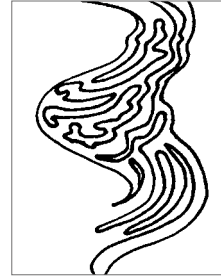


KIRÁLY GYULA



## Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez

Részletek<sup>1</sup>



Leonid P. Grosszman (1888–1965)

A *Bűn és bűnhődés* sikertelen dramatizálási kísérleteiből kiindulva (egy alig negyvenhat-negyvenhét esztendővel ezelőtt Grosszman álal megtalált és publikált), 1872 januárjában írt levelében Dosztojevszkij elég kategorikusan, de megalapozottan utasítja el az elbeszélői epika drámába történő átdolgozását.<sup>2</sup> Ezt a feladatot a „belső forma” – Dosztojevszkij kifejezésével élve –, „a költői gondolat-sorok” megőrzése mellett lehetetlen teljesíteni. „Más kérdés, ha Ön a lehető legnagyobb mértékben átformálja a regényt, s csak valamely epizódját, vagy a gondolati kiindulópontot őrzi meg, miközben teljesen megváltoztatja a cselekményt...”

<sup>1</sup> Dolgozatát a szerző magyarul először a fenti címmel publikálta (Filológiai Közlöny, 1977/2–3.), majd 1983-ban átdolgozva jelentette meg *Dosztojevszkij és az orosz próza c.* könyvében. Itt ez utóbbi verzióból közlünk részleteket.

<sup>2</sup> Vö. *Ныеопубликованное письмо Достоевскому*, *Художник и Зритель*, 6–7, Moszkva, 1924, 124–125.

írja Dosztojevszkij levelező partnerének. Vagyis egy „költői” formát – az adott esetben az elbeszélői regényt nem lehet úgy átalakítani, egy másik költői formába átültetni, hogy egyidejűleg megőrizzük az eredeti cselekménysort. A cselekmény kötődik ugyanis legerősebb szálakkal a költői formához.

Ezt a jelenséget ugyanebben a levelében Dosztojevszkij elméletileg így magyarázza: „Van a művészetnek egyfajta titka: az *epikus* (azaz elbeszélői) *forma* sohasem találja meg a maga „megfelelőjét” a drámai formában...” Ha tehát az „objektív regény” másik formai oldala az *elbeszélői elv*, akkor nem lehet megváltoztatni ezt a „másik oldalt” anélkül, hogy meg ne változzon a „költői gondolatsor”. Ezért javasolja, hogy a *Bűn és bűnhődés*ből megírandó színdarab alapjául, gondolati kiindulásul az „alapeszme”, formájául pedig valamelyik epizód szolgáljon, és semmi esetre sem az egész regény. Lehet kiindulni a regényből, de annak meglévő formáját átdolgozni, „más” formai megfelelést „találni” neki – lehetetlen. A forma ugyanis nem elvontan „csap át” tartalomba és a tartalom sem formába, hanem csak *konkrét* tartalom, meghatározott gondolatsor „csaphat át” *konkrét* formába és meghatározott struktúrájú formarendszerbe. Más – *drámai* – „költői gondolatsort” kell tehát *kiépíteni*, amely azután maga rendeződik a neki megfelelő *drámai formába*. Ez Dosztojevszkij fejtegetésének az értelme.

Dosztojevszkij egyáltalán nem állítja azt, hogy ugyanazon „alapeszmét” ne lehetne regényi drámában is létrehozni. Csak azt tételezi, hogy a „költői gondolatsor”, amely a *Bűn és bűnhődés*ben kifejezésre jut, ugyanolyan természetszerűen öltött *elbeszélői* formát, mint mondjuk az a gondolatsor, amelyet Shakespeare *Rómeó és Júliájában* vagy *Hamletjében* fejezett ki – *drámai* formát. Ez utóbbiak műfaji tartalmukat tekintve sok vonatkozásban bármennyire is *regényi* költői gondolatsorok – mégis drámai formába kíváncsoztak, bizonyára azért, mert már maga a költői gondolatsor drámai eredetű.

