ezzel a lehetőséggel nem él, nem tesz kísérletet arra, hogy elméletileg és a szabályrendszerrel függetlenül meghatározza azt, hogy milyen nagy lehet egy „drámai” cselekmény felépítéséhez szükséges szótár terjedelme.

Összefoglalásul kijelenthetjük: nem találtunk olyan elképzelést a szerző szövegében, amely kellően kifejtve alkalmas lenne arra, hogy a drámai és epikai cselekménytípusokat megkülönböztesse. Ezért azt javasoljuk, hogy irodalomelméleti gondolkodásunkba *A drámamodellek*-ben felvetett kérdéseket mint közvetlenül a cselekménymodellekre vonatkozókat vonjuk be és vizsgáljuk meg, ebben az értelemben legyen a könyv „vitaalap”.

Bécsy Tamás

VÁLASZ BERNÁTH ÁRPÁD KÖVETKEZTETÉSEIRE

Igen nehéz helyzetben válaszolok Bernáth Árpád könyvem elméleti alaptételeit érintő megjegyzéseire. Helyzetem csak azért nehéz, mert nem azt vitatja, amit írtam, hanem amit belőle ő következtet. Ezt a tényt azonban végtelenül nehéz bizonyítanom azoknak, akik könyvem nem olvasták, illetőleg akik cikkét nem könyvem megfelelő részeivel együtt olvassák el. Vitapartnerem ui. többször idéz könyvemből, máskor „rekonstruált” gondolatmenetemet közli, de mindegyik alkalommal zárójelben odairja könyvem lapszámát. Az olvasónak így az a benyomása támadhat, hogy – miként az idézetek – gondolatmenetem „rekonstruált” változata is hiteles.

Módszerét először egy olyan példán szeretném demonstrálni, amelyben pontosan ellenőrizhető és értékelhető, amit mondtam, s matematikailag vezethető le, amit ő mond. Ezt írja: „A drámák cselekményének felépítéséhez felhasználhatjuk az egyes szabálysorokat (modelleket) külön-külön vagy kombinálva, teljes egészükben vagy csak részlegesen, vagyis a három fő drámatípussal együtt, amely egy-egy szabálysor teljes felhasználásával jön létre, elvben 26 főbb drámatípust lehet megkülönböztetni. (64).” A mondat végén zárójelben olvasható szám – „(64)” – könyvem lapszámát közli. Közvetlenül e mondat előtt szó szerint is idézett tőlem, s ugyancsak zárójelben közölte az idézett helyet: „(46)”, azaz a mondat könyvem 46. lapján olvasható. A cikk olvasója joggal hiheti tehát, hogy a 64. lapon azt állítom, bizonyos kombinációk figyelembevételével 26 főbb drámatípust lehet megkülönböztetni. De mi olvasható a 64. lapon?

Elnézést kell kérnem a hosszú „önidézetről”, de sajnos elkerülhetetlen. A mondat még a 63. lapon kezdődik: „Azonnal meg kell mondanunk, hogy természetesen nem minden megírt drámában vehetjük észre valamelyik modellt a maga teljes tisztaságában. A modelleket tisztán magukba rejtő műveken kívül jóval több azoknak a műveknek a száma, amelyekben vagy csak részben vehetjük észre valamely modell összetevőit, részeit, vagy akár keverten a három modell összetevőit. Talán még több azoknak a műveknek a száma, amelyeket ugyan dialógusban írt meg a szerző, vagy amelyek a műnem másodlagos vagy harmadlagos jegyeit megvalósítják ugyan, de amelyek mégsem drámák, éppen azért, mert nem szituációra épülnek”. Ezeket a következőképpen szemléltetem:

Szituáció

- 1. modell
- 2. modell 3. modell

Ezeket a modelleket tisztán megvalósító drámák

A modelleket hiányosan vagy keverten megvalósító drámák

Csak dialógusban megírt, részletükben drámai történeteket megvalósító művek

Megírt, konkrét művekről szóltam, s ezért vált problematikussá, miket adhatott össze Bernáth Árpád, míg a 26-os számot mint a főbb drámatípusok lehetséges számát kihozta?

