

Stefan Krammer / Stephan Müller / Lena Zudrell

Irodalmi alapkérdések kézikönyve fogalomjegyzékkel

Impresszum

Medieninhaber, Verleger und Herausgeber:
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung
Abteilung III/6
Minoritenplatz 5, 1010 Wien
Autoren und Autorin:
Stefan Krammer, Stephan Müller, Lena Zudrell
Magyar nyelvre fordította és adaptálta:
Pathy Lívía, Veit Zita
Lektorálta:
Fűzfa Balázs
(Átdolgozva: 2024 augusztusában)

Kontakt:
unterrichtssprache.srdp@bmbwf.gv.at

Tartalom

1. Bevezetés	5
1.1. Mi az irodalom?	6
1.2. Tartalom és forma	6
1.3. Elemzés és interpretáció	6
1.4. Műfajok	7
2. Epikai szövegek.....	8
2.1. Alapelvek	8
2.1.1. Az elbeszelt történet és az elbeszélés	8
2.1.2. Az elbeszélés módjai	9
2.1.3. A szerző, elbeszélő és szereplő viszonya	10
2.1.4. Műfaji hagyományok és intertextualitás	10
2.2. Alapkérdések	11
2.2.1. Téma és motívum	11
2.2.2. Cselekmény.....	11
2.2.3. A szereplő/figura	12
2.2.4. Idő	13
2.2.5. Tér.....	15
2.2.6. Szerkezet és felépítés	17
2.2.7. Szereplők és elbeszélő beszéde	18
2.2.8. Az elbeszélői nézőpont.....	19
Kitekintés: Egy alternatíva Gérard Genette szerint	22
Fokalizáció/nézőpont: ki érzel?	24
3. Drámai szövegek.....	25
3.1. Alapelvek	25
3.1.1. A szöveg és az előadás	25
3.1.2. Színpadiasság/Teatralitás	26
3.1.3. Műfaji hagyományok	27
3.2. Alapkérdések	27
3.2.1. Téma	27
3.2.2. Cselekmény.....	28
3.2.3. Szerkezet és felépítés	28
3.2.4. Szereplő/figura	29
3.2.5. A kommunikáció.....	30
3.2.6. Tér.....	31
3.2.7. Idő	32

4. Lírai szövegek	33
4.1. Alapelvek	33
4.1.1. Nyelvi túlszerkesztettség	33
4.1.2. Műfaji hagyományok.....	34
4.2. Alapkérdések	34
4.2.1. Téma	34
4.2.2. Tartalmi megközelítések	34
4.2.3. Kommunikáció	35
4.2.4. A nyelvi megformáltság különlegességei	36
4.2.5. Lírai formák.....	37
4.3. Tartalom és forma kapcsolata	38
5. Nyelv.....	39
5.1. A nyelvszemlélet alapformái	39
5.1.1. A hangok szintje	39
5.1.2. Szóhasználat, stílus és regiszter.....	39
5.1.3. Szintaxis	40
5.1.4. A szöveg felépítése.....	41
5.2. Retorikai eszközök: alakzatok és trópusok	41
5.2.1. Hangalakzatok	42
5.2.2. Ismétléses alakzatok	43
5.2.3. Helyzeti alakzatok	44
5.2.4. Mennyiségi alakzatok: rövidítés/bővítés/kiélezés	46
5.2.5. Megszólító alakzatok	50
5.2.6. Trópusok	51
Fogalomjegyzék	55
Felhasznált irodalom.....	71

1. Bevezetés

Jelen kézikönyvünk tanárok számára készült. Célunk, hogy ezzel segítsük az egységesített, kompetenciaközpontú írásbeli érettségi és diplomavizsgára való felkészítést, és a szövegekkel való foglalkozáshoz egy fogalomjegyzéket adjunk. Kézikönyvünk azt a terminológiát tartalmazza, amely a fent nevezett írásbeli érettségi és diplomavizsga feladatkijelöléseiben és a megoldási javaslatokban szerepelhet, valamint válogatást nyújt a használatban lévő számos szakkifejezés közül.

A teljesség igénye nélkül és annak tudatában készült kézikönyvünk, hogy olyan pedagógusok fogják használni, akik magyartanárként tisztában vannak az irodalomtudományi munka alapjaival. A pedagógusok a szakterminológiával további segédeszközt kapnak az irodalmi és nyelvi jelenségek pontos közvetítéséhez, hogy a tanulók számára megkönnyíthessék az (irodalmi) szövegjelenségek szakszerű leírását és a szövegértelmezések megfogalmazását. A szakkifejezéseket lehetőleg (teljes) szövegek olvasása során és a hatásuk szempontjait szem előtt tartva érdemes feldolgozni, hogy azt tudjuk közvetíteni, mire kell figyelni az irodalmi alkotásokkal való munka során. Ily módon meg lehet mutatni a tanulóknak, hogyan juthatnak el a nyelvi elemzéstől kiindulva a tartalmi interpretációig, hogy az elemzés ne váljon az értelmezéstől független rituálévá.

A kézikönyv egy fogalomjegyzékből és egy szemléltető, leíró részből áll, ez utóbbiban a fogalomjegyzékben található szavak – aláhúzással jelölve – szövegösszefüggésben szerepelnek.

A szemléltető rész négy fejezetre oszlik: először az irodalom három fő műneme, az epika, a dráma és a líra szerepel, itt a legfontosabb aspektusokról van szó, majd az elemzés alapkérdéseit vetjük fel. A negyedik rész „nyelv” címmel műfajokon átívelően épül fel. Ebben először a nyelvszemlélet alapformáit, ezután pedig a retorikai alakzatokat és a trópusokat mutatjuk be szisztematikusan. Szemléltetés céljából mind irodalmi példákat, részben a korábbi vizsgafeladatokból, mind pedig saját magunk által kitalált példát adunk meg, amely a kérdésfeltevéstől függően különböző.

A fogalomjegyzék és a szemléltető rész az irodalomtudományba bevezető művek alapján készült; utóbbiak egy irodalomjegyzékben összegyűjtve szerepelnek a kézikönyv végén.

A magyar nyelvű adaptáció összeállításához további, magyar szakirodalmat és tankönyveket használtunk fel, amelyek szintén az irodalomjegyzékben találhatóak.

1.1. Mi az irodalom?

A mindennapi életben beszélünk különböző dolgokról, hogy azok milyenek, vagy milyennek hisszük őket. Induljunk ki abból, hogyha az, amit elmondunk, megfelel a valóságnak, vagy a valóság egy formáját kell kifejeznie, akkor egy nem-fikcionális (faktuális) történetről van szó. A nem fikcionális szövegekben a történetet a reális világ szabályaihoz viszonyítjuk.

A fikcionális elbeszélés során egy olyan világ keletkezik, amelynek nem kell kötődnie a valósághoz. Természetesen az ilyen elbeszélte világ ábrázolhatja a valóságot – és a fikcionális szövegekben sokszor elő is fordulnak valós dolgok –, de a szöveg szempontjából nincs jelentősége, hogy a valóságra való utalások igazak-e. A fikcionális szövegek esetében megengedjük a szerzőknek, hogy a valóságtól eltérjenek. Mindaz, ami a fikcióban történik, végül is a szerzőn múlik. Ezért a fikcionális szövegekben semmi sem történhet véletlenül. A fikcionális szöveg esetében mindig feltehetjük a kérdést, miért történik valami így és nem másképp.

Az egységesített, kompetenciaközpontú írásbeli érettségi és diplomavizsga esetében megkülönböztetünk pragmatikus feladatokat, amelyeknek alapját a nem-fikcionális szövegek képezik, valamint irodalmi feladatokat, amelyek fikcionális szövegekkel foglalkoznak. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a nem fikcionális szövegek, mint a nyomtatott interjúk, beszámolók, sőt használati utasítások, a fikcionális szövegek eszközeit használják és fordítva: irodalmi szövegekben is előfordulhatnak az ismeretterjesztő szövegek eszközei.

1.2. Tartalom és forma

Az irodalomtudományban gyakran találkozunk „tartalom” és „forma” eszményi megkülönböztetésével – a legklasszikusabban talán az „értelem és forma” megfogalmazásban. Ezt a kettősséget (dichotómiát) joggal kérdőjelezték meg, hiszen valójában itt olyan területek kettéválasztása történik, amelyeket egyáltalán nem kell szétválasztani, és egymásból erednek. Jelen kézikönyvünk gyakorlati megfontolásból mégis ehhez a szétválasztáshoz igazodik, bízva abban, hogy a tanításban történő alkalmazás során erre a problematikára egyértelmű utalás történhet.

1.3. Elemzés és interpretáció

Jelen kézikönyvünkben az elemzés szó egy szöveg formai és nyelvi aspektusainak vizsgálatát jelenti, az interpretáció pedig a szöveg értelmezését, amely rendszerint az elemzés eredményei alapján történik. Ez is egyfajta eszményi megkülönböztetés, amely mögött a forma és tartalom dichotómiája rejlik. Az egységesített, kompetenciaközpontú írásbeli érettségi és diplomavizsga számára ezeket a fogalmakat a fikcionális szövegek (értelmezés) és nem-fikcionális szövegek (elemzés) feldolgozására választjuk ketté, ami azonban nem jelenti azt, hogy egy nem-fikcionális szöveget ne lehetne értelmezni, vagy hogy az irodalmi szövegek esetében ne lenne szükség az elemzésre. Ezzel csupán annyit jelzünk, hogy az irodalmi szövegek esetében a forma és tartalom leírásán túlmenő értelmezés is szükséges.

1.4. Műfajok

Az irodalmi szövegek hagyományosan műfajokba sorolhatók, a három nagy műnem, az epika, a líra és a dráma műfajaiként, mint például „regény” vagy „szonett”. A szövegek megértése érdekében ettől nem lehet teljesen eltekinteni. Ezzel különösen megmutatkozik a kompetencia- és tudásorientáció közötti feszültség: egy műfajhoz kapcsolódó értelmezés kompetenciája előfeltételezi a műfajról szóló speciális tudást. A kézikönyv azáltal reagál erre a dilemmára, hogy az epika és a dráma műneme esetében a műfajok definícióitól eltekint, és helyette az elemzés és az értelmezés általános formáinak és technikáinak összefoglalása mellett pontról pontra mutatja be azokat a specifikus műfaji hagyományokat, amelyeket az irodalomoktatáshoz szükséges tudásszintként kellene meghatározni. A líra műnemhez kapcsolódóan viszont a formai kötöttségei miatt bizonyos műfajokról szó lesz a fogalomjegyzékben. A szövegek elemzéséhez és értelmezéséhez mindig előnyös a műnemek és műfajok ismerete, akkor is, ha ezen ismeretek felmérése nem kifejezett célja az írásbeli érettségi és diplomavizsgának.

2. Epikai szövegek

2.1. Alapelvek

A legkülönbébb elbeszélésméleti alaptételek léteznek. A kézikönyv igyekszik a legelterjedtebbeket és leginkább hasznosíthatóakat felvetni, adott esetben alternatív leírásokra utalni, és részben ötvözni a hagyományos leírási formákat az újakkal. Ennek során kiegészítjük a hagyományos alaptételeket, mint Franz Karl Stanzel tételeit, az újabb elbeszélésméletekkel (Gérard Genette).

2.1.1. Az elbeszélt történet és az elbeszélés

Az „elbeszélés” vagy „történet” az epikai szövegek köznyelvi elnevezései, amelyeknek azonban különböző jelentésük lehet. Az „elbeszélés” fogalma például jelentheti az elmesélés folyamatát, a visszaadott tartalmat vagy egy irodalmi műfajt.

Az epikai szövegek elemzése vagy értelmezése során fontos különbséget tenni két szint között. Nem mindegy, hogy egy elbeszélés esetében a „mi” vagy a „hogyan” kérdésen gondolkodunk. Egy elbeszélés kapcsán a „mi” kérdés a tartalmi aspektusokat mint a cselekményt vagy a témát jelöli meg, a „hogyan” pedig az elbeszélést mint cselekedetet, az elbeszélt tartalom közvetítésének módját. A „mi” és a „hogyan” megkülönböztetése azonban az irodalmi szövegek esetében gyakran nem egyértelmű. Az irodalomtudományban sok különböző fogalom létezik erre a megkülönböztetésre, nagyon gyakran – Tzvetan Todorov szavaival élve – a „histoire” (az elbeszélt történet) és „discours” (a történetmondás) kifejezéseket használják:

- mi = az elbeszélt történet = „histoire”
- hogyan = a történetmondás = „discours”

Ennek szemléltetésére lássunk egy mintatörténetet, amelyre a későbbiekben többször visszatérünk:

Petra kiment a házból, átment az utcán és találkozott Paullal, aki meglepődött.

Kijelentés az elbeszélt történetről („histoire”):

Paul nem számított arra, hogy Petrával fog találkozni; a szöveg utal arra, hogy meglepődött azon, hogy Petrával találkozott.

Kijelentés a történetmondásról („discours”):

A szöveg múlt időben íródott, és kronológiai sorrendben beszéli el az eseményeket.

Bár az elbeszélés módja gyakran nem választható külön pontosan a tartalmi aspektusoktól, mert a szintek meghatározzák egymást, mégis fontos lenne ügyelni a szövegek leírásánál a pontos megfogalmazásokra. Ha a példáról csak ennyit mondanánk: „ez egy rövid történet”,

akkor ez vonatkozhatna az elbeszélt történet szintjére („histoire”), másrészt azonban a történetmondás („discours”) szintjére is:

Az elbeszélt történetről („histoire”) szóló kijelentésként ez azt jelenti, hogy nem sok idő telik el, és nem sok minden történik.

A történetmondásról („discours”) szóló kijelentésként ez azt jelenti, hogy a 14 szóból álló elbeszélés nagyon rövid.

Egy további példa:

Pali tizenkét éves, harmadik gimnazista. Náluk vacsorázom. Vacsora után, mikor a vendégek a társalgóban poharznak és füstölnek, tizenegy felé fényt látok a diákszobában.

Bekémlelek az üvegajtón.

A kisdíák ott gubbaszt a zöld viaszkosvászonral vont asztalnál, kezében toll, előtte papír. Homlokát ráncolja, sóhajtozik. Rágja a tollszárát, bele-belemártja a tintába. De nem ír.

Kosztolányi Dezső: Házi dolgozat (2018, első vizsgaidőpont)

Kijelentések az elbeszélt történetről („histoire”):

A *Házi dolgozat* című elbeszélés egyik főszereplője Pali. Ő tizenkét éves diák, aki késő este a szobájában ül, és készül valamit írni, ami nehezeére esik. Közben a családnál vendégek vannak, akik közül az egyik (az elbeszélő) az üvegajtón át látja Palit,...

Kijelentések a történetmondásról („discours”):

zárt cselekmény, kronologikus elbeszélés, többnyire mellérendelő mondat szerkesztés jellemző rá rövid kijelentő mondatokkal, amelyek a nyomatékosítás és a feszültségkeltés eszközei.

2.1.2. Az elbeszélés módjai

Alapjában véve kétféle elbeszélési mód különböztethető meg, egyrészt a „telling” (narráció), másrészt a „showing” (ábrázolás). A „telling” esetében az elbeszélt világ egy eseményét vagy komplex tényállását csupán leírja a szerző. A „showing” esetében egy tényállást ábrázol, és mindazt, ami a „telling”-nél megállapításként szerepel, az olvasónak saját magának kell kikövetkeztetnie és kiderítenie. Egy példa:

„telling”:

Paul meglepődött, amikor Petrával találkozott.

„showing”:

Paul látta, ahogy Petra közeledett feléje. Összerezcent és felhúzta a szemöldökét.

2.1.3. A szerző, elbeszélő és szereplő viszonya

A szerző a szöveg készítője, például Johann Wolfgang von Goethe a *Vonzások és választások* című regény szerzője. Ennek a regénynek az első mondata így hangzik: „Eduard – így nevezzük a legjobb férfikorban lévő gazdag bárót –, Eduardnak volt [...]” A „mi”, aki itt beszél, az elbeszélő, Eduard pedig a regény egyik szereplője. Az elbeszélőt és a figurákat a szerző teremti meg, és csak bizonyos esetekben – például egy önéletrajzi műben – van átfedés a szerző és az elbeszélő, illetve az elbeszélő és a szereplő között. Az elemzés során a tanulók figyeljenek arra, hogy a szerző, az elbeszélő és a szereplő közé ne tegyenek egyenlőségjelet anélkül, hogy annak alaposan utánanézték volna.

A szerző és a szereplő esetében a megkülönböztetés nyilvánvaló, Goethe például nem volt báró, és nem Eduard volt a neve. A szerző és az elbeszélő esetében a különválasztás néha kevésbé egyértelmű. A következő kijelentés ugyan helyes: „Goethe a *Vonzások és választások* című regényében egy Eduard nevű báróról mesél”, aztán általában beszél az ember arról, hogy Goethe egy szöveget írt, amelyben egy Eduard nevű báró szerepel. Azonban az elemzés és az értelmezés során ügyelni kell a szerző és az elbeszélő közti különbségre, hiszen ott Goethe nem saját maga mesél, hanem az elbeszélő, akit Goethe kiválasztott: „Goethe *Vonzások és választások* című regényében egy elbeszélő mesél, aki nem részese a cselekménynek, de úgy tűnik, mindenről tud” (lásd: 2.2.8.).

2.1.4. Műfaji hagyományok és intertextualitás

Mint minden irodalmi szöveg, az epikai szövegek is hagyományosan műfajokba sorolhatók, (lásd: 1.4.), amelyeket figyelembe kell venni az olvasás során. Ez az elemzésnél és az értelmezésnél nem mindig kell, hogy szerepet játsszon, azonban nagyon fontos lehet, ha például a szövegek egyértelműen egy műfaji hagyományba sorolhatók. Ilyenkor a leírás során megfontolandó, mennyire igaz ez rájuk, például egy rövidtörténet, egy parabola vagy egy elbeszélés milyen tipikus jegyeit mutatja a szöveg. A szövegek azonban eltérhetnek a hagyományos műfajoktól. Ez esetben érdekes lehet például leírni az eltéréseket és ezeknek okait, bár ez a műfaji ismeret az írásbeli érettségi és diplomavizsgánál nem kötelező elvárás.

Az a különleges ebben, hogy ily módon nem csupán a megadott szövegből kiindulva történik az érvelés, hanem más szövegekkel összehasonlítva is. Hasonló a helyzet a más szövegekre való utalásokkal vagy a belőlük vett közvetlen idézetekkel. Ezt nevezzük intertextualitásnak (szövegköziségnek), tehát azokat az eseteket, amikor egy szöveg más szövegből származó szó szerinti vagy utalás jellegű egyezéseket tartalmaz. Ha ilyen kapcsolatok megállapíthatóak, akkor ezt az értelmezésnél figyelembe kell venni. Az ilyen hivatkozásokat és azok értelmezését intertextualitásnak nevezzük. Példa erre Varró Dániel *Harminckét éves múltam* című verse.