Át lehet-e alakítani ezeket a drámákat elbeszélői formájú regényekbe? Nyilvánvalóan nem. Kiindulhatunk bizonyos epizódokból, vagy akár az „alapesz-



F. M. Dosztojevszkij (1821–1881)



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, a regény 1867-es kiadásának címlapja (forrás: drive2.ru)

méből”, s bár így megmarad a közös eszme, a *mondanivaló* minden esetben lényegesen más lesz. Ebben van az „alapeszme” újratereztésének, „új költői gondolatsorba” rendezésének az értelme. Csak a *forma* átalakításával az alapeszme nem teremtődik újra, hanem elsikkad, elszürkül, mert az azt hordozó költői gondolatsorok a költői formák felcserélésével fellazulnak, elvesztik jellegüket, képtelenné válnak az *írói attitűd* közvetítésére – az egyensúly a költői gondolatsor és költői forma között felborul, a harmónia megbomlik.

Dosztojevszkij is más „költői gondolatsor” és ennek megfelelő más cselekménysor (formamozzanat) kialakítását javasolja levelező-partnerének, esetleg a regény egyes epizódjainak megőrzése mellett. És ezt a gondolatot rögtön egy általánosabb esztétikai törvényszerűség szférájába emeli, ahol a költői gondolatsor formájának megválasztása elvi síkon merül föl.

A költői forma „függetlenségéről”, illetve „elkötelezettségéről”, a valóságról kialakított költői gondolatsor belső formaigényéről, „szabadságáról”, illetve kötöttségéről van szó, arról a Dosztojevszkij által is megfogalmazott esztétikai törvényszerűségről, hogy „...egy bizonyos gondolat sohasem fejezhető ki más, neki meg nem felelő formában”<sup>3</sup> Művészetről lévén szó, ahol a tágabb értelemben vett „költői forma” megteremtése – vagyis a művészi tipizáció formájának egy műnem határain belül való megválasztása – nem függhet a művész szeszélyétől. A *költői gondolatsor* hatása a formateremtésre oly jelentős, hogy még ha az epika költői formáin belül maradunk is – ahol pedig a kifejező eszközök alapvető funkciója ábrázoló, úgy az *elbeszélés*, mint a *dráma* esetén –, lényeges, poétikai szinten jelentkező különbséget állapíthatunk meg; s ez a *megjelenítés és ábrázolás formastruktúrájában* megnyilatkozó különbség – a műnemi azonosságok megőrzése mellett – eltérő tipizációs elveket és formákat képes differenciálni. A kérdésnek ezt a vonatkozását világítja meg Dosztojevszkij, amikor a fentiekben idézett gondolatmenetét egy definíció-értékű megállapítással fejezi be: „Sőt, meg vagyok győződve arról, hogy a művészet különböző formáinak más és más gondolatsorok felelnek meg.” – Valóban, ha a meghatározott formákat mindig a költői gondolatsor jellege hívja életre, ez utóbbit viszont a kor, a társadalmi élet és az író valóságmodelláló törekvése együttesen alakítja, akkor ennek a fordítottja is igaz, akkor az adott művészi forma mögött joggal kereshetjük a formateremtő kor-indokot. Azt az ontológiai indítékot, amely magyarázatot adhat immár arra a kérdésre is, hogy miért nem lehetett más formát választania a művésznek az adott gondolatsor megalkotására.

Ha létezik koreszme, létezik e kor *formáinak* eszméje is – állapítja meg Belinszkij. A „költői gondolatsor” tehát egyfelől a mű alapgondolatának belső formája, ugyanakkor a *létformák művészi formában való konkretizálásának tartalmi* oldala („eszméje”). Ez a „művészi gondolatsor” mint az alapeszme konkrétsága, megjelenési formája a valóságból nő ki, de mint a művészi forma *tartalmi oldala* a művész valóságmodelláló tevékenysége során kapja meg a neki – mint költői gondolatsornak – megfelelő művészi formát. Ahhoz tehát, hogy az író a *drámai* formát vá-

---

<sup>3</sup> Uo. 125.

