

BORISZ TOMASEVSKIJ (1890–1957) nyelvész és irodalomtudós, pályája kezdetén elsősorban az orosz népköltéssel, valamint Puskin munkásságának verstani, stilisztikai és textológiai vizsgálatával foglalkozott. Alapvető műve, melynek részlete itt olvasható: 1925-ben *Tyeorija literaturi*, három évvel későbbi népszerűbb, iskolák számára készített változata *Kratkij kursz poetyiki* (Rövid poétikai kurzus) címmel jelent meg, s az esztendő alatt hat kiadást ért meg, több százezer példányban kelt el. Népszerűségét megelőzően annak köszönhető, hogy az orosz formalizmus nevezetes fogalmainak, illetve eszközeinek – fabula és szűzsé (fabula i szjuzset), anyag és eljárás (material i prijom) különösítés vagy különössé tevés (osztranyenyije) – meghatározására és szemléletes elemzésére vállalkozott. Az idézett fejezet eredeti címe: *Posztrojenyije szjuzseta*.
Forrás: *Tyeorija literaturi*. Moszkva–Leningrád, 1928, 131–158.

IRODALOMELMÉLET

A SZŰZSÉ SZERKEZETE

1. A témaválasztás

A művészi kifejezésben a különálló mondatok, jelentésük révén összekapcsolódva, olyan konstrukciót eredményeznek, amelyet közös gondolat, illetve téma egyesít. A téma (amiről szó van) a mű különálló elemeinek jelentésbeli egysége. Beszélhetünk az egész mű témájáról, illetve az egyes részek témájáról is. Minden valamilyen nyelven írott, jelentéssel bíró műnek van téma. Csak az értelmén túli műnek nincsen, s ezért az nem is több bizonyos költői iskolák kísérleti laboratóriumi tevékenységénél.

Hogy a szóbeli konstrukció egységes művet alkosson, egybefüggő, a mű folyamán kibontakozó témával kell rendelkeznie.

A témaválasztásban jelentős szerepet játszik, miként fogadja majd e témát az olvasó. „Olvasón” általában az emberek meglehetősen bizonytalan körét értik, az író gyakran nem is tudja pontosan, hogy kik az olvasói. Ennek ellenére a szerző mindig számol az olvasóval elgondolásaiban. E számbavétel kanonizálódik az olvasó klasszikus megszólításában; például a *Jevgenyij Anyegin* egyik utolsó strófájában:

*Jó olvasóm, lehetsz akárki,
Gyűlölj szivedből vagy szeress,
Hidd el nekem, búcsúzni, válni
Csak jóbarátként érdemes
E strófákban bármit kerestél,
Nyugalmat-é mozgalmas estén,
Vagy lázadó emlékeket,
Élő, beszédes képeket,
Avagy csak nyelvtani hibákat,
E könyvben, kívánom neked,
Akár merengni hív szived,
Akár vitázni lenne vágyad,
Találj mindenből egy szemet.
S most búcsúzzunk. Isten veled.*

[Galgóczy Árpád fordítása]

Az elvont olvasónak ez a számbavétele az „érdek” fogalmában fejeződik ki.

A választott témának érdekesnek kell lennie. Az érdeknek, az érdekeltségnek azonban a legkülönbözőbb formái lehetségesek. Az írókhoz és közvetlen hallgatóságukhoz rendkívül közel állnak az írói mesterség érdekei, amelyek bizonyára a leghatékonyabb mozgatóerők az irodalomban. A szakmabeli, írói újdonságra, az újfajta művészetre törekvés mindig a leghaladóbb irodalmi formák és iskolák ismertetőjegye volt. Az írói tapasztalat, a „tradíció” feladatok alakjában, mintegy az elődök hagyományaként jelentkezik, és az író figyelme teljes egészében e művészi feladatok megoldására irányul. Az objektív, az írói mesterségtől távol eső olvasó érdekei ugyancsak változatos formát ölthetnek, és az egyszerű szórakozástól, amelyet az úgynevezett „bulvárirodalom” elégít ki Nat Pinkertontól Tarzanig, egészen az irodalmi érdekek és az általános kulturális igények összekapcsolásáig terjedhetnek.

Az olvasó érdeklődését az *aktuális*, azaz a mai kulturális igények körében hatékony téma elégíti ki. Jellemző például, hogy Turgenyev regényei körül mindig hatalmas publicisztikai irodalom bontakozott ki, amely a legkevésbé sem művészi alkotásokként kezelte ezeket a műveket, hanem a kultúra egészét érintő – főként társadalmi – problémákat ragadott ki belőlük. Ez a publicisztikai reagálás természetes és törvényszerű következménye volt a regényíró által választott témának.

Napjainkban a forradalom és a forradalmi hétköznapiak számítanak ilyen aktuális témának, ez hatja át Pilnyak, Ehrenburg és mások egész prózai munkásságát, valamint Majakovszkij, Tyihonov és Aszejev egész költészetét.

Az aktualitás legegyszerűbb formái azok az időszerű, napi kérdések, amelyek átmenetileg, csupán ideig-óráig kötik le az emberek figyelmét. Az újságok tárcái és az esztrádműsorok kupléi csak addig maradnak fenn, ameddig tart az ilyen napi aktualitáshoz kötődő érdeklődés. Ezek a témák nem túl „rugalmasak”, azaz képtelenek alkalmazkodni a közönség gyorsan váltakozó igényeihez. Azonban minél jelentősebb és átfogóbb egy mű témája, annál maradandóbb lehet maga a mű. Az aktualitás határait szélesítve, az „általános emberi” kérdésekig – a szerelem, a halál problémáig – juthatunk el, amelyek lényegében változatlanok maradnak az emberi történelem folyamán. De az ilyen „általános emberi” témákat is konkrét anyaggal kell megtölteni, mert különben könnyen „érdektelenné” válhatnak.