2.2. Alapkérdések

Jelen felosztásunkban fontos a szövegek olyan megközelítése, amilyen a tanulóktól elvárható. A lényeges alapvető jellemzők tisztázása után ezért indulunk ki az „elbeszélte tartalomról” („histoire”), hogy aztán áttérjünk a „történetmondásra” („discours”). Az a cél, hogy az elemzésben és az értelmezésben ez a két aspektus egymással összefüggésbe kerüljön.

2.2.1. Téma és motívum

Az ismeretterjesztő szövegekben a tartalom és a téma rendszerint azonos. Egy használati utasításban bizonyos dolgok szakszerű használatáról van szó, és pontosan ez a tartalom; ha ez az egyezés nincs meg, akkor nem helyes a szöveg. Az irodalmi szövegekben viszont általában nem probléma (sőt inkább az a jellemző), ha a tartalom és a téma eltérnek egymástól. Ezért érdemes tisztázni, miről van szó, vagy mi a tulajdonképpeni téma. Egy példa: egy szöveg mesélhet két gyerek utazásáról, de a téma lehetne a felnőtté válás vagy a szerelem is.

A motívum fogalma a szövegnek egy jelentéshordozó egységét jelenti, amely nem kapcsolódik bizonyos szereplőkhöz, és nem tartalmaz cselekményelemet. Így „az elveszett fiú” motívuma például elmesélhető különféle szövegekben, teljesen különböző szereplőkkel és különböző cselekmény-összefüggésekkel. Vezérmotívumnak egy mindig újra visszatérő motívumot nevezünk, akár tartalmi, akár szónoki vagy – elsősorban lírai szövegek esetében – formai szintről van szó.

2.2.2. Cselekmény

Egy elbeszélés „témájától” meg kell különböztetni a „cselekményét”. Egy történet, amelynek témája a „szerelem”, szólhat két madárról, amelyek a vízben úsznak, vagy gyerekekről, akik nem játszhatnak egymással, de mégis megteszik. Tehát arra kell figyelni, hogy arról beszélünk-e, ami a történetben lejátszódik vagy a témáról.

A cselekmény események sorából tevődik össze. Az események a cselekmény legkisebb egységei.

Példánkban a következők lennének az egyes események:

„Petra kiment a házból”, és „Paul meglepődött”.

Ha ezek között az események között okozati összefüggés van, ha tehát az egyik esemény a másik eseményhez vezet, akkor történetről beszélünk:

Petra kiment a házból, és találkozott Paullal, aki ezen meglepődött.

Az epikai szövegek elemzése során ezért először fel kell tenni a kérdést, mely eseményekről van szó a történetben, és milyen kapcsolat van közöttük.

2.2.3. A szereplő/figura

A cselekményhez szereplők tartoznak, de nem könnyű ezeket szisztematikusan leírni, hiszen épp a szereplőknél áll fenn a veszély, hogy az ember azonosul velük. Szimpatikusaknak vagy ellenszenveseknek találja őket, meg tudja őket érteni, vagy a fejét csóválja, mintha e figurák igazi emberek lennének. Természetesen ez az irodalmi alakok varázsa, azonban ez megnehezíti az elemzést és az értelmezést. Ezért jól tesszük, ha a szereplők jellemzésénél a formai szempontok figyelembevételével járunk el. Az alábbiakban ehhez egy kérdéssor formájában adunk néhány támpontot:

Kik a szövegben előforduló szereplők?

Ez egyszerű kérdésnek tűnik, de mégis érdemes feltenni, hogy mely figurák részesei egy történetnek. Ez a résztvevő szereplők felsorolásával kezdődik, tehát azzal a kérdéssel, hogy sok vagy kevés szereplő van-e, és folytatódik egészen a rendszerezésig: milyen a nők és férfiak, a fiatalok és idősek számszerű aránya? Vannak-e csoportosulások, mely figurák nem tartoznak egyik csoportba se? Főszereplőkről vagy mellékszereplőkről van-e szó?

Mikor fordulnak elő szereplők a történetben?

Fel kell tenni a kérdést, hogy a szereplők egy szövegben a kezdetektől jelen vannak-e, vagy csak a cselekmény során bukkannak fel, illetve tűnnek el.

Mit tudunk meg a szereplőkről?

Ebben segít egy leírás, amelyet Edward Morgan Forster vezetett be, aki „kerek” (round) és „lapos” (flat) szereplőket különböztet meg. A „kerek” figurákat részletesen leírja a szerző, és ennek a leírásnak a segítségével lehet őket jellemezni. A „lapos” figuráknak csak az alaptulajdonságait ismerjük meg, a szövegben nincs részletes leírás róluk.

Különbséget kell tenni abban, hogy egy szereplőnek a „belsejéről” vagy a „külsőjéről” tudunk-e meg valamit. A külső, vagyis tágabb értelemben a kinézet az, amit egy személyről a mindennapokban is először észlelünk, és az elbeszélésben is ez az, amit a többi szereplő észlelhet. Gyakran rögtön összekapcsolunk ezzel egy jellegzetességet a kultúrspecifikus hagyományok révén. A „jó” és a „szép”, úgy tűnik, összetartoznak, ahogy a „gonosz” és a „csúnya” is – de ezek természetesen csak előítéletek, amelyek éppen az irodalomban kérdőjeleződnek meg gyakran.

Irodalmi szövegek azonban egy szereplő „belsejébe” is beleláthatnak, közvetlen megnevezhet a szerző olyan érzéseket és érzelmeket, amelyekre a mindennapi életben csak következtetni tudunk. Fontos ezt differenciáltan leírni. Hogy valaki dühös, az egy szövegben például így mondható el:

- (1) Petra feje vörös lett, és ökölbe szorult a keze.
- (2) Petra gyomra összerándult, és érezte, ahogy a vére felforr.
- (3) Petra dühbe gurult.

Az (1) példában a düh leírása a külsőségekkel történik, amit a szöveg minden más szereplője is észlelhet. A (2) példában a belső jelenségeket testi állapotokként ábrázolja a szerző, és az olvasóknak ezeket az állapotokat kell a düh jeleként értelmezniük. A (3) példában a szöveg egy figurának csak az állapotát közli, és feltehetjük a kérdést, hogyan valósulhatott meg ez az állapot az elbeszélte világban. Alapjában véve felmerülhet a kérdés:

Honnan lehet tudni valamit egy szereplőről?

Az elbeszélő jellemzi vagy más szereplők?

A szereplők egyéni tulajdonságokkal rendelkeznek vagy típusalakok?

Egy elbeszélésben egy figurát be lehet mutatni és fejleszteni, de fennáll az a lehetőség is, hogy típusokat szerepeltessen a szerző, amely a pontos leírást helyettesíti, és ezáltal feleslegessé teszi. Ilyen tipikus szerepek az elbeszélte világban például a detektív, a professzor, a hercegnő.

Milyen a szereplők egymáshoz való viszonya?

A szereplők ritkán fordulnak elő egyedül, és többnyire szisztematikus kapcsolatokat lehet leírni közöttük. A klasszikus szereplői kapcsolatok / figurakonstellációk például a főhős és az ellenfél szembenállása (tehát a hős és ellenfele), háromszög-kapcsolatok vagy családi struktúrák.

Hogyan viszonyulnak a szereplők az elbeszélés szintjéhez?

A szereplők lehetnek pusztán tárgyai az elbeszélésnek, azonban saját maguk is alakíthatják az elbeszélést, ha mesélőként jelennek meg, vagy ha a mesélő az egyik szereplő perspektívájából mesél, például egy belső monológ formájában. Ha az elbeszélések a szereplők perspektívájából íródnak, akkor az olvasók könnyebben észlelhetik a történetet azok szemszögéből. Az ilyen szereplőket Franz Karl Stanzel „reflektorfiguráknak” nevezi.

2.2.4. Idő

Hogy mennyire fontos, az elbeszélte tartalmat („histoire”) a történetmondástól („discours”) megkülönböztetni, nagyon jól látható az elbeszélések idejének különböző ábrázolásformáiból. Több formát feltétlenül külön kell választani egymástól:

A keletkezés ideje

Csak látszólag lényegtelen egy elbeszélés keletkezési ideje. Gyakran jelentéktelen a megértés szempontjából (néha egyáltalán nem tudunk semmit a keletkezés idejéről), azonban az elemzésben és az értelmezésben szerepet játszhat. A legegyszerűbb esetben csak arról van szó, hogy összehasonlítjuk a tartalmat a várható reáliákkal: ha egy középkori szövegben nem fordulnak elő autók, az nem feltűnő; ha egy 21. századi regényben egy városban nem járnak autók, rá lehetne kérdezni az okára. A keletkezés ideje azonban közvetlenül is szerepet játszhat.

Vegyük példaként George Orwell disztópiáját, melynek címe 1984. A regény 1946 és 1949 között keletkezett, tehát a második világháború után, az élet minden részletét ellenőrző, diktatórikus államok elleni figyelmeztetésként.

A cselekmény a dátum szerint megnevezett jövőben, 1984-ben játszódik. Ha az 1984 című regény keletkezési és megjelenési ideje is 1984 lenne, akkor a saját korában jellemző állapotok kritikájaként lehetne olvasni. Ha 2016-ban jelent volna meg, akkor pedig az elmúlt idők traumatikus eseményeire való visszatekintésként lenne olvasható. Így egészen egyszerűen is meg lehet különböztetni az irodalmi szövegek típusait. Csupán két példa: a keletkezés ideje jóval a cselekmény ideje előtti (például sci-fi); a keletkezés ideje jóval a cselekmény ideje utáni (például történelmi regény).

Az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő

Két időforma mindig fontos és megkülönböztetendő a szövegen belül a szövegek elemzése és értelmezése céljából:

- az elbeszélés ideje: az az időtartam, amennyi realiztikusan eltelik, amíg a történetet elolvassa vagy meghallgatja valaki;
- az elbeszélő idő: az az idő, amely alatt egy történet játszódik, és amelynek leforgásáról a történetben szó van.

Az elbeszélés ideje összefügg az olvasás realiztikus időtartamának szabályaival. Az elbeszélő idő azonban az elbeszélésen belül eltérhet ezektől a szabályoktól. A szövegben lehetnek ugrások, utalások a jövőben bekövetkezendő eseményekre (előreutalás vagy prolepszus), vagy visszautalások már elmúlt dolgokra (visszatekintés vagy analepszus). Gyakran el kell térni a cselekmény idejének az időrend szabályaitól, ha például egyidőben játszódó eseményekről van szó; ebben az esetben az időugrások elkerülhetetlenek. Vagy: egy történet kezdődhet a végével, és visszafelé is elmesélhető, ebben az esetben a kronologikus egymásutániségot felváltja az akronologikus.

Fontos az elbeszélés idejének és az elbeszélő időnek a viszonyát meghatározni. Ebből három lehetőség ered az elbeszélés sebességének leírására:

(1) Az elbeszélés ideje rövidebb, mint az elbeszélő idő (idősűrités):

Petra kiment a házból, és egy órával később találkozott Paullal.

Egy további példa:

Így került az asszony a gyermekkel Jósvaiékhoz, majd amikor Bedrik Duri körülöttük kezdett szaglászni, átmentették őket az Alsóház családjaihoz, aztán a Felsőházba került, majd vissza a középsőbe, nem volt Rácegresen egyetlen család sem, amely nem bújtatta volna, ha csak fél órára is.

Eljött a karácsony...

Lázár Ervin: Az asszony (2016, első vizsgaidőpont)

(2) Az elbeszélés ideje hosszabb, mint az elbeszélő idő (időnyújtás):

Petra a kezére pillantott, amely lassan a kilincs felé mozdult, és arra a sok mindenre gondolt, ami az ajtó mögött várhat rá. Vajon ki ment át előtte ezen az ajtón? Vajon hányan voltak és hova indultak?

Egy további példa:

És nem merek kopogni a konyhaajtón, csak messziről fülelek, csak messziről fülelek, s úgy állok, hogy hallgatózáson ne kaphassanak. És mert messziről fülelek, nem hallok semmit, csak egy könnyű óraütést, vagy legalábbis azt hiszem, hallom, gyerekkorom napjaiból. Ami egyébként a konyhában történik, az ott ülők titka, megőrzik előlem. Minél tovább tétovázunk az ajtó előtt, annál idegenebbek leszünk. Mi lenne, ha most kinyitná valaki az ajtót, és valamit kérdezne? Nem olyan lennék-e én is, mint aki meg akarja őrizni titkát?

Franz Kafka: Hazatérés (Tandori Dezső fordítása)

(3) Az elbeszélés ideje (megközelítőleg) azonos az elbeszélő idővel (időbeli azonosság): Ez mindig érvényes a párbeszédeknel.

Petra lenyomta a kilincset, és az ajtó lassan kinyílt. Azután átment az úton, először balra, majd a fejét fordítva jobbra nézett, lelépett a járdáról és tett néhány lépést, mire odaért Paulhoz.

Egy további példa:

Leülök asztalához, vele szemben, s figyelem őt. Arca zavart, szeme lázas, szőke haja zilált, mint egy elborult lángelméé, aki az alkotás gyötrelmében hánykolódik. Orra tintás.

– Mit írtál eddig? – vallatom. – Mutasd.

– Ez csak a piszkozat – mentekezik.

Kosztolányi Dezső: Házi dolgozat (2018, első vizsgaidőpont)

2.2.5. Tér

Irodalmi szövegek terekben játszódnak, tereket alkotnak, és tereknek adnak jelentőséget. Különbséget kell tenni, hogy az elbeszélő világ reális tereiről beszélünk-e, vagy értelmi összefüggésekről, amelyek térbeli elképzelt dimenziókkal függenek össze (*lásd: szemantikai tér*).

A legegyszerűbb esetben a történet csupán egy térben játszódik. A legvilágosabb ez a zárt terek esetében, az ún. „locked rooms”, például krimikben. Többnyire azonban több tér van, amelyeket először is be kell azonosítani, hogy aztán közelebről leírhatók legyenek, figyelembe véve a kialakításukat, az egymáshoz való kapcsolatukat és a jelentésük dimenzióit.

Ebben az összefüggésben a következő kérdéseket kell felvetni:

Milyen a tér leírása? Milyen részleteket tudunk meg?

Itt az elbeszélői megjelenítésről és a valósághoz való lehetséges kapcsolódásokról van szó:

Nagy vagy kicsi a tér? Világos vagy sötét? Hogy van berendezve? Megfelel a reális világnak vagy nem? Egy zárt térről van szó, például egy épületben, vagy egy nyílt térről a természetben? Megnevezi a szerző egyáltalán a tér határait, vagy csak egy közelebről nem definiált területről van szó? Megfelel a realiztikus lehetőségeknek, vagy ellentmond a természet törvényeinek?

A cselekmény szempontjából ez döntő lehet. A tér határozza meg a mozgáslehetőségeket és az észlelési lehetőségeket az elbeszélte világban. Épp a határok jelentenek fontos eszközt egy tér leírásához, és a határok átlépése az események lényeges része lehet.

A tér leírásának alapján felmerül a kérdés, mennyiben járul ez hozzá a szöveg megértéséhez. Gyakran központi szerepet játszik ebben a cselekmény, a szereplők és azok tere közötti kapcsolat, például ha törések vannak (Gulliver Lilliputban ébred) vagy képtelenségek (Alíz átmegy a tükrön).

Az egyes terek leírása mellett meg kell vizsgálni a terek egymáshoz való viszonyát is. Gyakran megfelelnek egymásnak a terek, azaz szimmetrikusak, de lehetnek ellentétei, opozíciói is egymásnak. A térkategóriák vonatkozhatnak nem tér jellegű kategóriákra is: a legismertebb talán a menny és a pokol = a fent és a lent = a jó és a gonosz. A terek különböző realitásszinteket is elválaszthatnak egymástól, mint például az álmot a valóságtól, és ezek a szintek egyidejűleg befolyásolhatják egymást.

Milyen jelentést hordoznak a terek?

A realitásszintekre megnevezett fenti példa mutatja, hogy egy irodalmi szöveg reális terei a térbeliségen túlmutató jelentéssel is bírhatnak. Ez esetben szemantikai térről beszélünk (a szemantika szóból = jelentéstan). A szemantikai tér fogalma egy önmagában zártan leírható területet jelent az elbeszélte világon belül, amely a többi területtől különbözik. A terek itt terekre nem jellemző tulajdonságokat kapnak. Példa lehetne a térbeli különbség város és vidék között, amely a polgár és paraszt, a gazdag és szegény, a piszkos és tiszta, a megvesztegethető és az őszinte vagy a beteg és az egészséges közti megkülönböztetést is jelentheti.

Hogyan viszonyul a tér és az idő egymáshoz?

A terek puszta leírása mellett fontos ezek helyét felmérni az elbeszélte világ időbeli folyamatában: a tér és az idő az irodalmi szövegekben mindig összefüggésben van egymással, és együtt határozzák meg az elbeszélte világ szabályait.

Az irodalmi szövegek térképek megjelenését válthatják ki az olvasó fejében, mivel azonban nem tudnak semmit egymás mellett ábrázolni, a helyek összefüggései nem a képen belüli egymásmellettségéből, hanem az események időbeli egymásutániságából jönnek létre. A tér-idő összefüggések gyakran visszatérő tipikus látványképekben kapcsolódnak össze bizonyos cselekményfolyamatokkal. Egy út megtétele például (tehát valamely

irányba történő mozgás a térben, amely egy bizonyos időt vesz igénybe) jelenthet egy emberéletert (vagy az életutat): Ez az út lehet köves, meredek, széles, keskeny stb. Azonban lehet pillanatnyi is: a folyón való átkelés, egy hídon való áthaladás jelenthet egy változást az életben, egy útelágazásnál meghozott döntés egy fontos döntést az életben.

2.2.6. Szerkezet és felépítés

A „téma” és a „cselekmény” egy szöveg tartalmi dimenziói. Az elbeszélrt tartalomról („histoire”) van szó bennük. A szereplőknel, a térnél és az időnel mind a történetmondás („discours”), mind az elbeszélrt tartalom szerepet játszik. Egy, kimondottan a történetmondásra vonatkozó első fontos megközelítést kínál a szöveg egészére vetett pillantás:

Hogyan kezdődik és végződik a szöveg?

Az elbeszélés kezdésének és befejezésének vannak tipikus formái. A kezdet és befejezés lehet jelölt vagy jelöletlen: jelölt kezdet például egy előzetes megjegyzés vagy egy prológus, jelöletlen a közvetlen kezdés, amely rögtön a történetbe lép, az események közepébe vág (in medias res). Ugyanez érvényes a befejezésre is. Egy történet egyszerűen véget érhet, esetleg egy utólagos megjegyzéssel vagy epilógussal zárulhat. A prológusokban és epilógusokban a mesélő rendszerint kapcsolatba lép az olvasóval, és beszámol például lehetséges forrásokról, elbeszélői szándékokról, vagy akár értelmezési javaslatot is adhat.

Milyen a szöveg tagolása?

Egy elbeszélő szöveg felépítésének megértéséhez vezető jó megoldás valamilyen struktúra készítése. Gyakran eleve megvan a szöveg tagolása, ha például (optikailag vagy sorszámozással) szakaszokra, fejezetekre, epizódokra vagy könyvekre tagolódik. Ezen túlmenően a szöveg megértése érdekében jelölni kell az elbeszélés egymástól eltérő szakaszait. Fontos szem előtt tartani, hogy különböző tagolási lehetőségek vannak. A tagolás lehetséges szempontjai:

- egy önmagában zárt cselekmény lezárása vagy kezdete,
- a cselekvő figurák változása,
- a hely/tér változása,
- időbeli ugrások,
- az elbeszélői perspektíva változása (lásd: 2.2.8).