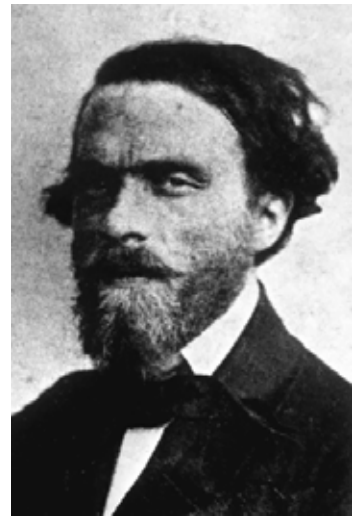
laszthassa, az életben már meg kell lennie ennek a „létfornának”, esetleg még csak potenciálisan, de már ismétlődésben szemlélhetően, hogy szemlélése kiválthassa a drámai költői gondolatsort, s az író azt a neki megfelelő drámai „költői formába” rendezhesse.

A dráma alapja: az önmagát szemlélő, a „magábatekintő” társadalmi élet, ahogyan Dosztojevszkij kortársa, K. C. Norwid, a 19. század nagy lengyel írója, Juliusz Slowacki romantikus költői műveit elemezve megfogalmazza: „A himnuszok, zsoltárok, sőt a hősi énekek is kialakulhatnak hirtelen, de a dráma nem jelenhet meg úgy, ahogyan Minerva pattant ki Jupiter fejéből. Ahhoz, hogy az élet magába tekintsen, elengedhetetlen, hogy már kialakult formákat tudjon maga mögött” – ezért hosszú idő előzi meg azt a fokot, amelyre lépve a társadalom, ha így magába tekint, erkölcsi hasznot húz belőle.”<sup>4</sup> (Kiemelés tőlem – K. GY.) Az erkölcsi haszon természetesen a költői gondolatsorból ered, de egy determinált költői forma megsejtése és kiművelése árán!

Mínta csak a különböző „művészeti formák”-nak megfelelő különböző költői gondolat-sorokról szóló dosztojevszkiji fejtegetés kapna itt fejlődéelméleti megvilágítást. Norwid a továbbiakban az esztétikai gondolat eme vonatkozására világít rá: „Nemcsak az idő került a mi fogásunkba, de mi is az idő foglyai vagyunk, ezért nem a ma a miénk, mint ahogy mondani szokták, hanem a tegnapi, a múlt; a ma csak nagyon is viszonylagos értelemben birtokunk: s ez az igazság közvetlenül érvényes a drámára...” A görög dráma talaját a bacchusi „tragos”-ok készítették elő, Calderont és Shakespeare-t pedig a keresztény misztériumok. Ott viszont, ahol a színház nem saját gyökerekből nő ki, ott építményként, haszontalan és felesleges deszkahalomként az útszélen kell várnia, s közben kölcsönvett művekkel táplálnia a társadalmat... Miért? Elsősorban bizonyára azért, mert a „tragos” és a „keresztény misztériumok” olyan formái a mű-



V. G. Belinszkij (1811–1848)



C. K. Norwid (1821–1883)

<sup>4</sup> K. C. Norwid: *Pisma wybrane. Proza*. Warszawa, 1968, t. 4., 253–254. Lásd ehhez: Nina Kiraj: *Opit tyipologiji polskoj dramiepohi prozvescsenyija i romantizma*. Studia Slavica Hung. XIX. 1973, 146.