„Aktualitáson” nem a jelenkor ábrázolását kell érteni. Ma, amikor az embereket a forradalmi téma izgatja, egy olyan regény is lehet aktuális, amely egy másik forradalmi korszakot mutat be, vagy amely egy fantasztikus környezetben játszódó forradalmat ábrázol az utópikus regény eszközeivel. Vagy gondoljunk csak a „zavaros időket” ábrázoló orosz színdarabokra (Osztrovszkij, Alekszej Tolsztoj, Csajev, illetve Kosztomarov műveire), amelyekből mindenki láthatta, hogy egy korábbi korszakból vett téma is lehet aktuális, s olykor nagyobb érdeklődést is kelthet, mint a jelen ábrázolása. Végül magában a jelenben is tudnunk kell, hogy mit ábrázolunk. Nem minden mai dolog aktuális, s nem minden mai dolog érdekes.

Összegezőképpen elmondhatjuk, hogy a téma iránti általános érdeklődést az irodalmi mű keletkezésére jellemző történelmi feltételek határozzák meg, az ilyen történelmi feltételekben azonban fontos szerep jut az irodalmi tradíciónak és az általa meghatározott feladatoknak.

De nem elég érdekes témát választani. Fenn is kell tartani az érdeklődést, ösztökélni kell az olvasó *figyelmét* is. Az *érdekesség* vonz, a *figyelem* megőrzi.

A figyelem lekötésében óriási szerepe van a témakör érzelmi mozzanatának. Nem véletlen, hogy a közvetlen hatásra törekvő, tömeges hallgatóságnak szánt (drámai) műveket emocionális jellegük alapján osztották komikus, illetve tragikus alkotásokra. A mű keltette érzelmek a figyelem lekötésének legfontosabb eszközei. Nem elég hűvös előadói hangnemben felsorolni a forradalmi mozgalmak szakaszait. Együtt érezni, elégedetlenkedni, örülni és felháborodni kell. Ekkor lesz a mű a szó valódi értelmében aktuális, s ekkor hat majd az olvasóra, mert akaratát irányító emóciókat ébreszt benne.

A költészeti alkotások többsége együttérzésen és ellenszenvon, a látómezőbe vitt anyag értékelésén alapul. A hagyományos rokonszenves („pozitív”) hős, valamint az ellenszenves („ne-

gatív”) figurák közvetlenül fejezik ki a műalkotásnak ezt az értékelő mozzanatát. Az olvasó együttérzését és emócióit irányítani kell.

Ezzel magyarázható, hogy a műalkotás témája rendszerint érzelmi színezetű, ami annyit tesz, hogy méltatlankodást vagy együttérzést kelt, és hogy az értékelés síkjában kerül kidolgozásra.

Ne feledjük, ez az érzelmi mozzanat belekerül ugyan a műbe, de nem az olvasó viszi bele. Nincs értelme arról vitatkozni, hogy egy hős – mondjuk Lermontov Pecsorinja – pozitív vagy negatív típus-e. Azt a vele kapcsolatos emocionális viszonyt kell feltárni, amelyet a mű tartalmaz (még akkor is, ha ez nem a szerző személyes véleménye). A primitív irodalmi műfajokban eléggé egyértelmű ez az emocionális színezet (a kalandregényben például az erény elnyeri jutalmát, a vétkesek pedig megbűnhődnek), az ennél kidolgozottabb alkotásokban azonban fölöttebb árnyalt és bonyolult lehet. Néha annyira bonyolult, hogy ki sem fejezhető egyszerű formában. Ennek ellenére az együttérzés mozzanata az, ami irányítja az érdeklődést, ez tartja fenn a figyelmet, és ez teszi szinte személyesen érdekeltté az olvasót a téma alakulásában.

2. FABULA ÉS SZÜZSÉ

A téma egyfajta egység. Olyan apróbb tematikai elemekből tevődik össze, amelyek bizonyos kapcsolatban állnak egymással.

E tematikai elemek rendjében két fontosabb típust különböztethetünk meg: 1. az elsőnél oksági-időrendi kapcsolat figyelhető meg a felhasznált tematikus anyagon belül; 2. a másodiknál tartalmi egyidejűséget vagy olyan témaváltakozást látunk, amely nem az anyag belső okozatiságán alapul. Az előbbi esetben fabuláris művekkel van dolgunk (kisregények, regények, elbeszélő költemények), az utóbbiban fabula nélküli, „leíró” jellegű alkotásokkal („deskriptív és didaktikus költészet”, líra, „útleírások”, pl. az *Egy orosz utazó levelei* Karamzintól, *A Pallasz fregatt* Goncsarovtól stb.).

Nem árt hangsúlyozni, hogy a fabula nemcsak időrendi, hanem oksági jellegű is. Egy útleírást is lehet az események időrendjében kifejtteni, de ha csupán a látottakról és nem az utazó személyes élményeiről van szó benne, akkor fabula nélküli elbeszélés lesz belőle.

Mínél gyengébb az oksági kapcsolat, annál erősebb a tisztán időrendi összefüggés. A fabula halványodásának mértékében a fabuláris regénytől a „krónikához”, azaz az időrendi leíráshoz közeledünk (Sz. Akszakov: *A Bagrov-unoka gyermekevei*).