Kilencig ui. könnyen eljutunk. Van három mű, amelyekben a három modell tisztán vehető észre; van három, amelyekben hiányosan, s ez hat. Lehet még három, amelyekben keverten jelenhetnek meg a modellek (1: konfliktusos és középpontos; 2: konfliktusos és kétszintes; 3: középpontos és kétszintes), s ez már összesen kilenc mű, amely egyben típus is lehet. Ezen túl azonban már csak „matematikailag”

lehet továbbmenni. Vitapartnerem a kombinatorikában használatos ismétléses variáció elvét használta fel. A három modell tisztán magában rejtő *műalkotásokat* *a*-val, *b*-vel és *c*-vel, a hiányosakat *-a*, *-b* és *-c* jellel jelölve mód nyílik arra, hogy az ismétléses variáció elvét a drámai műalkotásokra alkalmazzuk. Ezen elv alapján – *s* csakis így – valóban 26 „típus” lehetséges. Bernáth Árpád csak azokat a variációkat hagyta ki, amelyek „matematikailag” is képtelenségek. Egy bizonyos *X* mint egység nem lehet egyenlő $(a + b + c) + [(-a) + (-b) + (-c)]$ -vel. Ez – drámákra értve – azt jelentené, hogy van egy mű (*X*), amelyben a három modell tisztán és hiányosan egyszerre van jelen.

Bernáth Árpád 26 variációja között szerepel azonban az $a + b + c$, ami ezen betűkkel jelölve lehetőség, mint dráma azonban képtelenség. Olyan dráma nem létezhet, amelyet egyszerre szerveznek egy konfliktus, egy középpont és két világszint köré. De egyáltalán, a tőlem idézettek alapján -nem „re”, csak: - konstruált variánsok igen nagy többsége kizárólag akkor lehetőség, ha *a*, *b*, *c* jelekben gondolkozunk, és teljesen figyelmen kívül hagyjuk, mit jelölnek, vagyis ha nem számít, hogy drámai művekről van szó, ha teljesen érdektelen, hogy mi és milyen a konfliktusos, a középpontos és a kétszintes modell tartalma. Ugyanis olyan mű sem létezhet, amelyben valamelyik modell tisztán és a maradékok vagy valamelyik maradék modell hiányosan jelenik meg, noha a 26 „típusban” ezek is benne vannak.

Nagyon jól tudom, hogy Bernáth Árpád vitáiratában egészen mellékes, mondhatni lényegtelen momentum, hogy szavaimból 26 „drámatípust” konstruál, illetve teljesen lényegtelen az a mondata, amelyben ezt említi. Nem mellékes és esetleges azonban az a módszer, amellyel a 26-os számig eljutott. Ezzel a módszerrel dolgozik akkor is, amikor könyvem elméleti „alaptételeit” vitatja. Az alaptétel azért tettem idézőjelbe, mert – sajnos – nem azokat vitatja.

Egyik alaptételem a szituáció, amellyel a drámai műnemet, illetve a műnemben megjelenő cselekmény jellegét *más* cselekményektől elhatárolom. A szituációról igyekeztem világos meghatározást adni: a dráma cselekményének megkezdése előtt a *dráma szereplői, alakjai között kialakult viszonyrendszer*. A szituációt még az állapottól is próbáltam megkülönböztetni, mert ez a szó szerepelhet emberek között kialakult, de más tartalmú viszonyrendszer megnevezéseként is. Különbségüket úgy adtam meg, hogy az állapot olyan viszonyrendszer, amely az emberek között viszonylag hosszú ideig képes változatlanul érvényben maradni; a szituáció épp akkor jön létre, amikor az állapot szóval jelölt tartalmú viszonyrendszer megváltozik akként, hogy az emberek közötti viszonyok az időben már nem mehetnek tovább változatlanul. Így létrejön a viszonyoknak egy olyan „pillanata”, amelynek tartalma a továbbiak számára meghatározza, hogy a szituáció elemeinek, az abban részt vevő embereknek mit kell tenniük. A „mit kell tenniük” a szituáció pillanatában természetesen még potencia, még lehetőség, amely épp az idő következő fázisaiban válik manifesztté; azaz az emberek meg is teszik, amit tenniük kell. A drámai mű cselekményének megkezdése előtt van olyan viszonyrendszer, amely magába zárja – potenciálisan – amit tenni fognak, s a már megvalósult cselekvéseknek ezt az összefonódott sorát nevezzük cselekménynek. A cselekvésekből összefonódott cselekménysor addig tart, amíg a szituációba zárt potenciális cselekvések, cselekvés-lehetőségek mind meg nem valósultak.