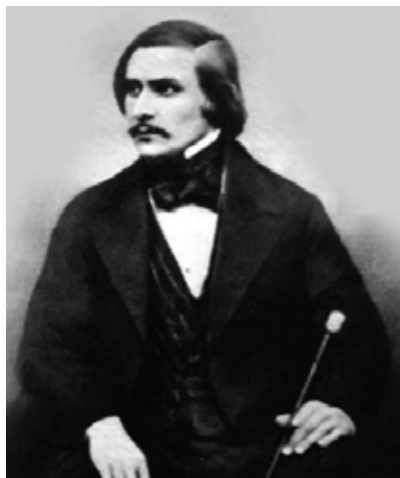


Juliusz Słowacki (1809–1849)

imitációé. A színész játéka mint forma alávetheti magát a szónak mint formának, de lehet vele egyenrangú is vagy erősebb nála. Az „érzésformák”, gondolatok, tettek ábrázolása egészen másképp történik a *színpadon*, mint az irodalom *elbeszélői* formáiban.

\*\*\*

Az elbeszélés egy olyan viszonyítási rendszer megteremtése, mely egy feltételezett időben összeötvözi és egy feltételezett térben összegezi mindazt, ami az életben még potenciálisan sincs közvetlen kapcsolatban egymással – sem a térben, sem az időben, sem a kor jellegzetes eseményeiben. A sorsok, jellemek és erkölcsök lezárulásának tendenciája azonban már munkál magában a társadalmi létben: az élet „rá-rátalál” saját struktúrájára vagy állapotára, és mint ilyen, maga



Ny. V. Gogol (1809–1852)

kényszeríti rá magát az elbeszélőre. Ez határozza meg aztán a regény vagy az erkölcsrész (és a szatíra) uralmát a korban az elbeszélő formákon belül.

Nyilvánvaló, hogy itt az élet még csak „biztat” az elbeszélésre, csak inspirálja azt a képességet, hogy az egyének tetteit olyan szituációba hozza össze, ahol „...minden csak azért jelenik meg, mert nagyon is kapcsolatos a hős sorsával” – ahogy Gogol mondja a regényről –, vagy ahol a szerző „úgy szövi annak életét [a hősét] a kalandok és változások egész során át”, hogy „... az ábrázolt kor minden jelentős vonása, a kor erkölcsének hű képe elevenedjék meg előttünk, hogy az

élet fogyatékoságainak, visszaéléseinek, bűneinek a képe feltáruljon, vagyis mind-az, amit az író észrevett az adott korban és időben, és ami méltó arra, hogy magára vonja minden figyelmes kortárs tekintetét, aki élő tanulságot keres a jelen számára a tegnapi is” – írja Gogol az erkölcsrajzi műfajokról.<sup>5</sup> Olyan szituációkról van szó tehát, amelyeket csak az *elbeszélő*-művész tekintete vehet észre az életben, a drámaíróé nem. S bár a drámában és az elbeszélésben az életbe való „betekintést” egyaránt a szereplő személyes „szava”, erkölce, jelleme vagy sorsa valósítja meg, s bár a hősokeket egyaránt a körülmények, a valóban megtörtént vagy tipikusan lehetséges események, a „feltételezett hely és idő” vonják be a szituációba, s végül, bár a dráma csakúgy, mint az elbeszélés, az élet rendjét vagy struktúráját fedi föl, mégis, az elbeszélői forma ezt más költői gondolatsorban, így például sokkal szabadabban valósítja meg, térben és időben kevésbé korlátozott lévén, mint a drámai gondolatsor formája, amelyet az idő, a tér, a belső és külső cselekmény a naturalist imitáló, viszonylagos egysége szabályoz.

Ez már formailag is áthághatatlan akadályt képez a drámai és elbeszélői költői gondolatsorok mint különböző belső formák között. Hiszen genezisüket tekintve is különbözőek abban az értelemben, hogy a végső okot, célt tekintve – azaz a valóságot tükröző költői gondolatsorok szempontjából véve a formákat – „más élethelyzet” tükröződik bennük.