Nézzük meg kissé részletesebben a művek első, fabuláris típusát – az alkotások többsége ugyanis ebbe tartozik, míg a fabula nélküliek a művészi és a széles értelemben vett prózai alkotások határára állanak.

A fabuláris mű témája többé-kevésbé egységes eseményrendszert képvisel, amelyben az események egymásból következnek, illetve összefüggenek egymással. A belső kapcsolataikban szemlélt események összességét egy műben *fabulának* nevezzük.

A fabula kibontakozása érdekében az elbeszélésbe bizonyos számú személyt („szereplőt”, „hőst”) kell belevinni, akiket érdek vagy másféle kapcsolat (például rokonság) köt össze egymással. A szereplők kölcsönös viszonya az adott pillanatban a *situáció* (helyzet). Például: a hős szereti a hősnőt, de a hősnő ennek vetélytársát kedveli. Három szereplővel van dolgunk: a hőssel, a vetélytársal és a hősnővel. A fennálló kapcsolatok: a hős szerelme a hősnő iránt, illetve a hősnő szerelme a vetélytárs iránt. Gyakori az *ellentmondásos* kapcsolatokra épülő situáció, ilyenkor minden szereplő más és más módon akar változtatni az adott helyzeten. Például a hős és a hősnő kölcsönösen szeretik egymást, de a szülők ellenzik a házasságot. A hős és a hősnő házasságra, a szülők pedig a fiatalok elválasztására törekednek. A fabula az egyik situációból a másikba való átmenetek révén alakul ki. Az ilyen átmenetek során új szereplők léphetnek színre (a situáció bonyolódása), eltávozhatnak bizonyos régi szereplők (például meghal a vetélytárs), megváltozhatnak a fennálló kapcsolatok.

A fabuláris formák többsége tehát valamilyen küzdelmen alapul.

A fabula fejlődését az egyik szituációból a másikba való átmenetként jellemezhetjük,¹ melynek során minden egyes szituációra érdekellentét – a szereplők közti *kollízió* (összeütközés) és harc – nyomja rá a bélyegét. A fabula dialektikus fejlődése a társadalmi-történelmi folyamat fejlődésére hasonlít, ahol minden egyes történelmi stádium a társadalmi csoportok korábbi harcainak eredménye, s egyben olyan új társadalmi csoportok küzdelmének színtere lesz, amelyek együttesen az adott társadalmi „rendet” alkotják.

Az ellentétes érdekeket és a hősök közötti harcot a szereplők csoportosulása, illetve az egyes szereplői csoportoknak egymás ellen alkalmazott sajátos taktikája egészíti ki. A harcnak ezt a folyamatát nevezik *intrikának*. (Ez különösen a drámai formára jellemző.)

Az intrikának – vagy a szereplők bonyolult csoportosulása esetén: a párhuzamos intrikáknak – a fejlődése egyrészt az ellentétek megszűnéséhez, másrészt új ellentétek születéséhez vezet. A fabula végén rendszerint olyan szituációt találunk, amelyben minden ellentét elsimul, és az érdekek igazodnak egymáshoz. Az ellentmondásos szituáció mozgásba hozza a fabulát (két küzdő fél közül az egyiknek győznie kell, sokáig nem maradhatnak egymás mellett), a kibékített szituáció azonban nem ösztönöz további fejlődésre, és nem kelt várakozást az olvasóban. Az ilyen helyzet lezáró jellegű, s ezért *megoldásnak* nevezzük. A régi erkölcsitanító regényekre például jellemző egy olyan átmeneti szituáció, amelyben az erény háttérbe szorul és a bűn győzedelmeskedik (morális természetű ellentmondás), a megoldásban aztán a jók elnyerik jutalmukat, a vétkesek pedig megbűnhődnek.

Néha a fabula kezdetén figyelhető meg ilyen kiegyensúlyozott szituáció („A hősök csendben és békeességben éltek. Egyszer azonban...” stb.). A fabula megindulásához olyan eseményekre van szükség, amelyek megbontják az egyensúlyon alapuló szituációt. A kezdeti, mozdulatlan szituációt felborító és a mozgást elindító események összességét *bonyodalomnak* nevezzük. A bonyodalom rendszerint a fabula egész menetére kihat; az egész intrika csak azt az eseményt variálja, amelyből az alapvető ellentmondás fakadt, s amelyet a bonyodalom vezetett be. Az ilyen variálódást nevezik viszontagságoknak (peripetiának, átmenetnek az egyik szituációból a másikba).

Minél bonyolultabbak a szituációra jellemző ellentmondások, s minél ellentétesebbek a szereplők érdekei, annál *feszültebb* a szituáció. A feszültség az események fordulatahoz közeledve egyre inkább növekszik. A fokozást rendszerint a szituáció fordulatainak előkészítésével érik el. A sablonos kalandregényben például mindvégig a hős pusztulására törő ellenfelek vannak fölényben. Megszervezik a hős elpusztítását, de az utolsó pillanatban, amikor a vég már elkerülhetetlennek látszik, a hős váratlanul megmenekül, és az árny megghiúsul. Az effajta előkészítés jelentősen növeli a szituáció feszültségét.

A feszültség többnyire a megoldás előtt hág a legmagasabb fokára. A tetőpontot a német Spannung szóval szokták jelölni. A Spannung egyfajta antitézis a fabula dialektikus felépítésében (tézis – bonyodalom, antitézis – Spannung, szintézis – megoldás).