Látható tehát, hogy (1) a szituáció a *dráma alakjai között* kialakult viszonyrendszer elnevezése, nem pedig az író (költő) és az ábrázolandó, tükrözendő valóság között létrejött viszonyrendszeré, hogy (2) egyik ontológiai jellemzője az a cselekménysor, amely belőle szükségszerűen következik, ami fordítva is így van: a drámai cselekmény egyik ontológiai jellemzője, hogy szituációból bomlik ki. Ezért nem az általam megadott szituáció-értelmezésen alapszik Szerdahelyi István megjegyzése, amelyet Bernáth Árpád természetesen helyeslően idéz, miszerint drámameghatározásom „számos epikai vagy lírai alkotásra is illik”.

A megadott értelmű szituáció valóban megtalálható több *novella* cselekményének kezdete előtt. Aki azonban emiatt érvénytelennek tekinti a szituációt *mint a drámai műnem kulcsfogalmát*, az irodalmi jelenségeket egyetlen okra – vagy egyetlen egy magyarázó elvre – kívánja visszavezetni. Sem a lírát, a drámát, az epikát, de a „költészet – nem költészet” párosát sem lehet egyetlen egy jellemzővel meghatározni. Ahhoz, hogy a szituációból kibomló cselekmény egy dráma cselekménye legyen, pl. még dialógusban is kell megírni, megjeleníteni. A dialógusban való megjelenítettségnek és a szituációból kibomló cselekménynek együtt kell megjelennie – persze még több más tényezővel, jellemzővel, jeggyel együtt –, hogy dráma jöjjön létre. Közülük – hiába jellemzője több más jegynek, hogy „szükséges, de nem elegendő” – a szituáció a legfontosabb, mert egyfelől tartalmi jegy és jellemző – és nem alak, mint a dialógus –, másfelől pedig a szituációból következnek azok a további jegyek és jellemzők, amelyek „megterhelik”, módosítják a dialógust, és nem fordítva.

A fentiekből látható az is, hogy a dráma szituációból kibomló cselekményének meghatározott kezdete van (egy sorsfordulatot magába záró szituáció létrejötte) és meghatározott vége van (amikor a szituációban rejlő potenciális cselekvés-lehetőségek mind megvalósultak). A magam részéről ezt a tényt igyekeztem kibontani, illetőleg alátámasztani Arisztotelész cselekmény-értelmezésével. A kezdetről, középről és végről szóló fejtegetését ezzel *kapcsolatban*, ennek *megvilágítására* idéztem. A *Poétikából* azonban nemcsak azt idéztem, amit Bernáth Árpád könyvéből közöl, illetőleg amire vitájában támaszkodik. Más is idéztem, amit egyáltalán nem vett figyelembe, s ugyancsak a VII. fejezetből, amelyet Arisztotelész – vitapartnerem szerint is – a tragédiáról írt. Ezt mondja – ti. Arisztotelész –: „Hogy egyszerű meghatározással éljünk, amekkora terjedelmen belül – a valószínűségnek vagy szűkszerűségnek megfelelően, egymás után következve – végbemegy a szerencsétlenségből szerencsébe, vagy a szerencséből szerencsétlenségbe való átfordulás, az a megfelelő határa a terjedelemnek”. Hogy kiemeljem ez utóbbi fontosságát, még Castelvetro-t is idéztem: „Arisztotelész úgy látja, hogy a tragédia meséi általában a sorsváltozás végével fejeződnek be”.