\*\*\*

Szemben az elbeszélés idő- és térszabadságával, a dráma epikussága nemcsak „szó” eredetű, – a kibontakozás időbeli természetessége ugyanakkor kényelmetlen, szűk tér- és időkeretbe szorítottságot is jelent. A drámai kifejezőformák idő- és térmoddelljei tehát érzékletesebbek ugyan, de egymáshoz való kapcsolódásuk tekintetében korlátozottabbak, szemben a tisztán asszociatív művészet modelljeivel. Az epepeia és a regény például kényelmetlenül érzi magát a drámai formában, s elbeszélői formába kívánkozik – abban is teljeseedik ki történelmileg. Hiszen a dráma mint előadásra, színpadra szánt költői forma abban különbözik elsősorban az elbeszélői, olvasásra szánt költői formától, hogy maradéktalanul perszónifikálja azt is, amit az elbeszélői formák még nem perszónifikáltak, hanem a dolgok és dologi viszonyok elbeszélői vagy szemtanúi tárgyasítására révén objektíválnak.

*Perszónifikált, megszemélyesítetttségében tárgyiasult objektíválás – ez az, ami elsősorban a drámai epika (tragédia, komédia, dráma) költői formája. Az ábrázolt világ részben perszónifikált, részben a dolgoknak (a dologi és személyi viszonyoknak) az elbeszélő funkció által egy egységes erőtérré való összekapcsolása – tehát maradéktalanul asszociatív formában való objektíválása – pedig az elbeszélői forma (eposz, erkölcsrajz, regény) sajátja.*

Az elkülönülés alapja abban keresendő, hogy a társadalmi viszonyok adott struktúrájában miképpen – drámaian vagy elbeszélőien – ragadható-e meg a formációs fázis adott stádiuma. Nevezetesen, ha például az adott társadalmi struktú-

<sup>5</sup> N. V. Gogol: *Polnoje szobranyije szocsinyenyij*. Moszkva, t. VIII, 470–483.

ra dinamikus, s így az azt megszemélyesítő egyén társadalmilag képviselt vagy vállalt szerepével nyíltan azonosulhat, ez a költői forma szempontjából véve olyan – Norwid szavaival élve –, mintha már maga az élet is képes lenne önmagát szemlélni, dráma születik. Hegellel kifejezve: ez a kor az egyén poézisével szemben az önmaguktól elidegenedett egyének poézisét tételezi.

Az elbeszélői költői formát viszont döntően az a szükségszerűség diktálja, hogy maga az élet „nem akarja”, „nem tudja”, „nem kész” másképpen kifejezni magát, még „nem tekintett önmagába”; a viszonyok jellege már tárgyiasult, de ez a tárgyiasultság még vagy már nem perszonifikáltan jelentkezik. Drámai forma csak abban az esetben jön létre, amikor a megfigyelő, a művészien rendező, összegző értelemnek nincs szüksége arra, hogy a tárgyiasult, de nem perszonifikálódott lét- és tudatállapotokat, jellegzetességeket is összegyűjtse, koncentrálja avégett, hogy a tudat- és sorskalandok láncolatát, vagy az igazságok ütközéseit egy művészi modell evidenciájává építse föl, nem lévén szüksége – szemben az elbeszélői tér-idő megszerkesztéséhez elengedhetetlen – elbeszélés aktusára, azaz az idő *elbeszélői* térré változtatására, a leírásra.

A drámai formának megfelelő költői gondolatsort kiváltó élet, az – „önmaga felé forduló élet”, olyan társadalmi létforma tehát, amelyben az individuumok nyíltan szemtől szembe kerülnek egymással (vagy igazságok kimondására kényszerülnek még akkor is, ha egyébként nem kerül sor ütközésre), élethelyzetekben találkoznak és ütköznek, az igazság kimondásából vagy pusztán képviseléséből fakadó külső vagy belső konfliktusok végig vitele összeköti és együtt tartja őket, s ez alkotja a drámai költői formának megfelelő költői gondolatsor tengelyét, a drámai situációt. A csak részben perszonifikálódni és döntően elbeszélőien tárgyiasulni képes élet-helyzetek, lét- és tudatformák tehát mintegy diktálják, inspirálják az *elbeszélői* költői forma létrejöttét (mint a költői gondolatsor kizárólagos rögzíthetőségi módját), éppen úgy, ahogy a maradéktalanul perszonifikálódni képesek viszont a *drámáit*.