De nem elegendő érdekfeszítő cselekménysort kitalálni, s ennek kezdettel, illetve véggel határt szabni. El kell *osztani* az eseményeket, sorrendbe kell állítani, ki kell bontakoztatni őket, a fabuláris anyagból irodalmi kombinációt kell létrehozni. A mű eseményeinek művészién meg szerkesztett elosztását a mű *szűzségének* nevezzük. A szűzség fogalma bonyolult, ezért a pontosabb meghatározás érdekében néhány segédterminust is be kell vezetnünk.

A témát – annak elrendezése előtt – részekre kell osztani, kisebb elbeszélési egységekre kell bontani, hogy fel lehessen fűzni ezeket az elbeszélés fonálára.

A téma fogalma *összefoglaló* jellegű – a mű szóbeli anyagának egyesítésére szolgál. Téma lehet a mű egészének, de a mű egyes részeinek is. A külön tematikus egységgé forrott részek kiemelését a mű felbontásának nevezzük. Puskin elbeszélése, *A lövés* például a következő részek-

¹Tökéletesen ez a helyzet, amikor nem több szereplővel, hanem egy magányos hős lelki életét bemutató novellával van dolgunk. A szereplők funkcióit itt a hős pszichológiai indítékai, a lelki élet megnyilvánulásai, az ösztönök és a szenvedélyek töltik be. Ennek értelmében minden előbb és utóbb kifejtett gondolatunkat általánosítani lehet.

re bontható: az elbeszélőnek Silvióval és a gróffal történt találkozására, illetve Silvio és a gróf összecsapásának történetére. Az előbbi tovább bontható az ezredben, illetve a falun töltött évek eseményeinek elbeszélésére, az utóbbi Silvio és a gróf első párbajára, valamint kettejük utolsó találkozására.

A mű tematikus részekre bontása során végül tovább nem osztható egységekhez, a tematikus anyag legkisebb darabkáihoz jutunk: „Beesteledett”, „Raszkolnyikov megölte az öregasszonyt”, „A hős meghalt”, „Levél érkezett” stb. A mű tovább nem bontható részének témáját *motívum*-nak nevezzük. Lényegében minden mondatnak van motívuma.

Nem árt megjegyeznünk, hogy a történeti poétikában, a mesék, illetve a „vándorszüzsék” egybevetésekor használt „motívum” terminus ettől lényegesen különbözik, bár gyakran az iméntivel egyező módon határozzák meg. Az összehasonlító vizsgálat során a különböző művekben előforduló tematikus egységet tekintik motívumnak. (Például „menyasszonyszökötetés”, „segítő állatok” – vagyis olyan élőlények, amelyek segítik a hőst a feladatok megoldásában stb.) Ezek a motívumok teljes egészében átkerülnek egyik szüzsészerkezetből a másikba. Az összehasonlító poétikában nem lényeges, hogy fel lehet-e bontani őket további motívumokra, csupán az a fontos, hogy a tanulmányozandó műfajon belül mindig teljes alakjukban szerepeljenek. Az összehasonlító vizsgálat során tehát nem „oszthatatlan”, hanem történetileg fel nem osztható motívumokról beszélünk, amelyek a műről műre való vándorlás során is változatlanok maradnak. Mellesleg, az összehasonlító poétika számos motívuma őrzi meg a maga motívumjellegét az elméleti poétikában is.

Az egymáshoz kapcsolódó motívumok hozzák létre a mű tematikai összefüggéseit. Ebből a szempontból a fabula a motívumok összességét jelenti, ezek logikus oksági és időrendi összefüggésében, a szüzsé pedig ugyanezeket a motívumokat, de olyan sorrendben és olyan összefüggésben, ahogyan a műben megjelennek.² A fabula szempontjából lényegtelen, hogy a műnemenyelyik részében tudja meg az olvasó az eseményt, hogy maga a szerző közli-e vele, vagy valamelyik szereplő beszéli el, netán elszórt utalásokból szerez róla tudomást. A szüzsé esetében viszont épp az a fontos, hogy *miként kerülnek* e motívumok az olvasó elé. A fabula lehet változatos, nem a szerző által kigondolt esemény is. A szüzsé teljes egészében művészi konstrukció.

A műalkotáson belül többféle motívum található. A fabula egyszerű elmondása esetén hamar rájövünk, mit hagyhatunk el úgy, hogy az elbeszélés azért folyamatos maradjon, és mit nem hagyhatunk ki anélkül, hogy az események közti oksági kapcsolatok fel ne bomljanak. Az el nem hagyható részletek az ún. *kötött* motívumok, azok pedig, amelyek az események egységes oksági és időrendi menetének megsértése nélkül is elhagyhatók, a *szabad* motívumok közé sorolandók.

A fabula szempontjából csupán a kötött motívumok lényegesek. A szüzsében viszont gyakran a szabad motívumok (a „kiterők”) játsszák az alapvető, a mű szerkezetét meghatározó szerepet. E mellékmotívumok („részletek”) az elbeszélés művészetét szolgálják; többféle funkciójuk van, ezekre később visszatérünk. Az ilyen motívumok alkalmazása jelentős mértékben függ az irodalmi tradíciótól – minden iskolára jellemző a maga szabad motívumainak tárháza. Ezzel szemben a kötött motívumok rendszerint a „szívósságukkal” és az „életrealitásukkal” tűnnek ki, ami azt jelenti, hogy a legkülönbözőbb iskoláknál is azonos formában szerepelnek. A fabula kidolgozásában természetesen szintén nagyon fontos szerepet játszhatnak az irodalmi hagyományok. A XIX. század negyvenes éveire például igen jellemző a kishivatalnok nyomorúságáról szóló novellisztikus fabula – vö. Gogol: *A köpönyeg*, Dosztojevszkij: *Szegény emberek*, a húszas évekre az európai férfi boldogtalan szerelme valamilyen idegen nő iránt – vö. Puskin: *A kaukázusi fogoly*, *A cigányok*.