Hogy viszonyulnak az egyes szakaszok egymáshoz?

Ha az egyes szakaszokat leírtuk, a következő lépésben meg kell gondolni, hogyan viszonyulnak ezek egymáshoz. Első kérdés lehet, hogy ugyanazon a cselekményszinten találhatók-e az egyes szakaszok. Ez például nem így van, ha egy belső cselekmény ágazódik egy keretcselekménybe. Ha ugyanazon a cselekményszinten vannak az egyes szakaszok, akkor fel kell tenni a kérdést, hogyan kapcsolódnak egymáshoz, vannak-e időugrások, vagy időben párhuzamosan (tehát szinkronban) történnek-e?

Az elbeszélés ideje mint az olvasás ideje mindig időrendben halad, az elbeszélrt idő azonban megtörheti a kronológia szabályait, és ennek a leírása az elemzés és az értelmezés szempontjából nagyon fontos (lásd: 2.2.4).

A szakaszok egymáshoz való viszonyát azonban nemcsak kronologikusan lehet leírni, hanem szemantikusan is. Például a fokozás/bonyodalom elve szerint juthatnak el egy tetőpontra, amely a történet döntő fordulata lehet (fordulópont vagy peripetia); viszont hiányozhat is egy ilyen feszültségív. Az egyes szakaszok következhetnek logikusan is egymásból, de lehetnek törések és ugrások is a szövegben (montázstechnika). Egy szövegnél különösen az elejének és a végének a viszonya kifejező: ha egy szöveg eleje és vége logikus, egymáshoz kapcsolódó összefüggésben van, akkor zárt formáról van szó. A kezdet és a befejezés viszont külön is állhatnak, nem kell egymással összefüggésben lenniük; ez egy nyílt forma.

2.2.7. Szereplők és elbeszélő beszéde

Az elbeszélés alapvető típusai mellett meg kell különböztetni, hogy egy szereplő vagy az elbeszélő beszél-e egy szövegben. A legfontosabb különbség, hogy a szereplő beszéde közvetlenül adja vissza egy szereplő szavait vagy gondolatait, amelyeket az elbeszélő szövegében mindig az elbeszélő közvetít. Ezért a szereplő beszédénél dramatikus módról beszélünk (mert a szereplők úgyszólván a színpadon beszélnek), az elbeszélő szövegében pedig narratív módról. Egy szöveg mindig közvetített, de az elbeszélő szereplői beszéd a közvetlenség érzetét kelti, és különböző ismert technikákat alkalmazhat:

- A szereplő beszéde idézhető. Ennek a legtisztább formája az egyenes beszéd:

– Szervusz. Mi az, te még nem alszol?
– Házi dolgot kell írnom, holnapra.
– Miről?
– Édesapámról.

Kosztolányi Dezső: Házi dolgot (2018, első vizsgaidőpont)

- A szereplő beszéde lehet transzponált (tehát annyira megváltoztatott, hogy az elbeszélés részévé válik), példa erre a függő beszéd:

Mit írtál eddig? – vallatom. – Mutasd.

Kosztolányi Dezső: Házi dolgot (2018, első vizsgaidőpont)

- Egy másik forma a szabad függő beszéd. A szabad függő beszédnél nem változik a szöveg igeideje (gyakori a múlt idő), többnyire harmadik személyben adja vissza a beszélő az átélő személy kimondott vagy gondolt szavait. Gyakran nehéz a szabad függő beszédet az elbeszélő beszédétől teljesen elhatárolni (a szabad függő beszéd dőlt betűkkel):

Bederik Duri eszelősen kapkodja a fejét, *itt volt, itt van, itt kell neki lennie, ...*

Lázár Ervin: Az asszony (2016, első vizsgaidőpont)

- A belső monológ egy olyan beszédforma, amelyben egy szereplő beszél, anélkül, hogy kimondana valamit. Az olvasó így módon tudja meg, mit gondol egy szereplő. A belső monológ többnyire jelen időben van, és kitöltheti egy szöveg nagy részét (például Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*):

Mit írtam volna én tizenkét éves koromban édesapámról? Hegyláncnak láttam őt, sötét őserdőnek. Hangja mennydörgött. Reszketve imádtam, s kétségbeesve, dühöngve keltem föl az asztaltól, mikor észrevettem, hogy modoros szokása szerint kissé megszagolja a húst, a másik szobába menekültem, s ott hangosan ordítottam, hogy ne halljam rémes gondolataimat.

Kosztolányi Dezső: Házi dolgozat (2018, első vizsgaidőpont)

- Egy gondolatfolyam/tudatáram (vagy „stream of consciousness”) hasonlít a belső monológra, azonban radikalizálja azt: nem egy szereplő meggyőző beszédéről van szó, hanem asszociációk egymásutánjáról. Ezáltal a tudatban lejárló folyamatokat nyelvileg ábrázolja a szerző. A tudatáramlás is rendszerint jelen időben van, és lehet rövid vagy akár nagyon hosszú is. Nyelvileg a tudatáramlás nagyon szabadon alakított, ami gyakran egy nagyon lerövidített szintaxishoz vagy nyelvi játékokhoz vezet:

Mintha nem történt volna semmi. De hátha nem is történt semmi. Csak megint a vadon termő rémhírek. A körülöttünk keringő rém- és örömhírek évek óta a jóslatok és evangéliumok változatában didergettek, egyforma hévvel csapnak le mindig feszült idegeinkre. Alig kárognak el mellettünk a varjakba bújt boszorkányok vagy a boszorkányokba bújt varjak, már a capitoliumi ludak gágogása veri fel az otthonokat, amelyek maguk is átváltak varjufészekké meg lúdúsztatókká, tovább károgják és tovább gágogják azt is, amiről már kiderült, hogy csak üres károgás és gágogás. Persze mire hazaértem, már otthon is hallották a hírt, amit Györgyi apja hallott reggel a rádióban, „aki imádtá a rémhíreket”. Mert igen, vannak olyanok is, akik imádják. A rossz ellen néha csak a még rosszabbal lehet védekezni, az igazi rossz ellen a még rosszabbal, amely hátha mégsem igaz.

Somlyó György: Rámpa

2.2.8. Az elbeszélői nézőpont

Egy elbeszéléshez rendszerint hozzátartozik valaki, aki a történetet elmeséli. Különböző formái lehetnek annak, ahogy az elbeszélő a történethez viszonyul, vagyis hogy milyen nézőpontból történik az elmesélés.

Az elbeszélői nézőpont leírására Franz Karl Stanzel fejlesztett ki egy elfogadott formát. Ő három tipikus „elbeszélés szituációt” különböztet meg:

- auktoriális elbeszélő: Auktoriális/szerzői elbeszélőnek nevezzük azt az elbeszélőt, aki mindentudó, és ismeri elbeszélésének a részleteit. Kommentárjaival bele tud kapcsolódni

az elbeszélésbe, külső perspektívából beszél, vagyis nem részese a történetnek, hanem „kívülről” nézve számol be a történésekről (külső perspektíva).

- **én-elbeszélő:** Az én-elbeszélő (én-formájú elbeszélés) a történet egyik szereplője (többnyire a főszereplő), aki egyes szám első személyben mesél. A történet részese, és belülről szemlélve számol be a történésekről (belső perspektíva). Az elbeszélő saját, szubjektív nézőpontjából beszél, nem tudja, mit gondol vagy érez a többi szereplő.
- **perszonális elbeszélő:** Perszonális elbeszélőről akkor beszélünk, ha egy szereplő (vagy több) nézőpontjából ismerjük meg a történetet (belső perspektíva). A perszonális elbeszélő nem kommentál, nem avatkozik be a cselekmény menetébe, így ez az elbeszélői szituáció az olvasó számára azt az illúziót kelti, hogy a történeteket közvetlenül a szereplő szemével látja. Rendszerint egyes szám harmadik személyű az elbeszélés.
- Ezen túlmenően **semleges elbeszélőről** akkor van szó, ha nem világos, ki mesél. Egy megfoghatatlan elbeszélőnek ez a perspektívája azonban csak akkor játszik szerepet, ha abból indulunk ki, hogy mindig kell lennie egy elbeszélőnek. Azt is lehetne mondani, hogy a neutrális elbeszélői perspektíva az elbeszélő nélküli elbeszélésformákra vonatkozik, például olyan szövegekben, amelyekben az egyenes beszéd/párbeszéd van túlsúlyban.

Az elemzés során nem elegendő az elbeszélői nézőpontot megnevezni, hanem elsősorban le kell írni annak hatását. Fontos, hogy az elbeszélői nézőpontok egy szövegen belül is változhatnak.

Néhány szöveg eltér ezektől a világosan felismerhető perspektíváktól, például a te-elbeszélő. Ilyen esetekben fontos leírni az eltéréseket és ezek hatását. Hasznos lehet ebben Gérard Genette elbeszélés-elmélete (lásd: *Kitekintés*).

Példák a különböző elbeszélői nézőpontokra:

Auktoriális elbeszélő:

Petra unatkozva kiment a házból. Az utca másik oldalán találkozott Paullal, aki meglepődött.

Egy további példa:

Egy idő múlva a két komondor is észrevette, hogy idegenek közelednek, s mély konduló ugatással ők is rákezdték. Olyan fertelmesen acsarkodtak, mintha nyúznák őket. De a juhász már tudta, hogy valamelyik pásztortársa közeledik, a puli azt jól megmagyarázta neki.

Jósokára volt, mikor a két szamaras juhászt ki lehetett venni, ahogy a leégett pusztán közeledtek. Lassan jöttek a szamáron, és a szamár lába előtt két kutya is ott poroszkált.

Móricz Zsigmond: Barbárok

Én-elbeszélő:

Kimentem a házból, átmentem az utcán és találkoztam Paullal, aki nekem meglepődöttnek tűnt.

Egy további példa:

Magdát, akivel Szeredy most összeköltözött, ezerkilencszáznegyvennégy nyarán láttam először, Nagyváradon. Délután öt óra tájt érkeztem meg Váradra, s egy kicsit ideges voltam, hogy mi a csuda történhetett. Szeredy előbb Medve Gábornak telefonált, Medve azonban nem tudott menni, s így aztán engem hívott.

– Gyere már le egyszer hozzám, Bébé – mondta Szeredy barátom, mert így becézett mindenki, jóllehet Both Benedek a becsületes nevem, és nagy, behemót ember vagyok.

Ottlik Géza: Iskola a határon

Perszonális elbeszélő:

Paul az utca másik oldalán volt. Petrának az volt a benyomása, hogy a fiú meglepődött, amikor Petrát látta.

Egy további példa:

Visszadőlt a karszékbe, de ekkor csöngettek. Bejött az inasa, és egy új táviratot hozott. A táviratban az volt, hogy az előbbi távirat tévedés: a gazdag ember nem vesztette el a vagyonát, és minden úgy van, mint volt.

A gazdag ember jó egy percig nézte a táviratot. Aztán még gondolkodva, de már határozottan az íróasztalhoz ment, papírt vett elő, és...

Karinthy Frigyes: A gazdag ember sír (2016, második vizsgaidőpont)

Semleges elbeszélő:

- Hát mi szél hordoz erre?
- Mink bizony, bátyám, Palotáról jövünk.
- A Móré várából?
- Nem a Móré vára az már.
- Hát?
- Most éppen senkié. Meg várnak se vár az már, hanem kőhalom.

Gárdonyi Géza: Egri csillagok

Kitekintés: Egy alternatíva Gérard Genette szerint

Franz Karl Stanzel tipológiája igazán alkalmas eszköz az elbeszélés perspektívájának leírására. Áttekinthetősége ellenére azonban van egy probléma vele: Stanzel azt állítja, hogy az a nézőpont, amelyből az elbeszélő mesél, összefügg az elbeszélő és a történet viszonyával. Stanzel ugyan tendenciákról beszél, de „típusköreinek” rendszere olyan viszonyokat szuggerál, amelyek nem mindig igazak. Így például abból indul ki, hogy az auktoriális elbeszélő rendszerint „külső perspektívából” látja a történetet, az én-elbeszélő, valamint a perszonális elbeszélő rendszerint „belső perspektívából”.

Ilyen problémákat próbált megoldani Gérard Genette elbeszéléselméletében. Genette elmélete azóta az egyetemi oktatásban standarddá vált; éppen ezért is tartjuk fontosnak, hogy nagy vonalakban bemutassuk terminológiájának alapjait.

Genette különbséget tesz egy szövegben a „Ki beszél?” és a „Ki érzel?” kérdések között (lásd alább: „fokalizáció”). A „Ki beszél?” kérdésnél a következőket különbözteti meg:

(1) az elbeszélői szint: melyik szinten található az elbeszélő? Az elbeszélés a történetmondás eljárása, „discours” (mint az auktoriális elbeszélőnél), vagy az elbeszélt világ része, a történet? (mint az én-elbeszélőnél)?

(2) az elbeszélői szerep: előfordul-e a történet egyik figurájaként vagy nem?

Ezzel Genette a szöveg elbeszélésének módját pontosan ugyanúgy le tudja írni, mint Stanzel, de külön rá tud kérdezni a szövegben való elbeszélői jelenlét formáira, mert azok a kérdések nyitottak maradnak, hogy részese-e egy auktoriális elbeszélő a történésnek, mennyiben részese a cselekménynek egy én-elbeszélő, vagy hogy a keretcselekmény elbeszélője egyúttal a belső cselekmény egy szereplője-e stb.

Genette erre a következő – egy kicsit bonyolult – terminológiát dolgozta ki: nála az elbeszélt világ a „diegézis”. Az elbeszélő szintjére vonatkozóan (1) Genette két pozíciót nevez meg:

„Extradiegetikus” mindegyik elbeszélő az első elbeszélői szinten, hiszen az elsődleges elbeszélés a „diegézisen” kívül zajlik. Példa: egy elbeszélő instancia, aki a diegézisben soha nem lép fel elbeszélőként (például egy auktoriális elbeszélő).

„Intradiegetikus” egy elbeszélő pozíciója a „diegézisen” belül. Példa: egy szereplő, aki a diegézisben elbeszélőként jelenik meg (például egy szereplő elbeszélése az elbeszéléseken belül).

Az elbeszélői szerepet illetően (2) Genette a következő megkülönböztetéseket teszi:

„Heterodiegetikus” azt jelenti, hogy az elbeszélő a történetnek nem részese. A legégyértelműbb, ha egy elbeszélő a kerettörténetben benne van, és a belső történetben nem említik.

„Homodiegetikus” azt jelenti, hogy az elbeszélő a cselekmény egyik figurája.

„Autodiegetikus” azt jelenti, hogy az elbeszélő egyúttal az elbeszélés főszereplője.

A szint, illetve az elbeszélői sík (intra- vagy extradiegetikus), és a szerep (hetero-, homo- vagy autodiegetikus) közti differenciálás indokoltá válik azáltal, hogy ezek a konstellációk az elbeszélésekben minden lehetséges kombinációban előfordulhatnak és váltakozhatnak. Ily módon olyan megkülönböztetések is lehetségesek, amelyek Stanzel terminológiájával nem megvalósíthatóak.

Néhány példa:

Kosztolányi Dezső *Házi dolgozata* egy én-elbeszélés, amelyben az én egyúttal az egyik főszereplő is. Az én-perspektíva azt eredményezi, hogy az olvasó „élőben” megtapasztalja, hogy érzi magát a főszereplő. Genette elmélete alapján az elbeszélő intradiegetikus és autodiegetikus.

Lázár Ervin *Az asszony* című novellája egy én-elbeszélés, amelyben az én nem a főhős. Tehát csak közvetve tudunk meg valamit a főhősről, és az én-perspektíva lehetővé teszi a főszereplő megfigyelését és értékelését anélkül, hogy az ő perspektívájából ismernénk meg a történetet. Genette elmélete szerint az elbeszélő intradiegetikus és homodiegetikus.

Goethe *Vonzások és választások* című műve a következő mondattal kezdődik: „Eduard – így nevezzük a legjobb férfikorban lévő gazdag bárót –, Eduardnak volt [...]” Itt többes szám első személyben szólal meg az elbeszélő, és nem része a cselekménynek. Genette elmélete szerint extradiegetikus és heterodiegetikus.

Mindhárom esetben egy első személy beszél, tehát formálisan én-elbeszélésekről beszélhetnénk. További megkülönböztetések céljából különböző kiegészítő fogalmakat vezettek be („elbeszélő” vs. „átélő” én, vagy perszonális vs. auktoriális én), de ezáltal egy áttekinthetetlen és nem egységes terminológia keletkezett. Genette fogalmai ezzel szemben lehetővé teszik a szokatlan esetek leírását, ahogy a következő példában láthatjuk:

Reggel kilépsz a ház elé, és ahogy szoktál, az autóhoz akarsz menni, és ekkor megbotlasz a járda kidudorodásában, ez új, egy kicsit csodálkozol, de sietned kell, káromkodsz egyet, mert alaposan beütötte a lábujjadat, és kizökkentél a megszokott ritmusodból, gyorsan beülsz az autóba, és egy kicsit túl sok gázt adva elindulsz.

Fritz Popp: Arthur Friedmann már nem lakik itt (Arthur Friedmann wohnt nicht mehr hier)

Ebben az esetben beszélhetnénk egy te-elbeszélésről, azonban meg kellene magyarázni, hogy (1. eset) abból indulunk-e ki, hogy a megszólított ‚te’ azonos az elbeszélővel, akkor ez az én-elbeszélés egy különleges formája lenne, vagy pedig (2. eset) a ‚te’ egy szereplő, akit az elbeszélő megszólít, akinek a perspektívájából a cselekményt

látjuk, akkor pedig ez egy perszonális elbeszélés különleges formája lenne, vagy (3. eset) a ,te` az általánosítás eszköze, akkor auktoriális elbeszélésről lenne szó. Genette terminológiájával ezt egyértelműen le lehet írni. A következő lehetőségek vannak:

1. eset: extradiegetikus és autodiegetikus elbeszélés: a ,te` az elbeszélő és egy szereplő.

2. eset: extradiegetikus és heterodiegetikus elbeszélés: a ,te` egy szereplő, akiről beszámol egy elbeszélő, aki a diegézis része.

3. eset: extradiegetikus és homodiegetikus elbeszélés: a ,te` nem az elbeszélő, hanem az általános alanyt helyettesíti. Lehetne általános elbeszélésnek is tekinteni.

Ily módon nagyon pontosan le lehet írni, hogyan értendő az elbeszélői perspektíva. Genette ezt a szintmeghatározást még egy további kérdéssel egészíti ki:

Fokalizáció/nézőpont: ki érzel?

A szinten és a szerepen túlmenően arra is rá lehet kérdezni, ki az, aki érzel valamit egy elbeszélésben. Genette szerint ez a fokalizáció kérdése. Ezt a kérdést akkor is fel lehet tenni, ha Stanzel terminológiáját használjuk. Akkor egyszerűen meg kell különböztetni az elbeszélői perspektívát és az érzelés formáit az elbeszélésen belül.