A dráma szereplői egymás szemé láttára cselekszenek, s ez olyan kikerülhetetlen kontaktust teremt köztük, amelyből kiderülnek az érdekellentétek vagy érzékazonosságok. Az elbeszélői formákban viszont a szereplőket valamilyen közös „ügy” kapcsolja össze, és ez az „ügy” hozza létre mindannyiszor a kontaktust.

A drámai (s a színpadi) tipizáció mint epikai, de nem elbeszélői modellezés tehát a „költői gondolatsort” az elbeszélői tipizálás formai feltétele nélkül hozza létre. Ez indokolja, hogy az epikának ez a formája dominánsan csak több művészet szinkron egybefogása révén (színjáték, rendezés, dráma stb.) egész és áttekinthető. Ezért a drámában az epikai forma a maga „abszolút” objektiváltságában cselekménnyé, illetve perszonifikált létté és igazsággá – szubjektív érdekké – oldódásában fordul felénk. A perszonifikált igazság ütközéssé, konfliktussá – az epikai elbeszélés formáihoz hasonló objektív formává csakis a színészi játék és a rendezői meglevenítés révén válhat.

Az elbeszélői regény viszont egy vagy néhány központi figurában azt objektiválja, ami a valóságban már létszerű, de még tartósan tárgyiasulni képtelen, tehát még nem teljesen perszonifikálódott érdek, de már határozott társadalmi törekvés,

igény. A regényhősök egymáshoz való viszonyára így sosem a konfliktus-állapot, hanem az identitás-keresés és a polarizálódás folyamata a jellemző; az egymásból merítés és az egymástól való elkülönülés egymást váltása az „Én” érdekének keresése közben.

Az elbeszélői és drámai műfajok között közös epikus jegyeik mellett az eltérést nem a konfliktus és a dialógus jelenlétében vagy mértékében kell látnunk, hanem 1) a maradéktalan perszónifikációban (a drámában), illetve 2) a csak részleges perszónifikáció mellett az epikus teljességhez szükséges perszónifikálatlanul maradt tárgyi- jelenségbeli valóság elbeszélői objektíválásában: tér-időben való narratív összekapcsolásában (az elbeszélői epika műfajaiban).

Az elbeszélés ebben a vonatkozásban abban különbözik a színpad modellszerű tér-idejétől, hogy asszociatív állandóan hangsúlyozni kényszerül a történet tér-idő viszonyait, az „itt és most” állapotot.

\*\*\*

A drámai formák belső műfaji különbségei lényegileg ugyanazok, mint az elbeszélői formák megfelelő különbségei. A *regényi drámában* „az élet” ugyanúgy a *sorson* – a *hősök sorsán* – keresztül „tekint magába”, mint ahogy az elbeszélői regényben, vagyis mindkét formában az *élet struktúrája* jut érvényre, míg az erkölcsrajzi, szatírai drámában, a *jellemdrámában* egyfelől, s az erkölcsrajzban, a *szatirikus elbeszélésben* és szatírai „regényben” másfelől egyaránt az *élet állapota*. Ez a különbség az „erkölcsrajz” és a „regény” között tulajdonképpen egyformán elvi jelentőségű a *költői gondolatsor* és a neki megfelelő *költői forma* szempontjából is. Ennek a körülménynek, – hogy ti. műfaji szempontból nem a dráma vagy az elbeszélés, hanem az erkölcsrajzi, regényi, tragédiai vagy eposzi attitűdök között van a különbség – tulajdonítható például az is, hogy némely *elbeszélői forma* egészen közel kerül a *drámai formához*. Ilyen esetet figyel meg Borisz Eichenbaum Gogol *A köpönyeg* című művével kapcsolatban. Ez az eset annál is fontosabb a mi gondolatmenetünk szempontjából, mivel Eichenbaum példájában az elbeszélő forma közeledése a drámához éppen az elbeszélés aktusának dramatizálásában érhető tetten.