Puskin a szabad motívumok bevitelkor jelentkező irodalmi tradícióról beszél, amikor ezeket írja *A koporsókészítő* című elbeszélésében:

² A „fabula” és a „szüzsé” terminust a legkülönbözőbb jelentésekben használják, gyakran épp az iméntivel ellentétben értelemben. Az általunk javasolt meghatározások csupán hozzávetőlegesek, az általános tematikai kérdések tárgysíkjánál azonban vannak bizonyos előnyei.

„Másnap délben pontosan tizenkét órakor a koporsókészítő és a lányai kiléptek új házuk kapuján, és elindultak a szomszédhoz. Nem írom le Adrian Prohorov orosz kaftánját, sem a két lány: Akulina és Darja európai divatú ruháit, s ezzel eltérek mai elbeszélőink szokásától. Azt azonban nem tartom fölöslegesnek megjegyezni, hogy mindkét lány sárga kalapot és piros cipőt vett fel, amit csak ünnepélyes alkalmakkor viseltek.” [Gyöngyi László fordítása.]

A ruházat leírása itt a korra – az 1830-as évek elejére – jellemző szabad motívumként kerül szóba.

A különféle motívumok közül ki kell emelnünk a *bevezető* motívumok csoportját, amelyek más konkrét motívumokkal való kiegészítést igényelnek. Gyakori például a mesékben az olyan helyzet, amikor a hős valamilyen megbízást kap: az apa feleségül akarja venni a lányát, és a lány, hogy a házasságot elkerülje, teljesíthetetlen megbízásokat ad neki. Vagy a hős megkéri a cárleányt, és a cárleány, hogy a gyűlölt házasságot elkerülje, első pillantásra teljesíthetetlen feladatokkal bízza meg őt. Puskin *Mese Baldáról* című művében a pópa meg akar szabadulni szolgájától, s ezért megbízza, hogy gyűjtse be az ördögöktől a dézsmát. A *megbízásnak* ez a motívuma kiegészítést követel a tulajdonképpeni megbízatásokról szóló elbeszélés formájában, és bevezetésként szolgál a megbízatást teljesítő hős kalandjainak elbeszéléséhez. Ugyanilyen jellege van a késleltető mesefűzés motívumának. Az *Ezeregyéjszakában* Seherészádé mesemondással késlelteti a rá is kiszabott halálos ítélet végrehajtását. A mesélés motívuma itt olyan frófi fogás, amely a mesék bevezetésére szolgál. Hasonló szerepük van a kalandregények üldözési motívumainak. A szabad motívumok az elbeszélésben rendszerint a bevezető motívumot egészítik ki, ez utóbbi önmagában véve kötött, vagyis nem lehet kihagyni az elbeszélés fabulájából.

Osztályozni lehet a motívumokat objektív hatásuk szempontjából is. Azok, amelyek megváltoztatják a szituációt, *dinamikus motívumok*, azok, amelyek nem, *statikusak*. Vegyük például Puskin *A parasztruhás kisasszony* című elbeszélésének befejezés előtti szituációját. Alekszej Beresztov szereti Akulinát. Alekszej apja Liza Muromszkáját akarja elvetetni fiával. Alekszej, aki nem tudja, hogy Liza és Akulina ugyanaz a személy, tiltakozik az apjától reáerőszakolt házasság ellen. Elutazik, hogy tisztázza a helyzetet Muromszkájával, és itt felismeri Lizában Akulinát. A szituáció megváltozik: a házasság akadályá Alekszej részéről elhárul. A Liza és Akulina azonosságát tartalmazó *felismerés* dinamikus motívum.

A szabad motívumok általában statikusak, de nem minden statikus motívum szabad is egyben. Tegyük fel például, hogy egy gyilkossághoz, amelynek a fabula során be kell következnie, a hősnek szüksége van egy revolverre. A revolver motívuma, ennek bevétele az olvasó látómezébe statikus, de egyben kötött motívum is, mivel az említett gyilkosság nélküle meghiúsulna. Jó példa erre Osztrovszkij *Hozomány nélküli menyasszonya*.

Jellegzetes statikus motívumok a leírások – a természet, a környezet, a helyzet, a szereplők ezek jellemének leírása stb. Kifejezetten dinamikus motívumok a hősök tettei és cselekedetei.

A fabula legfontosabb előrelendítői a dinamikus motívumok. A szűzsé megformálásánál épp fordított a helyzet, itt a statikus motívumok juthatnak fontosabb szerephez.

Osztályozhatjuk a motívumokat a fabula szempontjából vett fontosságuk szerint is. A leglényegesebbek így a dinamikus motívumok lesznek, majd az őket előkészítő, illetve a szituációt meghatározó motívumok következnek stb. Hogy mennyire lényeges egy-egy motívum *fabuláris szempontból*, az nem a fabula részletesebb elmondásából, hanem annak tömör összefoglalásából derül ki.