A fokalizációnál arról a kérdéstről van szó, hogy „ki lát?“, illetve „ki érzel valamit?“, mégpedig külső (például az időjárást), valamint belső dolgokat (például egy szereplő gondolatait, érzéseit). A fokalizáció csak az érzelés formáit írja le, függetlenül attól, hogy az elbeszélő a történetnek részese vagy nem.

Az egyik lehetőség, hogy az elbeszélő rendelkezik az egyik szereplő tudásával és érzelésével, tehát tud annak a belső életéről (= belső fokalizáció). Karinthy Frigyes *A gazdag ember sír* című elbeszélése példa erre. A másik lehetőség, hogy el lehet mesélni a történetet egy bizonyos szereplőtől függetlenül is (tehát nem egy szereplő perspektívájából), az elbeszélő kevesebbet mond, mint amennyit egy szereplő tud, és nem tud annak belső életéről beszámolni (= külső fokalizáció). A harmadik lehetőség a fokalizáció nélküli elbeszélés (nullfokalizáció), ha az elbeszélő mind belső, mind külső szemszögből képes érzelni, és többet tud, mint a figurák. Stanzel szerint ez lenne a mindentudó auktoriális elbeszélő.

3. Drámai szövegek

3.1. Alapelvek

Az alábbiakban a dráma- és színházelmélet különböző megközelítéseit tekintjük át. A hagyományos drámai kategóriákat a teatralitás/színpadiasság szempontjaival bővítjük ki, hogy segítségével felismerhessük és jellemezhessek a drámai szövegek sajátosságait.

3.1.1. A szöveg és az előadás

A drámai szövegek, amelyeket színházi daraboknak vagy színházi szövegeknek is neveznek, rendszerint színházak részére íródnak színpadi előadás céljából. Ebből következik sajátos irodalmi formájuk is, azaz egy cselekmény párbeszédeken alapuló előadása, amely közvetlen szereplői megszólalásokból és rendezői utasításokból áll, amelyek rámutatnak arra, hogy ki az, aki beszél, hogyan cselekszenek a szereplők, illetve hol játszódik a cselekmény stb.

Az alábbi szöveg például egy drámai szöveg lehetne:

1. jelenet: Bécs az 1970-es években

Petra (kilép az utcára): Szia! Kit látnak szemeim? Micsoda véletlen!

Paul (meglepődve): Te meg mit csinálsz itt?

Az információközlés szempontjából a drámai szövegen belül két szöveget különböztetünk meg: a fő- és mellékszöveget. A főszöveg a szereplők által elmondott szöveg. A mellékszöveg magában foglal minden más szövegrészt, ide tartoznak például a rendező utasításai, a cím műfaji meghatározása, a személyek jegyzéke, a felvonások és a jelenetek feltüntetése. A mellékszöveg fontos információkat tartalmaz a cselekmény menetével kapcsolatban, amelyek a színházban gesztikuláció formájában, cselekedetként vagy akár díszletként jelennek meg. Egy drámai szöveg elemzése és értelmezése során a mellékszövegnek központi szerepe van abban, hogy a szereplői beszéd bizonyos helyzetekbe ágyazódjon be, de a szöveg teatralitásának meghatározása során is fontos.

Főszöveg:

Szia! Kit látnak szemeim? Micsoda véletlen!

Te meg mit csinálsz itt?

Mellékszöveg:

1. jelenet: Bécs az 1970-es években

Petra (kilép az utcára): „...”

Paul (meglepődve): „...”

Csak a mellékszöveg révén válik egyértelművé, hogy itt egy nő és egy férfi találkozásáról van szó; hogy a jelenet Bécs egyik utcáján játszódik; hogy a cselekmény az 1970-es évekre tehető, s hogy Paul meglepődött. Mindezen pontosítások ellenére is a szöveg sok szempontból nem elég konkrét: nem tudjuk meg, hogy mennyi idősek a személyek, mit viselnek, vagy hogy a jelenet a Kärntner Straße forgatagában játszódik-e. A szöveg színházi megjelenítése, általános nevén előadás, ezzel szemben konkrét színházi jelekkel történik: Petrát és Pault egy színésznő és egy színész testesíti meg, a bécsi utcát pedig egy ennek megfelelő díszlet stb. A legtöbb drámai szöveg színpadi előadására igaz, hogy a rendező nem ragaszkodik szorosán a szöveghöz. A szöveg átdolgozása révén (kihagyások, átalakítások stb.) különböző, egyedi és történelmileg megkülönböztethető rendezések születnek a színrevitel során.

Egy drámai szövegnél nagy különbséget jelent, hogy csak olvassuk-e a szöveget, vagy pedig színházi előadás formájában nézzük meg: Míg maguk a drámai szövegek nagymértékben elvontak, és sok mindent nem közölnek pontosan, az előadások konkrétan mutatnak be bizonyos eseményeket és tárgyakat. A drámai szövegek elemzésébe és értelmezésébe bevonhatjuk a színházi jelekről való ismereteinket: ha ugyanis olvasás közben feltárulhat a szöveg teatralitása, akkor létrejöhét fejünkben az úgynevezett „képzeletbeli színház”.

3.1.2. Színpadiasság/Teatralitás

A drámai szövegeket egy bizonyos teatralitás jellemzi (függetlenül attól, hogy előadják-e azokat), amely a különböző színházi jelek használatából is jól megfigyelhető. Íme néhány példa Thomas Bernhard *A színházcsináló (Der Theatermacher)* című könyvéből:

- a szereplői beszédre vonatkozóan: utalások a beszélők stílusára, hangerejére, hangmagasságára; például:

Bruscon egész halkán

- a szereplők cselekvésére vonatkozóan: utalások a mimikára, gesztikulációra, illetve a proxemikára (a tér felhasználására); például:

Bruscon asszony jobb kezével csendesen visszautasította a férfit.

- a szereplők kinézetére vonatkozóan: jelmezek, maszkok, hajviselet; például:

Bruscon Napóleonként

- a helyszínrre vonatkozóan: utalások a kellékekre, a díszítésre, a tér kialakítására; például:

A kocsmáros elkezdte a falhoz tolni az asztalokat.

- akusztikus jelekre vonatkozóan: zene, hangok; például

Dörög az ég.

3.1.3. Műfaji hagyományok

A drámai szövegek különböző irodalmi konvenciók hatáskörébe tartoznak, ennek megfelelően koncepciójukban és formájukban is különböznek. Így ugyan különböző drámai műfajok jöttek létre – mint a tragédia, a vígjáték vagy a színjáték –, amelyek az idő folyamán azonban változtak, és a fejlődés során sajátos formák kialakulásához vezettek, mint például a farsangi játék, a polgári szomorújáték (színmű) vagy a népszínmű. A szövegek elemzésekor történelmi háttérű szabályszerűségekre támaszkodhatunk, melyeket többek között az Arisztotelész, Martin Opitz, Johann Christoph Gottsched által megfogalmazott normatív szabálypoétika határozott meg. Eszerint a klasszikus drámákat a hely, idő és cselekmény hármasszög határozza meg. A 17. és 18. században a társadalmi rétegekre vonatkozó elvárások szabályozták, hogy a főszereplő a tragédiákban csak a magasabb társadalmi rétegből, míg a vígjátékokban csak az alacsonyabb társadalmi rétegből származó személy lehetett. Így egy tragédiában egy hős bukását a nézők különösen tragikusnak élik meg (a bukás mértéke). Azt, hogy a modern dráma milyen mértékben veszi alapul a klasszikus kategóriákat, Szondi Péter emelte ki, és a stilisztikai változást konkrét példák segítségével mutatta be: Ezek közé tartozik például a társalgási színmű, amelynél a nyelv mint kommunikációs eszköz kudarcot vall; az epikus dráma, amely legfőképpen elbeszélő mintákra és elidegenítési effektusokra épít; valamint a montázs, amely egy lineáris vonalú cselekmény széttördelését szemlélteti. Samuel Beckett és Eugène Ionesco abszurd drámái, valamint a Wiener Gruppe elnevezésű írói csoport színpadi szövegei egyértelműen szemléltetik, hogy a dráma jellemző formai eszközei hogyan csorbíthatóak, illetve csökkenthetőek a drámai kategóriák. Heiner Müller, Elfriede Jelinek vagy René Pollesch színházi szövegeit ugyanakkor áthatja egy posztdramai esztétika: a párbeszédet felváltja a diskurzus, a szereplői beszédet a szövegfelület, a reprezentációt a jelenlét. Hosszúságukat tekintve is eltérnek egymástól a szövegek, így találhatók itt terjedelmes könyvdrámák (például Karl Kraus *Az emberiség végnapjai*), de dramolettek is, illetve a nyelvvel kísérletező mini- és makrodramák (például Wolfgang Bauer vagy Gerhard Rühm művei).

Az egységesített, kompetenciaközpontú írásbeli érettségi és diplomavizsga feladatainak megoldásához ugyan nem feltétlenül szükséges e műfaji hagyományok ismerete, viszont a szövegértést alapvetően segíti. Az elemzésre és az értelmezésre nem csupán teljes drámai szövegek alkalmasak, hanem azok egyes részletei vagy jelenetei is.

3.2. Alapkérdések

Ebben a részben is központi fontosságú az a kérdés, hogy mi várható el a tanulóktól a drámai szöveg feldolgozása tekintetében. Fontos, hogy tartalmi szempontokból kiindulva a formai és nyelvi sajátosságok feltárására úgy kerüljön sor, hogy abból meg lehessen fogalmazni egy lényegretörő értelmezést.

3.2.1. Téma

Az epikai szövegekhez hasonlóan a drámai szövegekben is különböző témák kerülnek elő, amelyek nem közvetlenül a cselekmény leírásából következnek. Például Friedrich Schiller *A haramiák* című drámája egy rablóbanda történetét mutatja be, míg a dráma központi témája a nemzedékek közötti konfliktus.

3.2.2. Cselekmény

A drámai szövegek nem elmesélik, hanem bemutatják a történetet („showing”). A történet (vagy a történet egy részének) cselekménye a különböző helyzetek sorozatából áll össze, amelyekben egy vagy több szereplő vesz részt. A cselekmény általában egy bizonyos logikát követ, amely megfelel az okozatiság és követhetőség alapelveinek, de akár véletlenszerűen is történhet. A cselekmény középpontjában legtöbbször egy konfliktus áll, amely a tragédiában a főhős bukásához vezet, a vígjátékban pedig tréfás bonyodalmak alapjául szolgál.

3.2.3. Szerkezet és felépítés

A drámai szövegek cselekménye felvonásokra, jelenetekre vagy képekre tagolódik. Egy felvonás egy zárt cselekményrész, amely a dráma tartalmi, tér- és időbeli szerkezetét biztosítja. A jelenet a felvonás alegysége, amely a cselekménysorozat egy helyzetének felel meg, amelyet bizonyos szereplők megjelenése és eltűnése, illetve a helyszínnek váltakozása jellemez. A modern drámában a felvonás szigorú felosztását a képek laza egymásutániséga váltja fel, amelyek a cselekményszál különböző állomásait vagy epizódjait mutatják be.

A drámai szöveg felépítésénél az játszik döntő szerepet, hogyan kapcsolódnak egymáshoz az egyes jelenetek vagy képek. Időrendi sorrendben követik-e egymást, vagy egymással párhuzamosan zajlanak az események? Egy fő cselekményvonalról van szó, vagy vannak mellékvonalak is? Van-e alá- és fölérendeltség, amely láthatóvá teszi a különböző fikciós szinteket (mint például a keretcselekmény, színjáték a színjátékban, álombetétek)? Itt a prológnak és az epilógusnak van még kiemelt szerepe.

A prológnak a tényleges drámai cselekményt megelőző bevezető beszéd, amely a közlés, a magyarázat és az értelmezés célját szolgálhatja. Az epilógus ezzel szemben a darab végén található és lezáró, elmélkedő gondolatokat tartalmaz a lezajlott cselekményről. Sokszor ez a két fogalom együttesen adja a központi cselekmény szövegéhez a keretet (mint például William Shakespeare *Szentivánéji álomjában*).

A drámai cselekmény felépítését illetően két alapkoncepciót különböztetünk meg: a szintetizáló és az analizáló drámát. A szintetizáló drámák esetében a drámai történet egy – a színpadi cselekmény kezdetétől tekintve – a jövőben bekövetkező drámai történetre vagy eseményre irányul (például Friedrich Schiller *Ármány és szerelem*). Egy analitikus dráma ezzel ellentétben egy, már a dráma valós cselekményét megelőző eseményre épül, amelyre a darabban csak fokozatosan derül fény (mint például Szophoklész *Oidipusz királyában*).

Ezenkívül egy szöveg drámai felépítésének elemzéséhez használhatunk még két drámatipológiai megkülönböztetést (melyek önmagukban ritkán fordulnak elő): ezek a drámában megjelenő zárt és nyitott formák. A zárt formát a tér, idő és cselekmény hármassége jellemzi, miközben az események lefolyása az expozíció, a bonyodalom, a tetőpont/fordulópont (peripetie), késleltetés (retardáció), katasztrófa vagy megoldás szimmetrikus mintája alapján lineáris. A társadalmi rétegekre vonatkozó elvárásokat betartják, és ezzel együtt a szereplők magas beszédstílusát is (ennek prototípusa Johann Wolfgang von Goethe: *Torquato Tasso*). Mindezekkel ellentétben a nyílt formára az idő sokrétűsége (például ugrálás az idő-

ben), a helyszín sokszínűsége (helyszínváltoztatás), sokféle szereplő (különböző szereplői csoportok), valamint az általuk használt nyelv változatossága (többek között szociolektusok, dialektusok) jellemzőek. A cselekmény szigorúan lineáris egymásutánosságát körkörös vagy ismétlődő, illetve az akár több szálon futó cselekmény váltja fel, mely szálak lazán kapcsolódnak egymáshoz. Ennek köszönhetően a történet váratlanul folytatódhat, de hirtelen meg is szakadhat, amelynek eredményeként a darab befejezése nyitott marad (lásd például Georg Büchner: *Woyzeck*).

Az egyes jelenetek, képek vagy egyéb részek elemzésekor fontos lehet az is, hogy azok milyen kapcsolatban állnak a szöveg egészével, illetve milyen funkciót töltenek be a szövegben. Ugyanakkor a cselekmény belső szerkezetére is utalnak, amely például a következő kérdések segítségével a teljes szövegtől függetlenül is feltárható. Hogyan épül fel az adott szövegrész bevezető része? Meg lehet-e, illetve hogyan lehet megkülönböztetni egymástól az egyes szövegrészeket? Például a szereplői beszédek felépítése révén? Vagy a szereplői kapcsolatokban/figurakonstellációkban történt változások által? A tér átrendezésével vagy éppen egy másodlagos cselekményszál betoldásával? Mely résznél vannak törések/cezúrák, s ez hogyan hat ki a cselekmény menetére? Ebben megfigyelhető-e bizonyos részek ismétlődése, amely ritmikussá teszi a szövegrészletet? Mennyire készíti elő a szövegrészlet végét az azt megelőző cselekmény?

3.2.4. Szereplő/figura

A dráma szereplőiről ugyanaz mondható el, mint az epikai szereplőkről (*lásd: 2.2.3.*). A drámai szövegek sajátos formája miatt azonban csak korlátozottan van lehetőség arra, hogy a szereplő társadalmi közegét, pszichológiai helyzetét és ideológiai beállítottságát részletesen ábrázolják. Csak a dráma előadásakor nyílik arra lehetőség, hogy a színészek és színésznők megformálják a karaktereket.

Ha viszont csak a dráma szövegét vesszük alapul, egy szereplő leírásához és jellemzéséhez az adott szereplő saját megnyilvánulásaira, más szereplők róla alkotott kijelentéseire, valamint a mellékszövegben található utalásokra támaszkodhatunk. Ezenkívül egy szereplő jellemvonására az alapján is következtethetünk, hogyan cselekszik bizonyos helyzetben. Elemzéskor Manfred Pfister nyomán különbséget lehet tenni a szereplői és a szerzői jellemzés között: egy szereplői jellemzés közvetlen módon egy monológ vagy párbeszéd, saját vagy mások által tett megnyilvánulás során jön létre, míg közvetetten a szereplő beszédének milyenségéből, nyelvi jellegzetességeiből is láthatóvá válik, milyen szociolektust használ, melyik nyelvi regisztereket alkalmazza. Mindemellett a szereplő körvonalazását többek között a következő színházi jelek segítik: például a mimika, a gesztikuláció és testalkat, a maszk és a kosztüm, a kellékek, valamint a dekoráció. A szereplők szerzői jellemzése közvetlen leírásként a mellékszövegben történhet (a társadalmi státusz és a beszédes nevek révén). Közvetett módon pedig a szereplői kapcsolatokban/figurakonstellációkban való elhelyezkedés által.

Az egyes szereplők megformálása sokrétű. Az ábrázolás lehet egy- vagy többdimenziós, statikus vagy dinamikus, kapcsolódhat a valós élethez, de el is térhet attól. A drámai eszkö-

zök (emocionalizálás, stilizálás vagy a furcsa túlzás) hozzájárulnak az efféle eltérésekhez, és egyben felerősítik azok hatását. Az elemzéssel kapcsolatban a következő kérdések merülnek fel: mit tud meg az olvasó a szereplőről? Mit közöl a szöveg konkrétan, és mire történik csak utalás? Mennyire egyéni a szereplő megformálása? Mely személyiségbeli ismertetőjegyekkel ruházzák fel a szereplőt (életkor, nem, vallás, foglalkozás stb.)? Mennyiben testesít meg a szereplő egy bizonyos típust (például egy öreg fősvényt), vagy inkább megszemélyesítésről van szó (mint például a halál Hugo von Homannsthal *Akárkijében*)? Hogyan fejlődik a szereplő a cselekmény során? Megváltozik-e hirtelen a viselkedése?

Figyelembe kell venni továbbá azt is, hogy a szöveg szereplői kapcsolatokban/figurakonstellációkban helyezkednek el, amelyben egy bizonyos társadalmi pozíciót foglalnak el, a párhuzamos vagy ellentétes kapcsolatoknak köszönhetően mindig összevetésre kerül sor, minek eredményeként konfliktusba is kerülnek egymással. A drámai szöveg elején feltüntetett személyek jegyzéke jó áttekintést ad a szereplőkről és az egymáshoz való viszonyukról. Legtöbbször az is kitűnik belőle, kik a fő- és mellékszereplők, illetve mely szereplői csoportok tartoznak össze. Annak érdekében, hogy a szereplők dinamikáját kiemelhessük, különbséget teszünk a főhős és az ellenfél között. Előbbi a szöveg központi szereplője (főszereplő), utóbbi pedig az ellenfél, akit a főhős ellentétéként formálnak meg. Drámai szövegekben különleges szereplőnek minősül a kórus, amely azoknak a beszélőknek a csoportja, akik csak együttesen szólalnak meg, és funkciójuk révén például véleményt nyilvánítanak, illúziót rombolnak vagy bátorítanak.