Az elbeszélés folyamata e műben az alakok és a szituációk viszonyának olyan ismétlődő, az elbeszélőtől kiinduló megszakítására épül, amelyben az alakok és szituációk epikus viszonyát állandóan modifikálja, megváltoztatja, kielezi vagy elhalványítja az elbeszélő-szerző – intonációval, vagy akár a szöveg szemantikájával kifejezett, a mese súlyával vetekedő – én-viszonya. Eichenbaum szerint a gogoli elbeszélés-típusban az alakok és körülmények önmozgásosan kibomló kapcsolatsora kevésbé fontos a mű költői gondo-



Boris Eichenbaum (1886–1859)

latsorának kialakítása szempontjából, mint maga a cselekmény „előadása”. A cselekmény síkján analizálható valóság és az írói attitűd ugyanis a gogoli műkonceptióban (az eichenbaumi megfigyelés szerint) kevésbé differenciált, kevésbé gazdag és változatos, mint a szkáz<sup>6</sup> dramatizált-elbeszélői attitűdjén, elbeszélés-aktusán keresztül közvetítendő valóság és írói attitűd.

Vagyis az elbeszélői és drámai forma potenciális „közeledése” – s ennek jelentkezése: az elbeszélés aktusának dramatizálása – mint folyamat a formaelv síkján történik, ahol azok a „költői gondolatsort” reprodukáló valóság-modellek rendeződnek el, amelyek kompozíciós rendjét és epikai rímelését, ismétlődését a költői forma-adta lehetőségek sugallják s mintegy előzetesen meghatározzák.

„A novella kompozíciója – írja Eichenbaum – jelentős mértékben függ attól, milyen szerepet játszik benne a szerző személyes hangneme, vagyis a költői gondolatsor szervező elve, az a szerzői hangnem – amely ilyen vagy olyan mértékben a szkáz illúzióját kelti – vagy az események közti formális kapcsolat megteremtésére szolgál, s azok teremtik a gondolatsort, míg az elbeszélés aktusa – s maga az elbeszélő is – alárendelt szerepet játszik.”<sup>7</sup>

Az objektív kibontást, cselekményt, a szituációra koncentráló epikai építkezést váltja itt fel a szubjektív szerzői-elbeszélői forma, szervező-elv, attitűd. A gogoli novella azért is marad novella és nem válik kisregénnyé, mert ez a szkáz által történő gondolatsor-építés a valóság olyan szféráit szólaltatja meg – nem annyira a cselekményben, mint inkább annak kapcsán –, amelyeket az írói gondolat belső immanens logikája, erkölcsrajzi szándéka diktál inkább, mintsem a hős regényi sorsának valóságos logikája.

Állítását Eichenbaum a novellára, vagyis egy jellegzetesen *kis-epikai* műfajra alapozza, ami ugyan nem jogcím arra, hogy tételének érvényességét feltétel nélkül kiterjesszük a nagyepikai elbeszélő formákra is, a nagyepikai műfajok elbeszélés technikájára és elbeszélő-elvére, de *A köpönyeg*, melynek novella-kompozícióján keresztül Eichenbaum mindezt illusztrálja, bizonyos értelemben maga is átmenetet képvisel a kisepikai formáktól a nagyepikához, és ráadásul – mint ahogy az világossá válik a *Korunk hőse* elemzéséből – Eichenbaum általában nem tulajdonít elvi jelentőséget a kis- és nagyepikai formák közötti különbségeknek akkor sem, amikor az írói hangnem kompozícióban betöltött szerepét elemzi. Gondolatmenetéből viszont kiolvasható, hogy az elbeszélő formák két alapvető műfaji csoportját – a regényt és az erkölcsrajzit – ő is szétválasztja, s az is, hogy az elbeszélés objektív és szubjektív formáinak megkülönböztetésében a szerzői én kifejezésformáját s a személyes írói hangnem elbeszélői kompozíciós szerepének megnövekedését ítéli döntőnek. Eichenbaum a szubjektív epika dráma felé történő elhajlását – ami az elbeszélői aktus immanens tárgyként kezelésében nyilvánul meg azáltal, hogy az elbeszélő a cselekményt kiegészíti, kiteljesíti – végső soron az objektív epika

<sup>6</sup> A szkáz a szóbeliség illúziójának felkeltésére alkalmas elbeszélőforma.