A fabuláris anyag szűzsészerű megformálásánál a következőket kell figyelembe venni:

1. Az elbeszélés során az olvasót be kell vezetni a kiindulási szituációba. Az olyan körülmények ismertetését, amelyek a szereplők kezdeti felállását és kapcsolatait tartalmazzák, a mű *expoziójának* nevezzük.

Nem minden elbeszélés kezdődik expozióval.³ A legegyszerűbb esetben, amikor a szerző először a fabuláris anyag résztvevőit mutatja be, *közvetlen expozióval* van dolgunk. Meglehetősen

³ Az elbeszélés anyagának elosztása szempontjából az elbeszélés elejét *bevezetésnek* vagy *kezdetnek*, a végét pedig *befejezésnek* nevezik. Elképzelhető, hogy a bevezetésben nincs meg sem az expozió, sem a bonyodalom. Tematikai szempontból a befejezésnek sem kell egybeesnie a megoldással.

gyakori a *váratlan bevezetés* is (ex abrupto), amikor a mű már mozgásba lendült cselekménnyel indul, és a szerző csak fokozatosan ismerteti meg bennünket a hősök műben elfoglalt helyzetével. Ez az úgynevezett *késleltetett expozíció* esete. Az ilyen késleltetés néha nagyon sokáig eltarthat – az expozíciót alkotó motívumok bevitelének számos módzata lehetséges. Néha elejtett utalásokban ismerjük meg a szituációt, és összefüggő benyomásunk csak e látszólag mellékes megjegyzés, összegezése után alakul ki róla. Ilyenkor nem beszélhetünk tényleges expozícióról, vagyis az elbeszélés olyan összefüggő darabjáról, ahol együtt szerepelnek az expozíciós motívumok.

Máskor egy számunkra még érthetetlen esemény megrajzolása után szolgál a szerző olyan expozícióval, amelyben ő maga vagy az egyik szereplő mond el bizonyos dolgokat a korábban elbeszélte eseményről. Ilyenkor az expozíció áthelyeződésével, a fabuláris anyag alakulása során tapasztalható *időeltolódások* egyik esetével van dolgunk.

Az expozíció effajta késleltetése egészen a mű végéig elhúzódhat: az olvasó néha az egész elbeszélés során sem rendelkezik az események megértéséhez szükséges valamennyi információval. Az olvasó ismereteinek hiánya rendszerint a szereplők egy alapvető csoportjának ismerethiányaként kerül be – az olvasóval ilyenkor csak annyit közölnek, amennyit valamelyik szereplő tud. A megoldásban aztán az ismeretlen körülményt is az olvasó tudomására hozzák. Az olyan megoldást, amely expozicionális elemeket tartalmaz, és mintegy visszamenőleg is megvilágítja a hősöknek valamennyi addig megismert viszontagságát, *regresszív megoldásnak* nevezzük. Képzeljük el, hogy *A parasztruhás kisasszony* olvasója Alekszej Beresztovhoz hasonlóan nem is sejtí, hogy Akulina és Liza Muromszkaja ugyanaz a személy. Az azonosság leleplezése a megoldásban így regresszív hatással járna, vagyis az összes előző szituáció valódi és újszerű értelmezését tenné lehetővé. Egy másik Puskin-elbeszélésnek, *A hóviharnak*, amely szintén a Belkin-elbeszélések sorába tartozik, éppen ilyen szerkezete van.

Az efféle késleltetett expozíció többnyire mint titkok szövvénye tárul elénk. A következő kombinációk lehetségesek: az olvasó ismeri a körülményeket, a hősök nem ismerik; a hősök egy része ismeri, egy másik része nem; az olvasó és a hősök egy része nem ismeri; senki sem ismeri – az igazság véletlenül derül ki; a hősök ismerik – az olvasó azonban nem.

Lehetséges, hogy ezek a titkok az egész elbeszélést áthatják, lehet, hogy csak a motívumok egy részére terjednek ki. Ilyenkor egy és ugyanaz a motívum többször is megjelenhet a szűzszerű szerkezetében. Nézzünk egy tipikus regényírói fogást: az egyik hőst, jóval a cselekmény kezdete előtt, még gyermekkorában elrabolják (első motívum). Színre lép egy szereplő, akiről megtudjuk, hogy idegenek nevelték, és hogy nem ismerte a szüleit (második motívum). Aztán kiderül (rendszerint a dátumok és a körülmények egybevetése vagy valamilyen „ismertetőjel” – például amulett vagy anyajegy – segítségével), hogy az elrabolt gyermek és az új szereplő egy és ugyanaz a személy. Így kapcsolat jön létre az első és a második motívum között. Az ilyen variált formában történő motívumismétlés olyan szűzszerűszerkezetre jellemző, amelyben a fabula mozzanatai nem természetes időrendben követik egymást. Az ismétlődő motívum rendszerint a szűzszerűszerkezet részei közt fennálló fabuláris kapcsolatra utal. Például, ha az „elvesztett gyermek felismerésének” imént idézett példájában a felismerést egy amulett segíti elő, akkor ezt az amulettmotívumot mind a gyermek eltűnéséről szóló elbeszélésben, mind az új szereplő életrajzában megtaláljuk (lásd Osztrovszkij *Bűntelen bűnösök* című művét).

Az ilyen motívikus kapcsolatok⁴ időváltásokat tesznek lehetővé az elbeszélésen belül. Nemcsak az expozíció kerülhet máshová, hanem a fabula egyes részleteire is akkor derülhet fény, amikor az olvasó már tudja, hogy mi történt ezek után.