3.2.5. A kommunikáció

A drámai szövegekben a kommunikáció különös formában van jelen, amelyet a szereplők egyenes beszéde határoz meg. Ebben a kommunikáció szabályai többnyire valós beszédhelyzetekhez igazodnak. Drámai szövegekben a kommunikáció általában párbeszédekből áll, vagyis a szereplők között zajló váltakozó megszólalásokból. Annak nincs jelentősége, hogy két vagy több szereplő beszél-e egymással. Az azonban mérvadó, hogy a párbeszédnél a szereplők a szöveg más szereplőjéhez intézik szavaikat. Mindezen túl a cselekmény során előfordulnak még monológok (magánbeszéd) és kiszólások, azaz a közönség közvetett módon történő megszólítása. A közönség közvetlen megszólítása (prológusban vagy epilógusban például) akkor válik lehetővé, amikor egy szereplő egy pillanatra elhagyja a cselekmény szintjét. A szereplői beszéd olykor narratív vonalvezetésként szolgál, amikor is például egy hírnöki beszámoló múltbeli eseményeket mesél el, amelyeket a színpadon nem lehet, vagy nem tudnak közvetlenül megjeleníteni. A falszemle/teichoszkópia során pedig egy szereplő arról tudósít, mi történik ugyanabban az időben egy közeli térben, amit a többi szereplő, illetve a közönség nem láthat.

Az elemzésnél figyelembe kell venni, hogy a drámai szövegekre sokkal inkább érvényes, mint az elbeszélő szövegekre, hogy a szereplői beszéd közvetlenül és nem egy narrátortól hangzik el. Ebből kifolyólag arra is figyelni kell, milyen előtudással és tapasztalattal rendelkeznek az egyes szereplők, milyen célkitűzéseik vannak, s hogy kivel milyen helyzetben beszélnek. Az elemzés során segítségünkre lehet, ha figyelembe vesszük a szereplők nonverbális kommunikációját, amely a mellékszövegben arckifejezések, illetve gesztikuláció által, valamint a

közelségre utaló jelekkel (a szereplők vagy tárgyak közötti közelség vagy távolság aránya) fejeződik ki. Egy szereplő fontosságát a rá szabott szövegmenyiség, illetve a beszéidő hossza is kifejezésre juttathatja. Ezzel kapcsolatban érdemes megvizsgálni, hogyan befolyásolja a beszéd a többi szereplő magatartását. A többiek egyszerűen csak figyelnek? Félbeszakítják a beszédet, vagy eleget tesznek valamiféle felszólításnak stb.? Az elemzésnél a következő kérdések merülnek fel: Mire törekednek a szereplők beszédükben? Hogyan reagál erre a többi szereplő? Hogy oszlik meg a beszélgetésrészek aránya? Egyenrangúak a beszélgetésrészek, vagy az egyik fél (például szociális helyzetéből kifolyólag) dominálja a beszélgetést? Változik-e a résztvevők kommunikációs magatartása a beszélgetés során?

A drámai kommunikáció elemzésénél ugyancsak figyelembe kell venni, hogy az egyes párbeszédeket vagy beszédrészeket különleges nyelvi és retorikai formák segítségével előtérbe lehet helyezni. Így alapvetően nagy különbség van a között, hogy a szöveg kötött vagy kötetlen beszédként íródott. A kötött beszédet a nyelv esztétizálása jellemzi, amely retorikailag tömörített és ritmizálja a szöveget (különösen a lírában). A kötetlen beszéd gyakran igazodik a hétköznapi nyelvhez, de egyúttal bizonyos beszédmódokat és nyelvi normákat is stilizál. A párbeszéd egyik speciális formája a soronkénti beszédváltás (sztichomítia), amelyet gyakran alkalmaznak a bonyodalom és a siettetés eszközeként a konfliktus- és vitajelenetekben. A monológok sajátossága belső felépítésükben rejlik, amely tézisek és érvek bizonyos elrendezéséből adódhat, s amelyre legtöbbször retorikai alakzatok tömörülése jellemző. Drámai szövegekben a beszéd kialakítása során zenei formákhoz is visszanyúlhatnak, ilyen például a dalbetét (couplet) vagy a dal (song).

3.2.6. Tér

A drámai szövegek színterére közvetlenül a mellékszövegben található jelenetleírásokból következtethetünk, így különösen a belső tér kialakítására, a díszletre, a kellékekre, valamint a megvilágításra tett utalásokból. Ezenfelül a térről alkotott elképzelés közvetetten a távolság arányain, illetve a szereplők mozgásfolyamatain (proxemikai jeleken) keresztül jeleníthető meg. Ennek során fontos, hogy a szövegek milyen utalásokat tartalmaznak ezzel kapcsolatban, s hogy ezáltal a színteret mennyire konkrétan írják le. Ebből arra is lehet következtetni, hogy a tér kialakítása egy naturalisztikus helyzetnek felel-e meg (mint például August Strindberg *Julie kisasszonyában*) vagy inkább stilizált, illetve absztrakt módon ábrázolták (például: Samuel Beckett *Ó, azok a szép napok!*). Ugyanakkor a helyszínt illetően különbséget kell tenni aközött is, hogy a színtér egy valós helyet mutat-e be vagy egy kitalált világot (például Tündérországot), illetve egy utópiát jelenít-e meg.

A teljes szövegre vonatkoztatva először is megkülönböztethetünk nyitott és zárt térszerkezetet annak alapján, hogy változik-e a színhely, vagy követi-e a darab a helyszín egységét, azaz a bemutatott cselekmény egy szorosan behatárolt térre (egy házra, egy városra, egy bizonyos környékre) korlátozódik-e. A tér valódi funkcióján (a szereplők mozgásterén) túl figyelembe kell venni, hogy a megjelenített térhez egy bizonyos funkció társul: például azáltal, hogy jellemzi a személyeket, meghatározza társadalmi helyzetüket, illetve a cselekmény lefolyását és a szereplők színrelépését. Ezenkívül azt is meg kell vizsgálni, milyen jelentéssel bír maga a tér (*lásd: szemantikai tér*), ha például térbeli ellentétek alakulnak ki egy színtéren belül (fent–

lent, jobbra–balra, elöl–hátról), vagy több színtér között, illetve a színtér és az ún. „off stage” között. Ilyen esetekben meghatározó, hogy a színtér egy belső vagy pedig egy külső tér-e, mennyire nyitott vagy zárt a tér, s a szereplőknek milyen lehetőségük van elhagyni azt. Továbbá azt is meg kell vizsgálni, hogy a tér változatlan marad-e a cselekmény folyamán, vagy megváltozik.

3.2.7. Idő

A drámai szövegek esetében az idővel kapcsolatban különbséget tehetünk a szöveg keletkezésének ideje, a játékidő és az eljátszott idő között. A játékidő az az időtartam, amelyre szükség van egy drámai szöveg előadásához, illetve elolvasásához. Az eljátszott idő megfelel a szövegben ábrázolt időnek, melynek pontosítása lehetséges

- olyan utalásokkal, amelyek időben behatárolják a szövegek vagy az egyes jelenetek hosszát,
- vagy olyan eseményekkel, amelyeket a cselekmény fejlődése határoz meg.

Az idő feltárásakor először is a konkrét időre vonatkozó adatok segíthetnek, amelyeket a darab elején vagy az egyes jelenetek elején adnak meg. Itt egyrészt szó lehet konkrét dátumokról (például évszámokról), amelyek történelmi kontextusba helyezik a cselekményt, másrészt évszakokkal, napszakokkal kapcsolatos utalásokról, vagy egy bizonyos cselekmény menetével kapcsolatos időbeli viszonyra utalásról (például „a vadászat előtt”, illetve „a vadászat után” [Thomas Bernhard: *A vadásztársaság*]). Az ehhez hasonló információk a cselekmény egymásutánosságát emelik ki, valamint meghatároznak bizonyos töréseket és időbeli ugrásokat. Az időt továbbá a szövegben lévő színházi jelek által közvetett módon is megadhatják. Ha egy színdarabban például elkezd esni a hó, egyértelművé válik, hogy tél van. Ha a toronyóra tizenkettőt üt, és sötét van, akkor tudjuk, hogy éjfél van.

Ami egy színdarab időmenetét illeti, a cselekményhez szorosan kapcsolódva a következő kérdések merülhetnek fel: időrendben követik-e egymást az események? Vannak-e a darabban előreutalások és visszatekintések? Azonos időben játszódnak-e a jelenetek vagy időben egymás után?

Ha a játékidő és az eljátszott idő hosszúsága (megközelítőleg) megegyezik, akkor ezt időbeli azonosságnak nevezzük. Egy színdarab legtöbb jelenete ehhez az időegységhez igazodik, bár a teljes szöveg eljátszott ideje többnyire hosszabb, mint a játékidő (idősűrités).

Ezzel összefüggésben a drámai szövegeket megvizsgálhatjuk időszerkezetük alapján, amely lehet inkább zárt vagy nyitott. A zárt szerkezetekre egy lineáris és dinamikus időkonceptió jellemző, továbbá az események gyors menete, a végkifejletre kiélezett feszültség és a bemutatott időszak rövidsége. Ideális esetben, így a klasszikus drámákban is, az egyes jelenetekben az eljátszott idő és a játékidő azonos. A nyitott időszerkezet sajátossága ellenben egy ciklikus és statikus időkonceptió, egy egyenletes tempó, amely nincs kiélezve a végkifejletre, továbbá a hosszabb és határozatlanabb időterek megjelenítése. Ezáltal az eljátszott idő túllépi a játékidőt, ami idősűritéshez vezet. Ritkábban ugyan, de előfordulhat, hogy megnyújtják az időt (ha például a dráma cselekményébe betoldások kerülnek).

4. Lírai szövegek

4.1. Alapelvek

A lírára egyrészt nagyon nagy formai szabadság jellemző, másrészt azonban gyakori az egyértelműen definiált formák használata, ami a lírai művek elemzése során különböző megközelítésekhez vezet. A lírai művek elemzése és értelmezése ezért kreativitást igényel, ugyanakkor hasznos a műfaji formákat ismerni, amelyek közül jónéhány az alábbiakban szerepel, és a fogalomjegyzékben megtalálható a magyarázata. A szövegek sokszor játszanak a szabadság és a törvény közti feszültséggel; vagy ahogy Goethe *Természet és művészet* című szonettjének végén mondja:

Az önkorlátozás teszi a mestert,
S csak törvény adja meg a szabadságot.

Dóczi Lajos fordítása

4.1.1. Nyelvi túlszerkesztettség

Alapjában véve az jellemzi a lírai szövegeket, hogy a tartalom mellett a nyelvi alakítás és a forma központi szerepet játszik, és mindig felmerülhet a kérdés, hogyan viszonyul a nyelvi alakítás és a forma a tartalomhoz. A lírában a nyelvi formára vonatkozó kérdés még fontosabb, különösen azért, mert a líra nyelvezete többnyire távolabb áll a mindennapi beszélt nyelvtől, mint az epikai és drámai műveké. A líra annyira eltérhet a nyelv megszokott formáitól és funkcióitól, hogy néha felesleges a szó értelmét, a versmértéket vagy a rímet keresni. Ezért nem várható el az sem, hogy az alábbi pontok minden verselemzésnél szerepet játszanak. Gondoljunk például Christian Morgenstern *Hal éji éneke* című művére (Szabó Lőrinc fordítása):



Hal éji éneke

4.1.2. Műfaji hagyományok

Ahogy az epika és a dráma, ugyanúgy a lírai művek is műfajokba sorolhatók. Ezek az elemzés szempontjából nagyon fontosak lehetnek, mivel a lírai formák néha (egészen a szótagok számáig) részletesen meghatározott formai előírásokat követnek. Ezek vonatkozhatnak az egész költeményre (például szonett), egyes versszakokra/srófákra (például disztichon) vagy akár egyes verssorokra is (például alexandrin). Ám szándékosan el is lehet térni a formai előírások ilyen fajtáitól. A modern líránál a szabadabb formák dominálnak (például kísérleti líra), de ma is ragaszkodhat a líra a hagyományos formai szabályokhoz.

4.2. Alapkérdések

A lírai szövegek esetében minden egyes alkotásnál külön kell eldönteni, hogyan közelítünk hozzá: ki lehet indulni a formából, ha az tűnik először szembe, le lehet írni a nyelvezetét, ha az tűnik egyedinek. Mindez szabadabb, mint az elbeszélések és drámák esetében, azonban mindig hasznos előbb a témából és a tartalomból kiindulni, és következő lépésként leírni a művet nyelvi és formai szempontból.

4.2.1. Téma

A lírában sokkal inkább eltérhet a téma a tartalomtól, mint az elbeszélő és drámai szövegekben. Egy vers csattanója sokszor éppen azon alapszik, hogy a nyelvi rétegben a tulajdonképeni téma közvetlenül nem is említődik. A tartalom leírása mellett tehát érdemes feltenni a kérdést, miről is van szó „tulajdonképpen” egy versben, mi a témája. A klasszikus témák gyakran egzisztenciális emberi kérdésekkel foglalkoznak, mint a szerelem, a halál, az öregség, a háború, a boldogság stb. Az elemzés és az értelmezés során fontos, hogy először elgondolkodjunk a lehetséges témán, majd azután írjuk le a vers nyelvi, valamint formai szerkezete és a téma közti kapcsolatot.

4.2.2. Tartalmi megközelítések

A *Hal éji éneke* című művet tekintve világossá válik, hogy a lírában a nyelvi és formai játékok olyan nagyok, hogy alig kell hasonlóságnak lennie a vers szövege és a mindennapi beszélt nyelv között. Ha a továbbiakban a tartalmi aspektusok figyelembevételét követeljük, akkor azzal a kikötéssel tesszük ezt, hogy ezeknek a versben egyáltalán nem kell kifejezetten benne lenniük.

Az első kérdés ezért mindig az legyen, hogy ezekről az aspektusokról lehet-e egyáltalán valamit mondani, vagy nem, bár éppenséggel a tartalmi elemek hiánya is lényeges lehet a vers elemzése és értelmezése során.

Cselekmény

Van a verseknek cselekményük? Akkor beszélhetünk cselekményről, ha egy versben állapotváltozás történik. Versekben is megkülönböztethetjük a „telling” és a „showing”, vagyis az elbeszélő leírás és az ábrázolás formáit, és vannak olyan lírai formák, amelyek

különösen közelítenek az egyikhez vagy a másikhoz. Például inkább cselekményes vagy elbeszélő jellegű a ballada, és inkább ábrázoló tulajdonságokkal rendelkezik a szonett.

Tér

Egy versben mind a reális, mind pedig a szemantikai terek megteremthetik a jelentés valamely formáját. Ajánlatos először a konkrét térbeli adatokra rákérdezni, és azután arra, van-e ezeknek átvitt értelmük.

Idő

A lírára is érvényes, hogy a megértés szempontjából döntőek lehetnek a keletkezés idejére (és a szerzőre) vonatkozó információk. A lírában azonban gyakran időközön átnyúló és szövegösszefüggéstől független témákról van szó, így az adott mű esetében kell eldönteni, mennyire kell belevonni az elemzésbe és az értelmezésbe a keletkezés körülményeire vonatkozó információkat.

Az időbeli dimenziók a lírában sokféle módon kaphatnak értelmet: az ábrázolt szituációk időben meghatározottak lehetnek, de ez nem szükséges. Éppen az időtlenség és az időközön való átnyúlás jelenthet fontos ténytet az elemzésben és az értelmezésben. Ha az időt elemezzük, akkor különbséget kell tenni, hogy egy versben az idő telik vagy nem. Egy vers ábrázolhat egy konkrét időpontot, például a hajnalt vagy egy nap lefolyását. Az időbeli elhelyezés lehet nagyon általános (tavasszal, este) vagy pontosabb (1916 tavaszán). Az általános időmegjelölésekre sokszor jellemző, hogy ciklikusak (tavasz minden évben van, este pedig minden nap), így az ábrázolt tartalom (a potenciális örök) visszatérhet. Az ilyen ciklikus időmegjelölések mellett vannak lineáris időmegjelölések is (1914, tegnap este), amelyek az ábrázolt tartalom egyediségét emelik ki. A lineáris időmegjelölés által a keletkezés kontextusa az elemzés és az értelmezés során fontos szerepet kap, ha ez az időmegjelölés esetleg történelmi eseményekkel van összefüggésben (például 1914–1918 = az első világháború). A nyelvtani idő meghatározása segít az elemzés és az értelmezés során megkülönböztetni, hogy például a költemény üzenete időközön átnyúlóan érvényes-e, vagy egy egyszeri eseményt mutat be.

4.2.3. Kommunikáció

Egy költemény elemzése és értelmezése során nélkülözhetetlen kérdés: „Ki beszél?” Erre nem lehet mindig választ adni, sőt, gyakran egyáltalán nincs beszélő. Gyakran beszél a versben egyfajta „én”, akit lírai énnek nevezünk, és akit nem szabad elhamarkodottan a szerzőnek tekinteni. Ez a megkülönböztetés azonban valóban nehezebb a líra esetében, mint a többi műnemnél, mert van egy olyan tendencia is, hogy a verset egy érzelm közvetlen kifejezésének tekintjük, és ezáltal a lírai ént a szerzővel azonosítjuk. A lírai ént formailag a leghelyesebb a versben beszélő énnek tekinteni, akinek nincs köze szükségszerűen a szerző életrajzához. Ha meghatároztuk a lírai ént, a következő kérdés, hogy ki beszél még a versben (vannak esetleg párbeszédek?), valamint kit szólít meg a vers (a lírai én a [képzelt] közönséghez vagy az olvasóhoz szól?). Figyelni kell arra is, hogy a beszélők, illetve a megszólítottak hozzátartoznak-e magához a vers szövegéhez vagy nem (például hallgatóság, olvasó vagy történelmi személyek).

Már maga a kommunikációs szituáció leírása sokat segíthet az elemzésben és az értelmezésben, ha például egy vers szerepéről van szó. Ha oktatni akar, akkor rendszerint valakit megszólít. Ha általában reagálni akar valamire, akkor a lírai én (ha létezik) inkább csak magához beszél stb.

4.2.4. A nyelvi megformáltság különlegességei

A tartalom túlmenően a versekben figyelembe kell venni a nyelvi megformáltságot, amelyre a lírában óriási szabadság jellemző; gondoljunk csak a kísérleti lírára vagy a hangversekre. A versekben a nyelv és a tartalom közvetlenül összhangban lehetnek, de ugyanúgy teljesen el is térhetnek egymástól. Ha eltérnek, felmerül a kérdés, mennyiben van köze a hangzásnak és a mondatszerkesztésnek a tartalomhoz. Ajánlatos első lépésként a nyelv teljesen formai leírásával kezdeni, és csak azután vállalkozni a nyelvi forma és a tartalom kapcsolatának leírására.