Így tehát az Arisztotelész értelmében értett kezdettel, középpel és véggel rendelkező cselekménynek – mint a tragédia és a komédia cselekményének – van egy tartalmi jellemzője is, hogy ti. sorsfordulatot, sorsváltozást mutat be. Bernáth Árpád úgy tesz, mintha a fordulat (sorsfordulat, sorsváltozás) szavakat le sem írtam volna. Azt pedig végképp mellőzi, hogy a dráma cselekményének meghatározásában nemcsak a kezdet, közép és vég szerepel mint kritérium, hanem egy *tartalmi* tényező is; nevezetesen egy sorsváltozást tükröző, kezdettel, középpel és véggel rendelkező cselekményről van itt szó. A sorsfordulat, sorsváltozás szavak sokszor olvashatók azokon a lapokon, amelyeken a formai aspektusról írtam – igaz, erről részletesebben, alaposabban –, de Bernáth Árpád csak a formai aspektusokról szóló mondataimra reagált. Módszere itt is éppúgy figyelmen kívül hagyja a tartalmi jellemzőket, mint amikor 26 „drámatípust” számlált össze.

Könnyű lenne a helyzetem, ha Bernáth Árpád a dráma cselekményének általam megadott meghatározását vitatná. De ő nem ezt teszi, hanem ezzel kapcsolatban az epikus cselekményről elmondott egyetlen mondatomat minősíti értelmetlennek. (Nem szó szerint, de ami mondandójának lényegét illeti.) Amivel foglalkozik, az a következő mondat: „Az epikus cselekmény elvben az élet szakadatlan folyamatát tükrözi, s ezért – ismét elvben – bárhol el lehet kezdeni és bárhol be lehet fejezni”. Könyvem 33. oldalán olvasható mondatban kétszer is szerepel az „elvben” megszorítás. Háromszor kellett volna leírnom, hogy Bernáth Árpád ne gondolhassa: elhagyhatók? A megszorítások kifejezik, hogy azokat az életeseményeket is meg kell szerkeszteni, amelyeket epikus műben tükröz az író – noha, igaz, nem írtam oda, hogy másféle elvek alapján. Drámáról írtam, ezért a drámai cselekményt igyekeztem meghatározni, s nem az epikaiat.

Ezért írtam a következőket: „Arisztotelésznek az a tétele, hogy 'Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme' – úgy véljük – az eposzi cselekményre utal, de mindenképpen oppozícióban van a tragédia cselekményének meghatározásával”. Az „úgy véljük” közbevetés nem azt jelenti, hogy minden kétséget kizáróan ez az epikus cselekmény meghatározása, hanem éppen a másfajta meghatározások lehetőségére utal. Aki gondolataimmal akar vitatkozni és nem velem, annak ebből a mondatból is egyértelmű lehet, hogy az „úgy véljük – az eposzi cselekményre utal” közbeszúrás nem az eposzi cselekmény – Arisztotelész szavait felhasználva – meghatározása. Könyvemben leírtam, most is idéztem, hogy micsoda: olyan meghatározás, amely *nem* a tragédia cselekményének meghatározása, s amelyet mint azzal oppozícióban levőt idéztem.

Ebből is világos: Arisztotelész VII. fejezete nyomán nem azt próbáltam meghatározni, miben, mi által *különbözik* a drámai és az epikai művek cselekménye, hanem azt: *milyen* a drámai cselekmény.

Ezek után Bernáth Árpád azt bizonygatja hosszasan, hogy Arisztotelész szavait nem lehet az epikus cselekmény meghatározásaként felfogni. Véleményem szerint akkor járt volna el logikusan, ha a dráma cselekményének általam adott meghatározását (milyenségét) vitatta volna.