Az adott események előtti fontos mozzanatok összefüggő ismertetését a német *Vorgeschichte* (előtörténet) szóval szokták jelölni. Tipikus formája a késleltetett expozíció vagy az újabb szituációban megismert szereplő élettörténete. Számos példáját találjuk a *Vorgeschichtének* Turgenyev regényeiben.

⁴ Ha ez viszonylag gyakran ismétlődő, ráadásul szabad (vagyis nem a fabulába szőtt) motívum, akkor *vezérmotívum* a neve. Egyes szereplőket, akik az elbeszélésben különböző néven szerepelnek (jelmezcsere), gyakran valamilyen állandó motívum kíséri, hogy könnyebb legyen felismerni őket.

Ritkább jelenség az ún. *Nachgeschichte*, vagyis a később történt dolgok előrevetítése, amely a jövőt előkészítő eseményeknél korábban kerül az összefüggő történetbe. A *Nachgeschichte* olykor csodás álmok, jövendölések, többé-kevésbé valószínű feltételezések alakjában szerepel a műben.

A fabuláris anyag nem közvetlen megformálása esetén fontos szerephez jut az elbeszélő, mivel a szüzsé fordulatai rendszerint az előadás sajátosságaként jelentkeznek.

Többféle elbeszélő lehetséges. Van olyan, amelyik objektív módon, a szerző nevében mondja el a történetet; és nem magyarázza el, hogy miként szerzett tudomást róla (elvont előadás). Az is előfordul, hogy valamilyen konkrét személy nevében beszélnek el az eseményeket. Néha olyan ember az elbeszélő, aki másoktól hallotta az esetet (mint *A lövés* és *A postamester* című Puskin-elbeszélésekben), máskor egy közelebbi vagy távolabbi szemtanú az illető. Végül lehet az elbeszélő a cselekmény valamelyik résztvevője is (mint *A kapitány lányának hőse* Puskinnál). Néha nem is ez a szem- vagy fültanú mondja el a történetet; hanem objektív elvont előadás formájában közli, mit tudott vagy mit hallott meg ez a bizonyos illető, aki olykor semmiféle szerepet sem játszott az elbeszélésben (Maturin: *A bolygó Melmoth*). Néha meglehetősen bonyolult előadásmódokkal találkozunk: *A Karamazov testvérekben* például olyan szemtanú az elbeszélő, aki tulajdonképpen nem is jelenik meg a regényben, ugyanakkor az egész elbeszélés elvont előadás formájában valósul meg.

Az elbeszélésnek tehát két alapvető típusa van: az elvont és a konkrét előadás. Az elvont előadás rendszerében a szerző mindenről tud, még hősei legtitkosabb gondolatait is ismeri. A konkrét első személyű előadásmódban – ezt olykor a német *Ich-Erzählung* terminussal is jelölik – az egész történet egy olyan elbeszélő pszichikumán szűrődik át, aki egyben szemtanú is. Ilyenkor minden egyes közlés után megtudhatjuk, hogyan és mikor szerzett tudomást az elbeszélő a szóban forgó eseményről.

Keverék típusok is lehetségesek. Az elvont előadásban az elbeszélő rendszerint egyetlen szereplő sorsát kíséri figyelemmel, mi pedig folyamatosan értesülünk róla, mit csinált és mit tudott meg ez a bizonyos szereplő. Később egy másik hős felé fordul a figyelem – és mi ismét folyamatosan szerzünk tudomást róla, hogy mit cselekedett és mit tudott meg ez az újabb szereplő. A hős így gyakran az elbeszélés fonalává változik; azaz rejtett formában ő lesz az elbeszélő, a saját nevében szóló szerző pedig csak annyit közöl az eseményekről, amennyit a hőse is elmondhatna. Néha az egész elbeszélés szerkezete attól függ, hogy melyik szereplőhöz kötik az elbeszélés fonalát. Azonos fabuláris anyag esetén akár a hős is megváltozhat, ha a szerző egy másik szereplő sorsát kíséri figyelemmel.

Nézzük például Hauff *A gólyakalifa története* című meséjét. A mese tartalma röviden a következő:

Történt egyszer, hogy Haszid kalifa és annak nagyvezíre titokzatos port tartalmazó szelencét vásárolt egy kalmártól. A szelencében latin nyelvű írásra bukkantak, amelyet a tudós Szelim a következőképpen fejtett meg nekik: aki szippant ebből a porból és a „mutabor” szót kiejti, olyan állattá változhat, amilyenné csak akar; átváltozás után azonban nem szabad nevetnie, mert különben elfelejti a varázsszót, és többé nem nyerheti vissza emberi alakját. A kalifa és a nagyvezír gólyává varázsolták magukat, és az első alkalommal, amikor más gólyákkal találkoztak, ellenállhatatlan kacagásra fakadtak. A varázsszót elfelejtették, és így arra ítéltettek, hogy örökké állatok maradjanak. Bagdad fölé repülve csödületet pillantottak meg az utcán, és a felhangzó kiáltásokból megtudták, hogy Mizra, vagyis Haszid legádázabb ellenségének, Kasnur varázslónak a fia ragadta magához a hatalmat a városban. A gólyák ekkor útra keltek, hogy meglátogassák a próféta sírját, és ott megszabaduljanak a gonosz varázslattól. Útjuk során egyszer egy épület romjaihoz érkeztek, és leereszkedtek, hogy ott töltsék az éjszakát. Találtak egy bagollyal, aki emberi nyelven szólította meg őket, majd elmesélte nekik élete történetét. Valamikor az indiai király egyetlen leánya volt. Kasnur, a varázsló, akit elutasítottak, mikor megkérte őt fia, Mizra számára, egyszer egy néger képében férkőzött be a palotába, s olyan varázssítallal kínálta meg, amitől bagollyá változott. A varázsló elhozta ezekhez a romokhoz, és kijelentette, hogy addig bagoly marad, amíg valaki feleségül nem kéri őt. A bagollyá lett hercegnő még gyermekkorá-