A líra esetében is lényegesek a nyelvszemlélet alapformái (lásd: 5.1.) és a retorikai eszközök, vagyis az alakzatok és trópusok elemzése. A lírai formákkal (lásd lent!) való összefüggésben a költeményekben ezen túlmenően váratlan nyelvi lehetőségek adódnak. Ajánlatos nyelvi különlegességeket keresni, és először azokat leírni, majd azt követően feltenni a kérdést, hogy ezek a megfigyelések a vers értelmezése során hasznosak lehetnek-e. Ez különösen érvényes a következő területekre:

Szintaxis

A versekben található szintaxis lényegesen eltérhet a mindennapi beszélt nyelvtől. Ez érvényes a szórendre (például a jelzett szó után álló jelző: „Száz vasutat, ezeret ...” – Petőfi Sándor, szórend megfordítása [inverzió]). Ezen túlmenően léteznek kihagyások (ellipszisek) vagy a legkülönfélébb szimmetriák. Például váltakoznak a mondatban a személyes névmások (én/te) és a birtokos névmások (enyém/tiéd) „Te az enyém, én a tiéd” – Petőfi Sándor (parallelizmus/párhuzam). A költői szabadság olyan mértékű, hogy a mondatok teljesen eltérhetnek a hétköznapi szintaxis szabályaitól – ezt is le kell írni az elemzésben.

Szóhasználat

Az alakzatok és a trópusok mellett a versekben gyakran előfordulnak olyan szavak és szófajok, amelyek különösen feltűnőek. Így egy vers központi fogalmi kiemelkedhetnek mint vezérmotívumok. Ezek az összefüggések nem tűnnek fel mindig első pillantásra, épp ezért írásbeli elemzéskor ajánlatos az összefüggő szavakat optikailag (például színes kiemeléssel) megjelölni.

Megkülönböztethetők a jelentés szintjén (szómezők), a nyelvtani forma szintjén (főnevek, melléknevek stb.) megfigyelhető kapcsolatok, vagy azonos szavak előfordulása (részben más és más nyelvtani formában, például egyszer igeként, majd főnévként = figura etymologica). Így láthatóvá válnak összekapcsolódások és értelmi utalások, amelyek minden szintaxison túlmutatnak.

Hangzás

A metrikai eszközök mellett (lásd lent) gyakran szerepelnek a költeményekben hangalakzatok is, ami azzal is összefügg, hogy a verseket hagyományosan elő szokták adni.

Például a magas hangrendű (eé, íí, öő, üű) vagy a mély hangrendű (aá, oó, uú) magánhangzók gyakori ismétlődése által speciális hangulat keletkezhet. A rövid vagy a hosszú szavak feltűnő használata által kialakulhat a szó- és mondatszinten egy olyan nyelvi ritmus, amely kiemeli a költemény jelentését, vagy megkérdőjelezi azt. A versek akár el is térhetnek a hozzárendelt nyelvi jelentés klasszikus formáitól, és teljesen a hangzásra helyezhetik a hangsúlyt, mint például az úgynevezett hangversek (lásd: onomatopoézis).

4.2.5. Lírai formák

A lírai formák nem azonosak a hagyományos nyelvi alakítás formáival. Ezek sokkal inkább egy speciális kódot, egy saját nyelvet jelentenek, amely a lírának megadja azt a lehetőséget, hogy a megszokott nyelvi megfogalmazásokon túlmenő értelmet adjon. Az alábbi formák, amelyek szerint a líra felépülhet, a versformáktól (a nagy) a szó/hang (a kicsi) szintjéig terjednek. Itt válogatott, történelmileg kialakult formákról van szó, amelyek segítségével bemutatható, hogyan kell a lírai hagyományokkal és hagyományokon dolgozni. A tanulóknak ezeket a formákat legalábbis tudniuk kell megnevezni és definiálni.

Versformák

Versformáknak nevezzük a versek megszokott formai előírásait, amelyek a történelem során alakultak ki. Vannak olyanok, amelyek pontos felépítési szabályokat követnek, mint a szonett, melynek sorszáma és versszaktagolása kötött (kvartett és tercett).

A formai és tartalmi ismertetőjegyek vonatkozásában szabadabb például a ballada, az elégia, az epigramma, az óda vagy a dal. Ezen túlmenően vannak szabadabb formák, amelyek nem követnek szigorú szabályokat.

Versszak

A versek gyakran egyes szakaszokra, versszakokra tagolódnak, amelyek szigorú szabályokat követnek, vagy szabadon alakíthatóak. A legismertebbek azok a versszakformák, amelyek a verssorok számáról felismerhetőek, mint a kétsoros (például a disztichon), a háromsoros (például a tercett) vagy a négysoros (például a kvartett). Vannak azonban olyan versszakformák is, amelyek különbözőek lehetnek, mint például a „népdalstrófa”, amely négy vagy hat, különböző rímelésű verssorból állhat.

Verssor

A költemények gyakran verssorokra tagolódnak (amelyeket az elemzés és az értelmezés során meg kellene számolni, márcsak azért is, hogy lehessen idézni a versből, és a szerkezetét le lehessen írni). Ezek a verssorok viszont egy bizonyos metrumot (versmértéket) követhetnek, és verslábakra tagolódnak, amelyek közül különösen négy alapforma nagyon fontos: a jambus, a trocheus, a daktilus és az anapesztus. Az ezektől a hagyományos verslábaktól eltérő szerkesztést szabad ritmusoknak nevezhetjük. A verslábakat a verssorban néha megszakítások tagolják, amelyeket sormetszetnek/cezúrának hívunk.

A verslábak és cezúrák egy bizonyos kombinációjából kötött versmértékek alakultak ki, amelyek közül néhányat a kötött nyelvben gyakran használnak a költők, mint például az alexandrint, a knittelverset vagy a blankverset.

Rím és kádencia

A lírai szövegekben gyakran olyan, szavak és hangok közti hangzásbeli kapcsolatokkal játszik a szerző, amelyeknek semmi közük nem kell, hogy legyen a megszokott nyelvtani vagy tartalmi kapcsolatokhoz. A legfontosabb (bár nem az egyetlen) eszköz erre a rím. A német nyelvű hagyományokban legrégebb a betűrím (alliteráció). A végrím két vagy több szó szóvégi összecengése a sorok végén. Amennyiben egy soron belül rímelenek a szavak, akkor belső rímről beszélünk. Egy rím lehet asszonánc vagy tiszta rím.

Fontos a sor lezárásának a formája is, amit kádenciának nevezünk, és amely vagy hímrím-re (nyomatékos szótaggal) vagy nőrímre (nyomatéktalan szótaggal) végződhet.

A rímek rendszerint több verssort tartanak össze. Ebben több rímfajtát különböztetünk meg, amelyek közül az alábbiak a legfontosabbak: páros rím, keresztírím, ölelkező rím és bokorrím, valamint a farkos rím, amely egy speciális rímfajta.

Ha egy szövegben, amely rímelő sorokból áll, van egy rím nélküli sor, akkor azt vaksornak (rideg-sornak) nevezzük. A vaksor gyakori a háromsoros versszakokban vagy egy versszak végén. Verssorok, szavak vagy akár csak hangok visszatérése a költeményeknek vagy daloknak ugyanazon a helyén (például egy versszak elején vagy végén) a refrén.

4.3. Tartalom és forma kapcsolata

A nyelvi és formai aspektusok elemzésének végén mindig az a kérdés, milyen kapcsolatban vannak ezek a költemény tartalmával. A nyelv és a forma kiemelheti a tartalmat. Erre egy példa a tartalmi aspektusoknak a versszakokra/strófákra való felosztása a szonettben, ami a szöveg érvelését egyértelműbbé teszi (például 1. kvartett: tézis, 2. kvartett: antitézis, 3. tercett: szintézis). Egy költemény tartalma azonban meg is kérdőjelezheti annak formáját és nyelvezetét.

A költemények formai szintje mellett azt is le lehet írni, hogyan viszonyul egymáshoz a nyelvezet, a forma és a tartalom: ezt az értelmezéshez fel tudjuk használni. Erre példa lehetne az a kérdés, hogy a mondatszerkesztés, a verssor és a versszak kapcsolatban állnak-e egymással vagy nem. A mondatok sokszor véget érnek a verssor végén (versmondat), tehát a lírai forma egybecseng a nyelvvel. Gyakran azonban átnyúlnak a mondat- és értelemhatárok a verssorokon, sőt a versszakhatáron is (enjambement/áthajlás), tehát a lírai forma és a nyelvi megszerkesztettség egymásnak ellentmond, és ezáltal például tartalmi aspektusok emelkedhetnek ki, késleltetés lép fel, vagy irritáció keletkezik.

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani!

József Attila: Születésnapomra

Fütyölöm én is
énekét.

Szabó Lőrinc: Nyitnikék

5. Nyelv

Az irodalmi szövegeket műfaji sajátosságok mellett, amelyek többek között a felépítésre, a kommunikációs helyzetre vagy az időbeli és térbeli elhelyezésre vonatkoznak (lásd a korábbi szakaszokban), nyelvi jellegzetességek szempontjából is megvizsgálhatjuk. Ennek során a különösen feltűnő nyelvi elemekre és a retorikai eszközök használatára figyeljünk. A nyelvi elemzés ne legyen öncélú, hanem sokkal inkább a nyelv irodalmi használatának vizsgálata. Ehhez fontos, hogy megértsük a nyelv funkcióját és hatását, illetve ezeket megfelelően tudjuk jellemezni. Mindehhez nélkülözhetetlen a nyelvtani fogalmak (amelyek a fogalomjegyzékben nem szerepelnek) és a retorikai kifejezések ismerete.

5.1. A nyelvszemlélet alapformái

Egy irodalmi szöveg nyelvi elemeinek a leírásánál és elemzésénél az alábbi szinteket kell figyelembe venni.

5.1.1. A hangok szintje

Mindenekelőtt a szöveg hangbeli sajátosságait kell megvizsgáljunk: halmozottan fordulnak-e elő bizonyos mássalhangzók vagy magánhangzók? Többnyire magas vagy mély magánhangzók, illetve zöngés vagy zöngétlen mássalhangzók? Kifejeznek-e a hangok tényállásokat, érzéki benyomásokat? Rímelenek-e szavak? Van-e a szövegnek valamilyen sajátos ritmusa? Kihatnak-e a szöveg szerkezetére a metrikai szabályok? A hangok szintjének leírásához részben retorikai fogalmakat használhatunk, amelyek közül ebben az esetben leginkább a hangalakzatok (lásd: [5.2.1.](#)) relevánsak.

5.1.2. Szóhasználat, stílus és regiszter

A lexikális szint bizonyos szavak sajátos használatára, azaz a szöveg szóhasználatára vonatkozik. Feltűnik például, ha halmozottan használják ugyanazt a szófajt: sok melléknév fordul elő a szövegben, például a szereplők leírásánál? Megismétlődnek a szövegben bizonyos határozószók, amelyek tényállásokat nyomatékosítanak vagy gyengítenek? Találhatók a szövegben indulatszavak, amelyek a szereplők vagy az elbeszélő érzelmi állapotát fejezik ki? A szöveg elemzése során még fontos, hogy feltárjuk a szövegben előforduló szómezőket. Hasonló jelentésű szavakból álló csoportok meghatározásával láthatóvá válik, milyen lexikai elemeket használ a szöveg az adott helyzet vagy tényállás bemutatására, miközben azt is figyelembe kell venni, hogy előfordulnak-e a szövegben hasonló jelentésű szavak, többjelentésű szavak vagy például olyan fogalmak, amelyek valójában nem tartoznak össze, és ezáltal egyfajta törést idéznek elő.

A szóhasználat elemzésével szoros összefüggésben áll a szöveg stilisztikai szintjének vizsgálata. Ez a stilisztikai szint a korszakra jellemző, illetve műfajbeli sajátosságokat is felmutathat,

és leginkább egy bizonyos nyelvi regiszter használatában mutatkozik meg. Stílus alatt tágabb értelemben azt a különleges vonások által meghatározott módot értjük, ahogyan valamit nyelvileg megfogalmaznak az alkotók. A retorikában – bizonyos nyelvi eszközök használatának mennyiségétől és minőségétől függően – megkülönböztetünk alacsony, közepes és emelkedett stíluszintet. Az irodalmi szöveg elemzésekor figyelembe kell vennünk, milyen hatást kíván kelteni a szöveg: bizonyos indulatokat akar előhívni? Árnyaltan fogalmaz a szöveg? Közönséges nyelvet használ-e, például a komikus hatás eléréséhez? Stilisztikailag tehát különbség van aközött, ha azt mondjuk, hogy valaki „meghalt” vagy „elhunyt”, vagy „ki-nyiffant”. A szóhasználat megerősíti a nyelvi regisztert, amely egy bizonyos kommunikációs területhez kötött, és társadalmi kapcsolatokat jelenít meg nyelvi eszközökkel. Ha egy regényben például szót kapnak a fiatalok, akkor valószínűleg ifjúsági zsargont használnak maguk között. A használt rétegnyelv vagy tájszólás alapján megállapítható a szereplők társadalmi helyzete, illetve egy földrajzi térségbe vagy régióba is elhelyezhetők. Stilisztikailag jellemezheti az (irodalmi) szövegeket az is, hogy eltérnek a megszokott nyelvhasználattól: például régies szavak, idegen nyelvi kifejezések, neologizmusok, kicsinyítések vagy szakkifejezések használatával.

5.1.3. Szintaxis

A mondat szintjén azt vizsgáljuk, hogy a szavak és a szócsoportok milyen sajátos módon kapcsolódnak össze mondatrészekké és mondatokká. Az elemzésnél kiemelten oda kell figyelni a mondat szerkezet sajátosságaira, a mondatok hosszára, illetve az egyes mondatfajták használatára és kapcsolódására. A mondat szerkezet esetében azt kell megvizsgálunk, milyen sorrendben követik egymást a mondatrészek. Tudatosan változtatták-e meg a helyüket a mondatban, hogy bizonyos szavak így nagyobb hangsúlyt kapjanak? A mondatrészek párhuzamos vagy keresztelrendezésűek? Hogyan viselkedik a szintaxis és a versforma lírai vagy drámai szövegekben? Ehhez kapcsolódóan a retorikai eszközök közül az ismétléses alakzatok és a helyzeti alakzatok kiemelendők (lásd: 5.2.2. és 5.2.3.). A mondatfajták és a mondatok összekapcsolódásának tekintetében azt kell megvizsgálunk, hogy bizonyos formák (például egyszavas mondatok vagy kérdőmondatok) halmozottan, illetve a szöveg kulcsfontosságú helyein fordulnak-e elő. Fontos még különbséget tenni parataxis és hipotaxis között. A parataxis az egymást követő főmondatokról ismerhető fel, amelyeket például az „és” vagy a „vagy” kötőszóval, illetve írásjelekkel (például vessző, pontosvessző vagy pont) választunk el egymástól. A parataxis legfőképpen a tényállás leírását és állítások megfogalmazását szolgálja. A hipotaxisra ezzel ellentétben a tagmondatok egymás alá rendelése, a mellékmondatok beékelése jellemző. Elsősorban a bonyolultabb kifejezésmódra, valamint gyakran érvelő gondolatmenetek megfogalmazására alkalmas. Az elemzés során ügyelni kell arra, hogy egy szövegben többnyire parataxis figyelhető-e meg, vagy sokkal inkább hipotaxis fordul elő nagy számban? Vagy látható-e a váltás következtében a szöveg egy bizonyos helyén törés, illetve az adott mondati elrendezés milyen hatást vált ki.

5.1.4. A szöveg felépítése

A szöveg szerkezetének elemzésekor a mondatokon átívelő nyelvi szerkezeteket vizsgáljuk. Erre vonatkozólag az alábbi kérdések merülnek fel egy szöveg tagolásával vagy koherenciájával kapcsolatban: hogyan építik fel az egyes szakaszok a szöveget? Mennyiben felelnek meg egy szöveg bekezdései a cselekmény logikájának? Milyen nyelvi eszközökkel jön létre az értelmi összefüggés? A leírás központi témája itt az legyen, hogy milyen kapcsolatban állnak egymással a különböző elemek.

5.2. Retorikai eszközök: alakzatok és trópusok

A nyelvszemlélet egy másik szintje a szövegek retorikai felépítésével foglalkozik, amely különféle alakzatokkal és trópusokkal (szóképekkel) írható le. Itt azokról a különleges kifejezésformákról van szó, amelyek tudatosan szembeszegülnek a nyelv nyelvtani és idiomatikus szabályaival, vagy éppen játszanak azokkal. Az eltérések abból adódnak, hogy valamit hozzászátolnak, elvesznek, átalakítanak vagy helyettesítenek. Míg az alakzatok esetében szintagmatikai szinten történnek a változások, addig a trópusoknál paradigmaticai szinten.

Az alakzatok különböző kategóriákba sorolhatók, leginkább aszerint, melyik nyelvi szinten valósulnak meg. Ennek megfelelően különbséget teszünk hang-, helyzeti, ismétléses, mennyiségi és felhívó alakzatok között. Amíg a hangelemek a hangok szintjét érintik, az ismétléses elemek a szavak ismétlésén, a helyzeti elemek pedig nyelvi kifejezések bizonyos szintaktikus rendjén alapulnak. A mennyiségi elemek a tényállást rövidítve, bővítve vagy kielezeten jelenítik meg, amely jelentéstani redundanciát, fokozást vagy akár irritációt is előidézhet. A felhívó elemek nyomatékosítják a szöveg kommunikációs dimenzióját, többek között a szereplők közvetlen megszólítása, az istenekhez szóló ima, illetve az olvasók megszólítása révén.

Mindezekkel ellentétben a trópusok (szóképek) alatt olyan kifejezéseket értünk, amelyeket nem szó szerint, hanem átvitt értelemben használunk. Azt, amire gondoltunk, egy ezzel bizonyos kapcsolatban álló kifejezéssel helyettesítjük. Ez a kapcsolat a két tényállás hasonlóságából is adódhat vagy egy logikai, illetve tényszerű összefüggésből. A kigondoltak és kimondottak közötti összefüggés nem mindig nyilvánvaló. De éppen ez a csábító a retorikai eszközök elemzésében és a hozzájuk kapcsolódó szövegértelmezésben. Ugyanakkor figyelembe kell venni, hogy a retorikai eszközök hatása és funkciója nem általánosítható, azokat szöveghez kötötten és a helyzetbeli, történelmi, illetve kulturális kontextusból kell kikövetkeztetni. Tehát semmi esetre sem elég, ha a tanulóknak a retorikai eszközöket csupán deklaratív tudásként adjuk át, hanem fontos, hogy megtanítsuk nekik, hogyan ismerjék fel ezek funkcióját a szöveg egészére nézve, s hogyan írják le azoknak a hatását. A szakkifejezések segítségükre lehetnek abban, hogy a tanulók bizonyos nyelvi jelenségeket egyáltalán felismerjenek a szövegben, illetve azokat meg is tudják nevezni.

5.2.1. Hangalakzatok

Alliteráció

Az alliteráció, vagy más néven betűrím egy olyan hangalakzat, amelynél a szavak elején azonos mássalhangzók (ritkábban magánhangzók) fordulnak elő két vagy több egymást követő szóban. Az alliteráció kiemeli az egymással összekapcsolódó kifejezések összetartozását. Gyakran fordul elő közmondásokban és állandósult szókapcsolatokban.

Szekszárdon születtem, színésznőt szerettem

Karinthy Frigyes: Így írtok ti (Babits Mihályról)

Felhőn vet ágyat már az alkonyat
s a fáradt fákra fátylas fény esőz.