Egy idő után erre is rátér, s ekkor már nemcsak engem marasztal el, hanem a *Poétika* legújabb fordítóját, Sarkady Jánost is. Bernáth Árpád tétele ui. az, hogy Arisztotelész alapján nem tudtam megmondani, milyen a dráma cselekménye, mert félreértettem a „praxis” (praxeós) és a „műthosz” szavakat, illetve fordításukat, még pontosabban: jelentésüket; Arisztotelész különbséget tesz *cselekmény* és *történet* között, én pedig nem. A dráma cselekményének általam adott meghatározása főként azért hibás – érvel tovább –, mert az arisztotelészi *történetből*, és *nem* az arisztotelészi *cselekményből* veztem le: „Mi eddig – írja Bernáth Árpád – mindig Arisztotelész történetfogalmáról beszéltünk mint olyanról, amely a szerző számára [Hogy félreértés ne essék: az én számomra, nem Arisztotelész

szére, B. T.] kielégíti azokat a feltételeket, amelyeket ő a cselekményfogalommal szemben támaszt. Nem is beszélhetünk másról, mert Arisztotelész történetnek nevezi azt, amit a szerző – általunk rekonstruált gondolatmenetében – cselekménynek: a tragédiában (drámában, irodalmi műben) ábrázolt eseménysort. Arisztotelész viszont azt nevezi cselekménynek, amit a történet utánoz”. Világos tehát, hogy a vitapontok alapját a cselekmény és a történet szavak értelmezése adja.

Miként értelmezi ezeket Bernáth Árpád? Ekként: „Először is arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy Arisztotelész megkülönbözteti a *cselekményt* (görög szóval: a *praxist*) a *történettől* (a mítosztól) a szerző pedig nem”. Ebből egyértelmű, hogy szerinte Arisztotelész *praxis* (*praxeós*) szava a cselekménnyel, *müthosz* szava a történettel egyenlő, s ez igaz, így fordítják. Vádja pedig, hogy én a *müthoszról* (a történetről) elmondottakat vonatkoztatom a *praxisra* (a cselekményre); márpedig, amit Arisztotelész a történetről mond, az nem vonatkozhat a cselekményre.

Hogy világosan lássunk a kérdésben, meg kell néznünk, milyen viszonyban van egymással az a két tényező, amit a cselekmény és a történet szavak jelölnek. A választ ne én adjam, adja Bernáth Árpád: „Arisztotelész azt nevezi cselekménynek, amit a történet utánoz”, vagyis a cselekmény az utánozott, a történet az utánzó. Hogy mi az utánzó és az utánzott, határozzuk meg Arisztotelész szavai szerint is: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása. . . ; illetőleg: „. . . a tragédia valamely cselekmény utánzása. . .”; és harmadszor: „A cselekedet utánzása a történet. . .” (I. VI. fejezet). Ezek szerint az utánzó a tragédia, vagyis a tragédia mint mű utánozza a cselekményt. De hol itt a történet? Az utóljára idézett mondatot így folytatja Arisztotelész: „A cselekedet utánzása a történet; történetnek pedig itt a cselekmények összekapcsolódását nevezem. . .” (Csak emlékeztetni szeretnénk, hogy ezen kívül ezt mondja: „A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása. . .”, tehát a történet.) A fentiekből ugyancsak világos, hogy Bernáth Árpád ugyanazt mondja, amit Arisztotelész, *ha a szavak alakját nézzük*. Csakhogy ami a lényegét, a tartalmát, a jelentést illeti, egyértelmű, hogy a történet és a tragédia vannak azonos szinten, a cselekmény kívül van a tragédián, hiszen ezt a rajta kívül levőt utánozza a tragédia története.