<sup>7</sup> Vö. B. Eichenbaum: *Kak szgyelana „Sinyel” Gogolja*. In: Szkvoz lityeraturu. Leningrád, 1924, 171.

felé tett lépésnek látja. Eichenbaum ugyanis megkülönböztet „primitív” és bonyolultabb elbeszélésformákat, komikus és idillikus novellákat. A „primitív” novella, akárcsak a kalandregény – mondja Eichenbaum – nem ismeri a szkázt és nincs is rá szüksége. Miért? „Ugyanazért – fejtegeti tovább –, amiért minden objektív elbeszélésnek: mert az elbeszéltek érdekességét és mozgását az *események és helyzetek* gyors és színes váltakozása adja.”

A regény, az erkölcsrajz vagy a novella szempontjából azonban a dolog lényege nem is annyira az események és helyzetek változásának tempójában és színskálájában rejlik, hanem az alakok és helyzetek motivációs kötéseinek jellegében, vagyis maguknak az eseményeknek belső indokai iránt mutatkozó ilyen vagy olyan írói érdeklődésben. Ahol – mint elv – a motívumok „összefonódása” áll az egyik oldalon, s a „szkáz” kisebb-nagyobb mértékben kikristályosodott elve a másikon, ott bizonyos műfaji kettősséggel van dolgunk. A szkáz kompozícióját ezért inkább *narratívának* nevezhetnénk, mivel a figyelmet nem a motívumok és a motiváció együttese, hanem magának a *szűzsének a motivációja*, a motívumok expresszivitása, a történet és az elbeszélői motiválás kelti fel és köti le. Ezért sikerültebbek rendszerint az erkölcsrajzi vagy a szkázon alapuló elbeszélői művek drámai átdolgozásai, mint az objektív szűzséjű műveké, beleértve a szubjektív és objektív regényi elbeszélői műveket is.

### **Gyula Király: On the Distinction Between Narrative and Dramatic Forms**

Gyula Király (1927–2011), who established a new school of thought in the Hungarian research of Dostoevsky, published his study in Russian in 1972 before revising and publishing it in a volume in 1983 (*Dosztojevszkij és az orosz próza [Dostoevsky and Russian Prose]*). The latter version is presented now in an abbreviated form. The author takes Dostoevsky’s letter of January 1872 as a starting point, in which, in the wake of unsuccessful attempts to stage *Crime and Punishment*, the writer is exploring the pitfalls of adapting narrative epic to drama. He states that there is a special secret to art, which prevents epic form from ever finding its dramatic equivalent. On account of that he suggests that the “keynote” of the novel should serve as the basis for the stage play, and an episode as its form – but not the entire novel by any means. The author, relying on the logic of Dostoevsky’s argument, stresses that a dramatic train of thoughts obeying other types of laws needs to be created, since – provided the formal side of the novelistic train of thoughts is the narrative principle – this poetic form cannot be changed without changing the original poetic train of thoughts in the novel. In comparing the nature of these two poetic trains of thoughts, Gyula Király concludes that while drama is founded on “introspective” social life (K. C. Norwid), the writer connects and activates segments of reality distant in space and time. The publication of this study is relevant because of the two Dostoevsky productions at MITEM this year (*The Crocodile*, directed by Valery Fokin; *Crime and Punishment*, directed by Attila Vidnyánszky) and because the issues above will be central themes at the professional roundtable as well.