Kibomló konttyal jó az édes ősz.

Radnóti Miklós Naptár

Aranyalma ághegyen

Móra Ferenc: Zengő ABC

Vak vezet világtalant.

Közmondás

Asszonánc

Asszonáncnak nevezzük egyes magánhangzók egybecsengését, vagy pedig két vagy több egymás után következő szó belsejében található hangsor egybecsengését.

Hát el vagyok egészen andalodva,
és gyöngé szívem, ímé, reszketeg,
mióta éjjelente, hajnalonta
veled titokban ímélezgetek.

Varró Dániel: Email (2015, első vizsgaidőpont)

Hangutánzás/onomatopoezis

Az onomatopoezis nem nyelvi hangok nyelvi eszközökkel történő visszaadása vagy utánzása (például „kakukk”, „zümmög”). A hangutánzó szavak hatása úgy bontakozik ki, hogy hangzásukban hasonlítanak arra a fogalomra, amelyre vonatkoznak.

Éjmélyből fölzengett,
csing-ling-ling száncsengő

Weöres Sándor: Száncsengő

Gyere, kis disznó, megtanítlak
röfögni... – Röfögtem neki
és Lóci is röfögni kezdett, ...
Szabó Lőrinc: Lóci lázadása (2019, 2. vizsgaidőpont)

5.2.2. Ismétléses alakzatok

Anafora

Az anafora ugyanazon szónak vagy szócsoporthoz az ismétlődése egymást követő mondatok (mondatrészek) elején. Egyrészt empátikusan hat, másrészt erélyesebbé válnak a kimondott dolgok, illetve alkalmas még szövegek strukturálására és ritmizálására.

Az Égből dühödt angyal dobolt
Riadót a szomorú Földre,
Legalább száz ifjú bomlott,
Legalább száz csillag lehullott,
Legalább száz párta omolt:
Ady Endre: Emlékezés egy nyár-éjszakára

Epifora

Az anafora ellentétéként az epifora, mely ugyanannak a szónak, illetve szócsoporthoz két- vagy háromszoros ismétlődése egymást követő mondatok, mondatrészek vagy verssorok végén. Helyzetéből adódóan különös nyomatékot ad az ismételt kifejezésnek.

Hányszor támadt tenfiad
szép hazám kebledre,
[...]
Hányszor zengett ajkain
Kölcsey Ferenc: Himnusz

Nincs olyan híres akol, mint a brezinai akol
Mikszáth Kálmán: Az a fekete folt

Künn a fagy közelít.
Öröm, gond közelít
Karácsony közelít.
Babits Mihály: Beteg-klapancia (klapancia = kínrím)

Gemináció

Geminációnak nevezzük egy szó, illetve egy szócsoporthoz ismétlődését. Hatása lehet nyomatékosító, dramatizáló, de ugyanakkor patetikus is.

Különös

Különös nyár-éjszaka volt.

Ady Endre: Emlékezés egy nyár-éjszakára

Csak eredj hold, csak eredj a

Barna éjszakához;

Megyek én is, megyek én is

Barna kisleányhoz.

Petőfi Sándor: Szerelem vándorai

Szójáték

A szójáték a nyelvi többértelműséget használja ki. Alapulhat egy kifejezés kétértelműségén vagy a szavak azonos vagy hasonló hangzásán. A szokványos értelmén, illetve hangzáson túl az adott kifejezés jelentése szellemesen szűrődik át.

Harminckét éves lettem én –
meglepetés e költemény,
csecse
becse:

ajándék, mellyel meglepem
e kávéházi szegleten
magam
magam.

József Attila: Születésnapomra

5.2.3. Helyzeti alakzatok

Chiazmus (keresztforma)

A chiazmus – a parallelizmus/párhuzam ellentétéként – egy gondolatalakzat, a szintaktikailag egyenértékű egységek (szavak, szócsoportok, mondatrészek, mondatok) közvetlenül egymást keresztező, fordított sorrendű ismétlődése (xy/y'x'). A chiazmus az antitézisek kiemelésére szolgál, azonban arra is alkalmazható, hogy bizonyos kifejezések még érthetőbbé vagy lényegretörőbbé váljanak.

gyönyöröm aki voltál
most vagy bánatom;

Babits Mihály: Egy szegény magára maradt

Siklik a lép, a máj kering
kígyózva fut a hátgerinc.

Nemes Nagy Ágnes: Tengeren

Inverzió

Az inverzió a nyelvtanilag helyes szórend megfordítását jelenti. A szokatlan szórend hatására a mondat egy bizonyos része válik hangsúlyossá, s ez fokozza az olvasó figyelmét. A magyar nyelvben leggyakrabban használt inverziós típus: az alany és az állítmány sorrendjének felcserélése.

Ötszáz, bizony, dalolva ment

Lángsírba velszi bárd:

De egy se birta mondani

Hogy: éljen Eduárd.

Arany János: A walesi bárdok

Hányszor zengett ajkain

Ozman vad népének

Vert hadunk csonthalmain

Győzedelmi ének!

Kölcsey Ferenc: Himnusz

Parentézis

Parentézisnek nevezzük egy mondat félbeszakítását egy másik mondat vagy mondatrész közébeiktatása által. Zárójellel, gondolatjelekkel vagy vesszővel jelöljük. A parentézis kiegészítő információkat tartalmaz, amelyek a különleges szintaktikai elhelyezés következtében nagyobb hangsúlyt kapnak.

De – Aranytól tudjuk – a kis Hrúz Mária nem mindig ejtette tisztán a magyar szót.

Illyés Gyula: Petőfi

Párhuzam

A párhuzam mint alakzat legalább két mondat egység szintaktikailag párhuzamos felépítése (xy/x'y'). Az ismétlődő mondatszerkezet a szimmetria hatását kelti, mely felerősíti a mondani-valót.

Elhull a virág, eliramlik az élet...

Petőfi Sándor: Szeptember végén

5.2.4. Mennyiségi alakzatok: rövidítés/bővítés/kiélezés

Antitézis

Az antitézis két ellentétes kifejezés szembeállítását jelenti. Az ellentét megnyilvánulhat szavak, szócsoporthoz, mondatok által vagy pedig a tartalom szintjén. Ennek során gyakran használnak más helyzeti alakzatokat (például párhuzamot vagy chiazmust). Az antitézis kifejezhet feszültséget, szétziláltságot és ellentmondást.

Itt kívül a hideg,
Az éhség ott belül,
E kettős üldözők
Kinoz kegyetlenül;

S amott a harmadik:
A töltött fegyverek.
A fehér óra le
Piros vérünk csepeg.

Fázunk és éhezünk
S átlőve oldalunk,
Részünk minden nyomor...
De szabadok vagyunk!
Petőfi Sándor: A farkasok dala

Vár állott, most kőhalom...
Kölcsey Ferenc: Himnusz

Ellipszis

Az ellipszis egy nyelvtanilag hiányos mondat. Egyes mondatrészek kihagyásával a mondat rövidül. Ellipszisek gyakran megtalálhatóak a szóbeli kommunikációban (így drámai szövegben is), éppen ott, ahol az érzelmek fokozódnak. Lírai és elbeszélő szövegek is gyakran alkalmazzák az ellipszist, amikor a tartalmakat röviden és tömören kívánják bemutatni.

Az asszony meg se szállt, elindult s ment Szögedébe. Harmadnap odaért. Ment a csendbiztoshoz, s mindent előmondott. Pandúrok mentek ki s őt is vitték, szekéren, lovon. Felásták a sírt, leírták, amit láttak. Levették a szíjat a hótt juhászról s vissza Szögedébe.

Móricz Zsigmond Barbárok című novellájában a Bodri juhászt kereső feleség útja

Enumeráció (felsorolás)

Az enumeráció a fogalmak felsorolását jelenti (a gyűjtőfogalom megnevezésével vagy anélkül), vesszőkkel és/vagy kötőszavakkal összekapcsolva. A szemléltetés és túlzás eszközeként használható. Az egymást követő felsorolás legtöbbször teljességre, illetve befejezettségre utal más fogalmakkal szemben.

Alszik a szív és alszik a szívben az aggodalom,
Alszik a pókháló közelében a légy a falon;

[...]

Kasban a méh, rózsában a rózsabogár,
Alszik a pergő búzaszemekben a nyár.

Radnóti Miklós: Éjszaka

Klimax

Klimax alatt legalább három szintaktikaikag azonos egység (tehát szavak, szócsoportok, mondatok) tartalmilag fokozódó elrendezését értjük. Ha ez az elrendezés az intenzitás csökkenése, akkor antiklimaxról beszélünk. A klimax és az antiklimax a tényállás erejét, dinamikuságát és kiélesedését szolgálja.

Klimax:

Hazádnak rendületlenül
Légy híve, oh magyar;
Bölcsőd az s majdan sírod is,
mely ápol s eltakar.

Vörösmarty Mihály: Szózat

Antiklimax:

Ősz ez! barbár, gyilkos és hazug

Babits Mihály: A gazda bekeríti házát

Hallottam sírni a vasat,
hallottam az esőt nevetni.
Láttam, hogy a múlt meghasadt
s csak képzetet lehet feledni

József Attila: Esmélet

Oximoron

Az oximoron az antitézis különleges formájának tekinthetjük. Két fogalmat kapcsol össze úgy, hogy azok egymást kizárják, vagy egymásnak ellentmondanak. Az oximoron paradox módon hat, mivel különbözik a mindennapi nyelvhasználatától. Ez a kétértelmű tartalom hangsúlyozására szolgál, miközben az ez is–az is kapcsolat egy kifejezésben jelenik meg (például „se veled, se nélküled”).

Egy hangszer voltam az Isten kezében
Ki játszott rajtam néhány dallamot,
Ábrándjait a boldog szenvedésnek...

Juhász Gyula: Egy hangszer voltam...

hogyan szeretlek, te édes mostoha!

József Attila: Óda

Paradoxon

A paradoxon egy gondolat túlzó, abszurd és látszólag képtelen megfogalmazása. A (látszólag) ellentmondásos állítás célja, hogy gondolkozásra ösztönözzön.

Kemény vagyok és omló por vagyok,
nem olvadok és nem köt semmisen,
ketten vagyunk, mikor magam vagyok,
a lelkem szikla, a testem végtelen.

Nemes Nagy Ágnes: Alázat

Nem lelé honját a hazában

Kölcsey Ferenc: Himnusz

Csattanó/poén

Csattanónak nevezünk egy szellemes és meglepő fordulatot, aminek nem szabad kiszámíthatónak lennie. Ez a fordulat az addig elhangzottakat új értelmi összefüggésbe helyezi.

Itt van [...]
Karjaimban,
Mert e fürge
Pajkos ürge
Te vagy, Laci, te bizony!

Petőfi Sándor: Arany Lacinak

Tautológia/pleonazmus

A tautológia egy fogalom két, azonos jelentésű szóval való kifejezése. Ez a tartalmi ismétlés szemantikai redundanciához vezet, amely az elmondottak retorikai fokozására vagy kiemelésére szolgál. Gyakran fordul elő szólásokban („ez tény és faktum”, „a saját két szememmel láttam”). Pleonazmusról akkor is beszélhetünk, ha egy fogalomhoz szemantikailag felesleges jelző kapcsolódik (például „vén öreg” vagy „halott hulla”).

Látjátok, feleim, szemetekkel

Halotti beszéd

Látjátok feleim, egyszerre meghalt
és itt hagyott minket magunkra. Megcsalt.
Ismertük őt. Nem volt nagy és kiváló,
csak szív, a mi szívünkhöz közel álló.

De nincs már.

Akár a föld.

Jaj, összedőlt

a kincstár.

Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd

Hasonlat

A hasonlatnál egy tárgyat, illetve egy dolgot egy másik tárggyal, illetve dologgal való hasonlósága alapján határozunk meg pontosabban, vagy szemléltetünk, és ezt egy hasonlítószóval jelöljük (például mint).

Fényes volt, mint a csillag,
forró volt, mint a tűz,
fehér volt, mint a hó,
s édes volt, mint a méz.

Dsida Jenő: Tavalyi szerelem

Zeugma

A zeugma egy olyan nyelvi játék, amelyben a mondat két részét ige (vagy egy más szó) köti össze, amelynek az egyik esetben konkrét, a másik esetben átvitt jelentése van. Ezáltal furcsa, illetve paradox kifejezések jönnek létre, amelyek csattanóként jelenhetnek meg.

Tekintetünkben, hajh! nem az elveszett –
Az el nem nyert éden fájdalma van.

Vajda János: Harminc év után

Jussolja a szerelmem,
Kóromat s szenvedésem,
Szenvedésem s örömöm.

Ady Endre: Az én testamentumom

5.2.5. Megszólító alakzatok

Aposztrophé

Az apostrophé távollévő személyek, istenek vagy élettelen dolgok megszólítása. Erős érzelmek kifejezésére szolgáló alakzat.

Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajtva köszöntlek,
Nemzeti nagylétünk nagy temetője, Mohács!

Kisfaludy Károly: Mohács

Meg ne inogj, népem, tarts ki nagy strázsádon...

Babits Mihály: Ezerkilencszáznegyvenegy

Felkiáltás

A felkiáltás egy különösen erős érzelmeket kifejező alakzat. Indulatokat, erős felindultságot fejez ki.

Hangzavart? – Azt!

Illyés Gyula: Bartók

Halál! vén kapitány! horgonyt fel! itt az óra,
óh untat ez a táj! Halál! Fel! Utra már!

Baudelaire: Utazás

Retorikai/költői kérdés

Retorikai/költői kérdésnek nevezünk egy olyan kérdést, amelyre nem várunk választ. Célja egy kijelentés erőteljesebb hangsúlyozása, vagy egy rejtett, ki nem mondott tagadás. Közvetett állításként nyomatékosan meggyőző hatása van.

Megvert reménnyel induljunk csatába?

Hitben feladjuk már a diadalt?

Arany János: Magányban

5.2.6. Trópusok

Eufemizmus

Az eufemizmus szépítő vagy enyhébb árnyalatú kifejezés. A közvetíteni kívánt tartalmat egy olyan fogalommal, tartalommal fejezik ki, amely kellemesebbnek, ártatlanabbnak vagy kulturálisan kevésbé megbontrákoztatónak tűnik. Gyakran tabutémákat (például szexualitás, betegség vagy halál) írnak körül (például „meghal” helyett „elhuny”, „kövér” helyett „teltkarcsú”).

Létem ha végleg lemerült
ki imád tücsök-hegedűt?

Nagy László: Ki viszi át a szerelmet

Hiperbola

A hiperbola a tulajdonképpen közvetíteni kívánt tartalmat egy fokozott vagy túlzó kifejezéssel adja vissza. Ez több, mint ami hihetőnek és helyesnek hangzik. Retorikai fokozás vagy túlzás eszközeként szolgál. Ösztönözheti a képzeletet, pátoszt idézhet elő, illetve manipulációra is felhasználható.

Kinek magassága az eget föléri
Kinek szélessége Tisza-partját éri.

Görög Ilona, népballada

Irónia

Az irónia a valóban közvetíteni kívánt tartalom ellentéte. Ehhez különböző eszközöket lehet használni (a túlzás, a paradoxon stb.). A nehézség a retorikai eszköz felismerése, ezért az ironikus megnyilvánulásokat gyakran ironikus jelekkel jelölik (például dőlt betűs írásmód, idézőjelek). Ezek egyrészt magában a szövegben találhatók (például stílusterés vagy gondolatbeli ellentmondás), másrészt pedig egy előadásban, illetve színházi bemutató során fejezik ki megfelelő hanghordozással vagy arckifejezéssel. Egy közös alapú tudás is segít felfedni az iróniát. Az irónia ívelhet több mondaton át is vagy akár egész szövegrészeket keresztül. A közvetíteni kívánt tartalom ebben az esetben a szöveg összefüggésében bontakozik ki.

Én is éltem... vagy nem élet
Születésen kezdeni,
És egynehány tized évet
Jól-rosszúl leküzdeni?

Arany János: Visszatekintés

Litotézis

A litotézis egy dolog körülírása ellentétének tagadása által (például „nem szokatlan”) vagy az ellentétek tagadásával (például „nem kezdő”). Ezzel például egy állítást relativizálhatunk vagy bagatellizálás formájában gyengíthetünk. Gyakran ironikus hatása van a litotézisnek.

Nem tudta nem szeretni még akkor se, mikor Szindbád évekre magára hagyta.

Krúdy Gyula: Szindbád

Metafora

A metaforánál a közölni kívánt tartalmat más szóval fejezzük ki, amely külső vagy belső vonása, illetve hangulati egyezése alapján kapcsolatban van vele. A hasonlathoz közel áll, hasonlítószót azonban nem tartalmaz. Metaforák a köznyelben szófordulatokban (például „lombkorona”, idiomatikus kifejezésekben (például „valakinek széttöri a szívét”), illetve melléknévként (például „harapós megjegyzés”) vagy igeként fordulnak elő a (például „lemegy a nap”). Irodalmi szövegekben nem mindig állapítható meg egyértelműen a külső vagy belső vonások hasonlósága, így eltérő elemzési és értelmezési lehetőségek adódnak. Ha két összeegyeztethetetlennek tartott jelentésterület kapcsolódik egymáshoz, akkor „merész metaforáról” beszélünk.

Országok rongya! könyvtár a neved,

Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban

Ott térdel a gyöngypár, kezében a lant

Arany János: Szondi két apródja

Metonímia

A metonímiánál a közvetíteni kívánt tartalmat más szóval fejezzük ki, amely ezzel – nem úgy, mint a metaforánál, amely hasonlóságon alapul – reális (például térbeli, időbeli, okozati) kapcsolatban áll. Ez alatt különösen a következő fajta kapcsolatok értendők: ok-okozati kapcsolat (például „Sebeket löjjetek az ellenségre!”), szerző és műve (például „Jókait olvas”), termék és anyaga (például „Belőtte a bőrt a kapuba.”), edény és tartalma (például „Még egy pohárral?”) vagy lakóhely és lakosai (például „Bécs táncol!”).

Jöjjön az udvar! apraja, nagyja...

Jöjjön elő Bárc, a falu, mind!

Arany János: Tetemre-hívás

Megszemélyesítés

A megszemélyesítés tárgyak, állatok, elvont fogalmak stb. személyekként történő ábrázolása. Ennek során például emberi külsőt öltenek, emberi hangjuk, képességeik, viselkedésük vagy jellemvonásaik lesznek. A megszemélyesítés a mítoszok központi eleme, mert elvont tulajdonságokat, állapotokat és eszményeket konkrét alakokká alakít (például Ámor a szerelem megszemélyesítője). A megszemélyesítés jellemző az állatmesékre/fabulákra is, amelyekben állatokat emberi tulajdonságokkal ruháznak fel, s így bizonyos emberi vonásokat testesítenek meg (például fősვნყség, ravaszság). Ha viszont az embereket tárgyként mutatják be, és nem emberi tulajdonságokkal ábrázolják, akkor azt deperszonifikációnak nevezzük.

Megszemélyesítés:

Meg kell tanulni itt a fák
kimondhatatlan tetteit.