Mindebből pedig az következik, hogy a *Poétika* „cselekmény” (*praxeós*) szava nem azt a tényezőt jelöli, amit manapság mi értünk cselekményen. Bernáth Árpád ennek még a lehetőségét sem veti fel, mert itt is csak a dolgok alakja, formaisága érdekli, függetlenül azok tartalmától. A cselekmény – *praxeós* – szóval Arisztotelész épp azt jelölte, amit mi mítoszon értünk. Így értelmezték ezt sokan, többek közt pl. Francis Fergusson, aki ezt írja: „The word 'action' -*praxis*- as Aristotle uses it in the *Poetics*, does not mean outward deeds or events, but something much more like 'purpose' or 'aim'. Perhaps our word 'motive' suggests most of its meaning [. . .]. When Aristotle says that a tragedy is the imitation of an action, he is thinking of an action, or motive, which governs the psyche's life for a considerable length of time. Such an action is the quest for Laius's slayer in *Oedipus Rex*, which persists through the changing circumstances of the play. [. . .] Now the plot of a play is the arrangement of outward deeds or incidents, and the dramatist uses it, as Aristotle tells us, as the first means of imitating the action”. (*Macbeth as the Imitation of an Action*; In: Francis Fergusson: *The Human Image in Dramatic Literature*; A Doubleday Anchor Original; 1957; 115 és 116. old.)

Francis Fergusson szavaiból következik, hogy azt a műben levő jelenséget, amit mi nevezünk cselekménynek, Arisztotelész a *müthosz* szóval jelöli, s a *müthosz* szót fordították régen *mese*, most Sarkady János *történet* szóval. Egyértelmű, hogy a *praxeós* szóval jelölt – mi értelmünk szerinti – mítoszt utánozza a *müthosz* szóval jelölt – mi értelmünk szerinti – cselekmény, akár epikai, akár drámai az a cselekmény. Ha „összekeverem” a *praxeóst* és a *müthoszt*, joggal teszem. Ha Arisztotelész értelmezésében a cselekmény (*praxis*) Laios király gyilkosának keresése – azaz a cselekmény (*praxis*) Fr. Fergusson szerint egyenlő egy bűnbak keresésével azon célból, hogy a közösség bűneit ráruházzák s kiűzzék, aminek következtében megtisztul a közösség –, akkor ezt mi mítosznak nevezzük, s ennek jellemzőivel nem határozható meg a drámának a mi értelmünkben értett cselekménye. Ennek a mítosznak individualizált eseménysorokra való bontása egyenlő a *müthosz* szóval jelölt történettel, ami a mi értelmünkben egyenlő a cselekménnyel.

Logikus lenne, ha Bernáth Árpád ezek után azt vitatná, hogy Arisztotelész szerint minek van – az ő általa megadott értelemben – kezdete, közepe és vége, a *praxeós*nak vagy a *müthosz*nak? De Bernáth Árpád nem ezt a kérdést veti fel. Nehezen is tehetné, hiszen a VII. fejezet ezzel a mondatral kezdődik: „Ezeket meghatározva beszéljünk most már arról, milyenek kell lennie a cselekmény összekapcsolásának, mivel ez az első és legfontosabb eleme a tragédiának”. Csak az nem veszi észre, aki nem akarja, hogy ebben a szövegösszefüggésben annak a mítosznak (Arisztotelész szavával: *praxis*nak) az össze-