ban olyan jóslatot hallott, hogy egyszer gólyák hoznak szerencsét neki. Hajlandó segíteni a kalifának, hogy a gonosz varázslattól megszabaduljon, de annak meg kell ígérnie, hogy feleségül veszi őt. Rövid ingadozás után a kalifa elfogadja az ajánlatot, s ekkor a bagoly bevezeti egy herembe, ahol varázslók gyülekeznek. A kalifa itt kihallgatja Kasnurt, akiben nyomban felismeri a szelenceárus kalmárt: éppen azt meséli el, miként sikerült a kalifát becsapnia. Beszédéből az elfelejtett „mutabor” szót is megtudja. A kalifa, a nagyvezír és a bagoly újra visszaváltoztathatják emberré. hazatérnek együtt Bagdadba, ahol aztán leszámolnak Mizrával és Kasnurral.

A mese címe – *A gólyakalifa története*. Ez azt jelenti, hogy a főhős maga a kalifa, mivel a szerző az elbeszélés során az ő kalandjait kíséri figyelemmel. A bagollyá vált hercegnő története a romok melletti találkozás után kerül a műbe, a kalifának szóló elbeszélés formájában.

Nem kell sokat változtatni az anyag eloszlásán, és a mű főhőse máris a bagollyá vált hercegnő lesz: először az ő sorsát kell elbeszélni, a kalifa történetét pedig úgy kell beiktatni a műbe, hogy azt maga a kalifa mondja el, mielőtt a varázslattól megszabadulna.

A fabula így nem változik, a szűzsé azonban igen, mivel így már más fonalat követ az elbeszélés.

Figyeljük meg a motívumok átrendeződését: akkor, mikor a gólyakalifa kihallgatja a varázslót, kiderül, hogy Kasnur és a kalmár motívuma azonos. Arról a tényről, hogy a kalifa átváltását Kasnur fondorlatai okozták, a praktikus kifejtéssel ellentétben nem a mese elején, hanem annak végén szerzünk tudomást.

Maga a fabula két részből áll:

1. A kalifa történetéből, akit Kasnur csalárd módon elvarázsol.

2. A hercegnő történetéből, akit ugyancsak Kasnur varázsol el. A fabula e két párhuzamos ága a kalifa és a hercegnő találkozásakor, illetve a kölcsönös kötelezettségvállalás pillanatában metszi egymást, és a továbbiak során egy vonallá egyesül: a hősök szabadulásának és a varázsló megbüntetésének történetévé.

A fabula szerkezete a kalifa sorsának nyomon követésén alapul. Rejtett formában maga a kalifa az elbeszélő, ami azt jelenti, hogy az elvont előadás révén olyan mennyiségű és sorrendű tényanyag jut el hozzánk, amennyi fokról a kalifának is tudomására jut. A mese szűzségének egész szerkezetét a fenti körülmény határozza meg. Az eset ineglehetősen tipikus – a főhős rendszerint ilyen rejtett (*potenciális*) elbeszélőnek bizonyul. A novellaformában gyakran alkalmazzák ezt a visszaemlékezésen alapuló szerkesztést, amelynek során magával a hőssel meséltetik el a történetet. Ez egyrészt elrejtja a hős figyelésének írói fogását, másrészt az olvasó elé kerülő motívumok sorrendjét is hitelesíti és indokolja.

Az egyes művek szűzségszerkezetének (*cselekményvezetésének*) elemzése során külön figyelmet kell fordítanunk az elbeszélés *idejének* és *helyének* vizsgálatára.

Egy műalkotás esetében különbséget kell tenni a fabuláris idő, illetve az elbeszélés ideje között. Fabuláris időn az események lejátszódásához szükséges időtartamot, az elbeszélés idején pedig a mű elolvasásához (illetve a színdarab előadásához) szükséges időtartamot értjük. Ez utóbbi a mű *terjedelmével* egyenesen arányos.

A fabuláris idő közölhető: a cselekménymozzanat dátumának meghatározásával; ez lehet abszolút (ilyenkor egyszerűen kronológiailag adják meg a történések idejét: pl. „18** január 8-án két órakor”, „télén”), illetve viszonylagos (ilyenkor az események egyidejűségére vagy időrendi viszonyára utalnak: „két évvel később” stb.); 2. az események időtartamára való utalással („a beszélgetés fél óráig tartott”, „az utazás három napot vett igénybe”, „ötödnappal elérték az új céljukat”); 3. az időtartam érzékeltetésével: ilyenkor a beszéd vagy a cselekvés normális időtartama alapján döntjük el, hogy mennyi időt vehetett igénybe a szóban forgó esemény. E harmadik formával az írók meglehetősen szabadon bánnak: olykor hosszú beszédeket sűrítenek viszonylag csekély időtartamba, máskor rövid beszédeket vagy gyorsan zajló eseményeket nyújtanak meg valószínűtlenül hosszúra.

Az elbeszélő formák rendszerint *folymatos* cselekményű részekből tevődnek össze (általában jelen van egy szereplő, aki az elbeszélés vitelére hivatott). Az említett részeket időintervallumok