kapcsolásáról van szó, amelyet a tragédia történetének (műhosznak) kell utánoznia. A következő mondat: „Megállapítottuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzata, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme”. Ezután következik a kezdet, a közép és a vég meghatározása, mint amely három jellemző a „meghatározott terjedelmű” jelzővel ellátott teljes-ség kritériuma. A „meghatározott terjedelmű teljességgel” opozícióban a jelző nélküli teljesség áll: „Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme”. A meghatározott terjedelmű teljesség a szövegösszefüggés szerint egyértelműen annak a praxisnak (cselekménynek) a jellemzője, amelyet a tragédia műhosznak (történetének) kell utánoznia, s amelynek teljességével egy másik fajta teljesség áll opozícióban. Hogy a történetnek (műhosznak) is figyelembe kell vennie a cselekmény (a praxis) jellemzőjét, egyértelmű abból a mondatból, amely a kezdet, a közép és a vég meghatározása után következik: „A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniök, sem taláalomra bevégezniök, hanem az ismert fogalmakat kell megfelelően felhasználni”. Ha ezt figyelembe vesszük Bernáth Árpád kiderülne, hogy a teljes mítoszt (a cselekmény szóval fordított praxist) a mi értelmünk szerinti cselekménynek (a történet szóval fordított műhosznak) hasonló jellegű teljességgel kell utánoznia, s így a praxeós és a műhosz (azaz a mi értelmünkben vett mítosz és cselekmény) teljességének egyforma, azonos a jellemzője. S mivel ebben a fejezetben Arisztotelész arról beszél, hogy milyen értelmű teljesnek kell lennie a tragédia praxisának (azaz, a mi értelmünkben vett: mítosznak), s mivel Arisztotelész a praxeós és a műhosz teljességeként ugyanazt a kritériumot említi – jogos ebből levonni a mi értelmünkben értett *dramai cselekmény* egyik jellemzőjét.

Azonban furcsa módon Bernáth Árpád azt a kérdést vitatja, hogy lehet vagy nem lehet a „Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme” mondatban jelölt praxist (vagyis a mi értelmünkben: mítoszt) az epikai cselekményre vonatkoztatni. Arra a megállapításra jut, hogy nem lehet, mert ez olyan valamire vonatkozatható, ami „nem tárgya a poétikának”, amin azt érti, hogy nem irodalmi mű cselekménye, hanem a történetírás tárgya. Miközben ezt bizonygatja, abban a tévedésben van, hogy arról beszél, amiről én.

A vitairatból továbbá az tűnik ki, hogy mondandóim érvényessége kizárólag Arisztotelész megállapításaihoz való viszonyuk alapján dől el; vagyis, ha nem felelnek meg Arisztotelész szavainak, érvénytelenek mint a drámai műalkotások cselekményének jellemzői. A probléma lényege azonban ez: a drámák cselekményének általam megadott jellemzői jellemzik-e a drámák cselekményét vagy nem; érvényességüket végső soron ez dönti el. Bernáth Árpád cikkének olvasója megállapíthatja, vitapartnerem erről egy szót sem ír.

Még egy kérdésre szeretnék reflektálni, a szituáció-fogalmat ért kifogásaira. Szokásos módon „re”konstruálja gondolatmenetemet: „A kérdés az arisztotelészi gondolatmenetből kiindulva tehát így fogalmazódik meg a szerző [Ismét: az én, B. T.] számára: milyen cselekményt (másképpen: történetet) tükröz (Arisztotelésznél: utánoz) a dráma jól összeállított (azaz teljes és megfelelő, meghatározott terjedelmű) cselekménye/története? A válasz: egy szituációból kiindulót”. Nos, a kérdés számomra egyáltalán nem így fogalmazódott meg, de ez még hagyján. Ha már Bernáth Árpád ilyenné „re”konstruálta kérdésemet, még mindig annak a logikus felvetését vártam, hogy a szituáció mivel van összefüggésben: a praxissal vagy a műhosszal? Persze gondolatmenetem egészét is lehetett volna vitatni, mondván, ezért és ezért a szituáció nem függhet össze sem a praxissal, sem a műhosszal (azaz sem a cselekménnyel, sem a történettel), hiszen Arisztotelész egyáltalán nem beszél szituációról stb. Ehelyett Bernáth Árpád a szituációt egyik, általam megadott jellemzőjének taglalására tér (inkább: csúszik) át.

Elnézést kell kérnem, hogy ismét elmondom, milyen is a szituáció általam megadott fogalma, amelyből a drámák cselekménye fakad. A szituáció emberek közötti olyan vonatkozásrendszer, amely potenciálisan magába zárja azokat a cselekvéseket, amelyek a viszonyrendszer tartalmaiból szükségszerűen következnek. Könyvemben azt is írtam, hogy a szituáció létező, azaz a valóságban is megtalálható. Szavaimból Bernáth Árpád ezt a következtetést vonja le: „Ha tehát a szituáció az objektív valóság ténye és nem tartalmaz más lehetőséget, csak ami megvalósul, akkor ebből két következtetést vonhatunk le [S most kérem az olvasót, jól figyelje meg, mire vonatkozóan] a tudatunktól függetlenül létező *materiális világ felépítésére* vonatkozóan: vagy tagadnunk kell a változásnak azt a formáját, amit épp a lehetőségekből a valóságba való átmenetként írhatunk le (vagyis a lehetőség és a valóság ebben az esetben egybeesik), vagy arra az álláspontra kell helyezkednünk, amely szerint a valóság és a lehetőség között csak a szükségszerűség viszonya állhat fenn”. Közvetlenül ezután kijelenti: „... nem e determinisztikus nézetek általános világnézeti implikációira szeretnénk irányítani

a figyelmet" – amivel természetesen máris megteszi azt, amit nem szeretne megtenni. Sőt, hogy semmi kétség ne legyen a „világnézeti implikációkat” illetően, egy mondatnál később ezt írja: „Az abszolút determinizmus ugyanis értelmetlenné teszi a fejlődés vagy a szabadság kategóriáit, s mindazokat a fogalmakat, amelyek feltételezik e kettő használhatóságát”; illetőleg: „Más vonatkozásban pedig ez a felfogás az irodalmi tükrözés problémáját a meghamisításig leegyszerűsítene”. Most aztán itt vagyok a legnagyobb bizonytalanságban: a mechanikus materializmust vallom? , Zsdánov hű tanítványaként ügyködöm-e?, netántán a kálvini predestinációt hirdetem, avagy középkori katolikus hittételt? A legnagyobb baj persze az, hogy Bernáth Árpád az előbb idézett mondatában – azon a helyen, ahol az olvasó szíves figyelmét kértem – teljesen elrugaskodott gondolatmenetemtől. Az általam megadott és értelmezett szituáció a „materiális világnak” csak egy része, összetevője, méghozzá olyan, amely – több más tényezővel együtt – a dráma műnemét konstituálja; Bernáth Árpád pedig – dicséretesen nagy szökelléssel – az egész „materiális világra” kiterjeszti. Bármennyire szeretem a drámai műveket, annyira drámacentrikus nem vagyok, hogy valamiféle „ahogy csak tetszik” hangulatban azt valljam: „Dráma az egész világ”. A szituáció az általam megadottak alapján csak annak a számára lehet egyenlő az egész materiális világgal, akinek – persze negatív előjellel – „Platón” fontos.

Attól a pillanattól kezdve aztán végképp semmi köze nincs az általam elmondottakhoz Bernáth Árpád cikkének, ahonnan „a szituációról tett kijelentéseket” a szótárra, illetve „a szerző egyes kijelentéseire építve”, szavaimat valamiféle generatív poétikára vonatkoztatja. Az általa megkonstruált generatív poétika szótárt és szabályrendszert tartalmaz, s ezek segítségével próbálja az epikus és a drámai cselekményt elkülöníteni, ami nem sikerül. Ez még rendben volna, de saját kísérletének kudarcát az én nyakamba varrja: „... ez esetben tulajdonképpen a drámai és epikai cselekménysor megkülönböztetése a szabályrendszer alapján történhetne, *ha történhetne*...” Ide sajnos már nem tudom őt követni, szavaim itt már az ugródeszka szerepét sem töltik be.

Összefoglalásul ezt írta Bernáth Árpád: „... nem találtunk olyan elképzelést a szerző szövegében, amely kellően kifejtve alkalmas lenne arra, hogy a drámai és epikai cselekménytípusokat megkülönböztesse”. Mivel a „drámai és epikai cselekménytípusok” megkülönböztetése könyvem még lehetséges problémái között sem található – gondolom –, a „kellően kifejtve” minősítés saját konstrukciójára vonatkozik. Sajnálom, hogy abban sem talált olyan elképzelést, amely a cselekménytípusok megkülönböztetésére alkalmas.