Nemes Nagy Ágnes: Fák

Beszél a fákkal a bús őszi szél,
Halkan beszélget, nem hallhatni meg;
Vajon mit mond nekik? beszédire
A fák merengve rázzák fejüket.

Petőfi Sándor: Beszél a fákkal a bús őszi szél

Deperszonifikáció:

Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat
s így mindenik determinált.

József Attila: Esmélet

Szinekdoché

A szinekdoché esetében a közvetíteni kívánt tartalom kifejezésére egy, ugyanabba a szómezőbe vagy jelentésbeli összefüggésbe tartozó szó áll, amely a jelentés bővítése vagy szűkítése. A szinekdoché olyan kapcsolatokat használ fel, amelyek a rész és egész, illetve egyes és többes szám közötti kapcsolaton alapulnak. Különösen gyakoriak a szinekdochék olyan kapcsolatokban, ahol a rész az egészet képviseli, amit latin kifejezéssel így mondanak: „pars pro toto”.

Most rabló mongol nyilát
Zúgattad felettünk,
Majd töröktől rabigát
Vállainkra vettünk.

Kölcsey Ferenc: Himnusz

Mentek-e tatárra, mentek-e törökre?

Arany János: Toldi

Küzdött a kéz, a szellem működött,
Lángolt a gondos ész, a szív remélt,

Vörösmarty Mihály: Előszó

Fogalomjegyzék

A fogalomjegyzék azokat a kifejezéseket tartalmazza, amelyek az egységesített, kompetenciaközpontú írásbeli érettségi és diplomavizsga feladatkijelöléseiben és a megoldási javaslatokban szerepelhetnek. Ezek a szavak a *Szemléltető* részben aláhúzva és a *Fogalomjegyzék*hez linkelve szövegösszefüggésben szerepelnek.

Amennyiben a *Szemléltető* részben megvan a kifejezések magyarázata, akkor a *Fogalomjegyzék*ben csak egy rövid definíció található, ha nem, akkor itt szerepel a magyarázat.

Alexandrin:

Rímelő, jambikus verssor, 12 vagy 13 szótagból áll, és egy metszet (cezúra) van a közepén. Az alexandrin a barokk korban volt a legelterjedtebb.

Sikolt a harci síp: riadj magyar, riadj!
Csatára hí hazád, kifent acélt ragadj.

Czuczor Gergely: Riadó

Alliteráció:

Két vagy több egymást követő szó azonos kezdőhangjainak (legtöbbször mássalhangzóinak) összecsengése.

Anafora:

Ugyanazon szónak vagy szócsoporthoz az ismétlődése egymást követő verssorok, mondatok (mondatrészek) elején.

Analitikus dráma:

Ez a fajta dráma két cselekménysíkból áll: egyrészt az előtörténetből, amely a tulajdonképpeni cselekmény előtt történt, és a színpadon nem jelenik meg, másrészt a közvetlen színpadi történelemből, amelynek során az előtörténetre fokozatosan, elemző módon fény derül. Az analitikus dráma modelljével ellentétes a szintetizáló dráma.

Anapestus/anapestusz:

Három szótagból álló versláb, és alapformájában két rövid és egy hosszú szótagból áll. (xx \bar{x}).

Szomorúk az idők, a napok feketék,
Odahagytak atyáid, o nemzet, o nép!

Petőfi Sándor: Forradalom

Antitézis:

Két ellentétes jelentésű szó, szócsoporthoz, mondat vagy tartalom szembeállítás.

Aposztrophé:

Távollévő személyek, istenek vagy élettelen dolgok megszólítása.

Asszonánc:

Az asszonánc egy magánhangzó vagy egy hangsor összecsengése két vagy több egymás utáni vagy szomszédos szó belsejében. Magánhangzói rím.

Felsorolás: lásd: enumeráció

Auktoriális elbeszélő:

Mindentudó elbeszélő, aki ismeri elbeszélésének részleteit. Kommentárjaival bele tud kapcsolódni az elbeszélésbe, külső perspektívából beszél, vagyis nem részese a történetnek, hanem „kívülről” nézve számol be a történésekről (külső perspektíva).

Ballada:

Eredetileg középkori táncdal megnevezése volt, és a 18. század óta jelöl strófákból álló, rímelő versformát, amelynek azonban a lírai szövegekre nem jellemző cselekménye van, és többnyire tragikus eseményt mesél el. Híres magyar ballada például a *Görög Ilona, Kőműves Kelemenné*, Arany János balladái (*A walesi bárdok, Tetemrehívás*). Modern, megzenésített balladára példa Bródy János: *Szóke Anni balladája*.

Belső cselekmény:

A szöveg azon részét nevezzük így, amely egy keretcselekménybe ágyazódik. Gyakran előfordul, hogy a keretcselekmény egyik figurája a belső cselekmény elbeszélője.

Belső monológ:

A belső monológ egy szereplő gondolatait én-formában, első vagy ritkábban második személyben, jelen időben adja vissza. A belső monológban nincs kapcsolóelem (például X azt mondta ...)

Belső rím:

Két szótag vagy két szó rímelése egyazon verssoron belül.

Van-e ott folyó és földje jó?

Arany János: A walesi bárdok

Blankvers:

Ötüttemű, jambusokban írt, többnyire rímtelen vers tetszés szerinti szünetekkel. A klasszikus dráma verssor-formája volt. Drámai jambus néven is ismert.

Ah Biberach! Örvendj! Bizonyyal az ...

Katona József: Bánk bán

Bokorrím:

Több egymás utáni sor rímel egymással. Képlete: a a (a) ...

Fönn az égen ragyogó nap. a
Csillanó tükrén a tónak a
Mint az árnyék leng a csónak. a

Vajda János: Nádas tavon

Bonyodalom:

Az irodalmi szövegekben a bonyodalom célja az, hogy konfliktust alakítson ki és feszültséget keltsen. A klasszikus drámában a bonyodalom az exozíció után következik, és a drámai szöveg a csúcspont felé halad.

Bukás mértéke:

A bukás mértéke szorosan összefügg az adott társadalomban érvényes elvárásokkal, és azt jelenti, hogy a tragédiák szereplőinek kudarca annál nyomatékosabbnak tűnik, minél magasabb a társadalmi rangjuk.

Chiazmus:

A chiazmus – a parallelizmus ellentétéként – gondolatalakzat, a szintaktikailag egyenértékű egységek (szavak, szócsoportok, mondatrészek, mondatok) egymást keresztező, fordított sorrendű ismétlődése (xy/y'x').

Csattanó/poén:

Szellemes és meglepő fordulat. Nem szabad kiszámíthatónak lennie, és az addig elhangzottakat új értelmi összefüggésbe helyezi.

Daktilus:

Három szótagból álló versláb, mely alapformájában egy hosszú és két rövid szótagból áll (xxx).

Bóbita Bóbita táncol, / körben az angyalok ülnek,

— u u — u u — u / — u u — u u — u

Weöres Sándor: A tündér

Dal:

Dalnak nevezünk valamely egyszerű, versszakokra tagolódó, rímelő szöveget. Tartalmilag megkülönböztethetünk világi és spirituális dalokat, illetve témájukat tekintve hősi énekeket, gyermekdalokat, egyházi dalokat stb.

Deperszonifikáció:

A megszemélyesítéssel ellentétben, amely élettelen vagy absztrakt fogalmakat egy élőlény tulajdonságaival ír le, itt az emberek kapnak nem emberi tulajdonságokat.

Disztópia: lásd: utópia

Egyenes beszéd:

Egy szereplő beszédének közvetlen ábrázolása. Az egyenes beszéd idézőjelben van, és sokszor egy kapcsolóelem áll előtte (azt mondta: „...”).

Elbeszélés ideje:

Annyi idő, amennyi realiztikusan eltelik, amíg a történetet elolvassa vagy meghallgatja valaki.

Elbeszélés sebessége:

Az elbeszélés ideje és az elbeszélt idő közötti viszony.

Elbeszélő beszéde:

A történetek visszaadása az elbeszélő perspektívájából. Az elbeszélő beszédével szemben áll a szereplők beszéde.

Elbeszélő:

A szöveget a szerző írja. Az elbeszélőt és a figurákat a szerző teremti meg, kivételes esetekben átfedés van a szerző és elbeszélő, illetve a szereplők között.

Elbeszélői nézőpont/perspektíva:

Az elbeszélői nézőpont az elbeszélő pozícióját jelenti a történettel kapcsolatban. Stanzel megkülönböztet egy belső és egy külső perspektívát, Genette pedig egy extradiegetikus és egy intradiegetikus szintet.

Elbeszélt idő:

Az az időtartam, amely alatt egy történet lejátszódik, és amelynek megtörténtéről a történetben szó van.

Elégia:

Az ókorban az elégia egy olyan költemény megnevezése volt, amely disztichonokban íródott. Később jött hozzá a tartalmi jellemző, mely szerint az elégiák szomorkás-melankolikus témákat dolgoznak fel (például elválás, búcsú, fájdalom, gyász). Példák a magyar irodalomból: Petőfi Sándor *Szeptember végén*, Arany János *Letésem a lantot*, József Attila *Elégia*.

Elidegenítési effektus:

E fogalom főként az epikus színházzal van összefüggésben, és célja, hogy a közönség távolságot tartson a dráma cselekményétől és szereplőitől. Az ismert vagy elvárt elemektől való elidegenítés által kell megtörnie az illúzióknak és a kritikus reflexiónak kialakulnia.

Eljátszott idő:

A drámai szövegek esetében a szövegben eljátszott időnek felel meg, melynek pontosítása lehetséges olyan utalásokkal, amelyek időben behatárolják a szövegek vagy az egyes jelenetek hosszát, vagy olyan eseményekkel, amelyeket a cselekmény fejlődése határoz meg.

Ellenfél:

A főhőssel szembenálló szereplő.

Antiklimax: lásd: klímax

Ellipsis:

Nyelvtanilag hiányos mondat. Mondatrészek kihagyásával a mondat rövidül.

Előreutalás:

Az előreutalásnál olyan eseményeket idéznek fel a szerzők, amelyek a jövőben vannak, és ezáltal a történet kronológiájától eltérnek.

Én-elbeszélő:

Az én-elbeszélő Stanzel szerint a szöveg egyik szereplője (többnyire a főszereplő), aki egyes szám első személyben mesél. A történet részese, aki belülről szemlélve számol be a történésekről (belső perspektíva). Genette szerint azonban vannak példák olyan én-elbeszélőre is, aki a történeten kívül áll.

Enjambement/áthajlás:

Verses szövegekben az a poétikai jelenség, amikor egy mondat- vagy gondolategység a sor vagy a versszak vége után a következő sorban vagy versszakban folytatódik.

Enumeráció/felsorolás:

Fogalmak, tárgyak, jelenségek felsorolása (a gyűjtőfogalom megnevezésével vagy anélkül), vesszőkkel vagy/és kötőszavakkal összekapcsolva.

Epifora:

Az anafora ellentétéként az epifora ugyanannak a szónak, illetve szócsoporthoz két- vagy háromszoros ismétlődése egymást követő mondatok, mondatrészek vagy verssorok végén.

Epigramma:

Az epigramma rövid vers, gyakran distichonokban íródott, satirikus tartalommal és csattanóval. Az epigrammák a kezdetekben rövid feliratok voltak épületeken, művészeti alkotásokon, sírköveken vagy emlékműveken, és később váltak önálló költészeti műfajjává.

Epilógus:

A mű szövegétől különálló utószó, amely többnyire magyarázatként szolgál a cselekményhez.

Eufemizmus:

Szépítő vagy enyhébb árnyalatú kifejezés. A közvetíteni kívánt tartalmat egy olyan fogalommal, tartalommal fejezzük ki, amely kellemesebbnek, ártatlanabbnak vagy kulturálisan kevésbé megbotránkoztatónak tűnik.

Expozíció:

Közvetíti az olvasó számára a drámai helyzetek, epikus történések megértésének bizonyos előfeltételeit, például olyan, múltban történt eseményeket, amelyekre a cselekmény épül.

Falszemle/teichoszkópia:

Falszemlének/teichoszkópiának nevezzük egy szereplőnek a beszámolóját egy olyan ese-

ményről, amely egyidejűleg és helyileg a közelben történik, de a többi szereplő és a közönség nem láthatja.

Farkos rím:

A farkos rím hat sorból áll. Két párrímes sorpár után egy-egy egymással rímelő sor következik egymás után (aabccb).

Délnek húz a fecske, délnek.	a
Feszítik a szárnyuk a szélnek	a
az őszi vándormadarak.	b
Kövér rajokban égre kelnek,	c
s az őszi légben énekelnek	c
a lassan szálló ég alatt.	b

Juhász Ferenc: Délnek húz a fecske, délnek

Felkiáltás:

Különösen erős érzelmeket kifejező alakzat. Indulatokat, erős felindultságot fejez ki.

Felvonás:

A drámai művekben egy önmagában zárt fő egység. A felvonás végét az előadás során gyakran a függöny legördülése jelzi.

Fikció:

Egy kitalált valóság művészi megteremtése, amely kapcsolódhat a valóságos világhoz, de nem kell ahhoz feltétlenül kapcsolódnia.

Főhős:

Egy drámai vagy epikai szöveg főszereplője; vele szemben áll az ellenfél.

Fordulópont:

Arisztotelész szerint a drámai cselekmény csúcspontja a peripetia, amely a cselekmény menetében fordulatot jelent.

Főszöveg:

Főszövegnek nevezzük a drámai szövegekben a szereplők által elmondott szövegeket. Epika esetében a láb- vagy végjegyzetek nélküli szöveget, lírai művekről szólva a nem zárójelben vagy nem apróbetűvel közölt szöveget szoktuk főszövegnek nevezni.

Függő beszéd:

A figurák beszédének beillesztése mások beszédébe. A függő beszéd mindig kapcsolóelemmel kezdődik (X azt mondta, ...).

Gemináció:

Valamely szó, illetve szócsoport ismétlődése.

Gondolatfolyam/tudatáram:

A belső monológ radikalizálódása. Egy szereplő gondolatait közvetlenül, megformálatlanul ábrázolja, és eközben az asszociációs ugrások érdekében lemond a szerző a helyes szintaxisról.

Hangutánzás/Onomatopoezis:

Az onomatopoezis a nem nyelvi hangok nyelvi eszközökkel történő visszaadása (például kakukk, zümmög).

Hangvers:

Teljesen vagy részben figyelmen kívül hagyja a nyelvi normákat, és ehelyett a nyelv formai és hangfestő jellemzőit hangsúlyozza. Mivel a vers hangzására fókuszál, a hangvers közelít a zenéhez. Híres magyar hangversek például Weöres Sándor: *Száncsengő, Dob és tánc*; Tamkó Sirató Károly: *Két ló a betonon*.

Hármas egység (cselekmény, idő, hely):

A dráma és az eposz megkülönböztetésére Arisztotelész követelte a cselekmény és idő egységének betartását. Később jött még ezekhez a hely egysége. Ezzel megteremtődött a klaszszikus dráma szabálya, mely szerint a cselekménynek mellék-cselekmények és helyváltoztatás nélkül ábrázolhatónak kell lennie, és lehetőleg ne tartson egy napnál tovább a cselekmény ideje. A színháztörténetben azonban ezt problémátikusnak találták, és ritkán tartották be.

Hasonlat:

A hasonlatnál egy tárgyat, illetve egy dolgot egy másik tárggyal, illetve dologgal való hasonlósága alapján határozunk meg pontosabban, vagy szemléltetünk, és ezt egy hasonlítószóval jelöljük.

Hiperbola:

A tulajdonképpen közvetíteni kívánt tartalmat fokozott vagy túlzó kifejezéssel adja vissza, helyettesíti.

Hipotaxis:

Az összetett mondatokban a tagmondatok egymás alá rendelése. Alárendelt összetett mondat.

Hírnök beszámolója:

A hírnök a drámai szövegekben olyan eseményekről számol be, amelyek a fő cselekményt megelőzik, és közvetlenül a színpadon nem mutat(hat)ják be őket.

Időbeli azonosság:

Az elbeszélés ideje/játékidő és az elbeszélte idő/játszott idő körülbelül egyforma hosszúságú, mint például egy párbeszédnél.

Időnyújtás:

Az időnyújtás esetében az elbeszélés ideje/játékidő hosszabb, mint az elbeszélte idő/játszott idő, ami például egy gondolatfolyamnál/tudatáramnál gyakori.

Idősűrités:

Az idősűrités/időtömörítés esetében az elbeszélés ideje/játékidő rövidebb, mint az elbeszél/ eljátszott idő.

Időugrás:

Ha az elbeszélő idő az időrendi sorrend szabályaitól eltér, időugrásról beszélünk.

In medias res:

Ha egy szövegben az időrend helyett az események közepébe vágva kezdi a történetet az elbeszélő, ezt in medias res-nek nevezzük (= a dolgok közepébe vágva).

Inverzió:

Inverzióknak nevezzük a nyelvtanilag helyes szórend megfordítását egy mondaton belül.

Irónia:

Az irónia a valóban gondolt dolognak az ellentéte. Ennek kifejezéséhez különböző stilisztikai-retorikai eszközöket lehet használni, ilyen például a túlzás, a paradoxon stb.

Jambus:

Kétszótagos versláb, amely egy rövid és egy hosszú szótagból áll (x^x).

Mi kék az ég!

u — u —

Mi zöld a föld!

u — u —

Petőfi Sándor: Mi kék az ég

Játékidő:

A játékidő az az időtartam, amelyre szükség van egy drámai szöveg előadásához, illetve elolvasásához.

Jelenet:

A jelenet a felvonás kisebb szerkezeti egysége a drámai szövegekben, többnyire jellemző rá, hogy egy jeleneten belül bizonyos szereplők és a helyszín nem változnak.

Kádencia:

A kádencia a lezárás, a szavak ritmuskeltő összecsengése. Megkülönböztetünk hímrimet, illetve tompa sorvéget (lezárás nyomatékos szótaggal) a nőrímtől, illetve a hangzó sorvégtől (lezárás nyomatéktalan szótaggal).

Szél fúj, makacs szél, egyre makacsabb; (hímrim)

nyugvó s kelő nap egyaránt növeszti. (nőrim)

Más mint az ismerős légáradat, (hímrim)

haragját a hús mélyére ereszti. (nőrim)

Csorba Győző: Ocsúdó évek

Katasztrófa/megoldás:

A klasszikus dráma lezárása vagy a katasztrófa, amely például egy (fő)szereplő halálát jelenti, vagy a megoldás, amely feloldja az összes konfliktust. Míg a tragédiára a katasztrófa jellemző, a komédia végén gyakran megoldás található.

Kép:

A modern dráma cselekményének beosztása gyakran képek által történik, amelyek díszlet- vagy helyszínváltásokból erednek.

Keresztrím/váltórím:

Rímpárok váltakoznak egymással, tehát az 1. sor a 3. sorral és a 2. sor a 4. sorral rímel (abab).

Milyen volt szőkesége, nem tudom már,	a
De azt tudom, hogy szőkék a mezők,	b
Ha dús kalással jó a sárguló nyár,	a
S e szőkeségben újra érzem őt.	b

Juhász Gyula: Milyen volt...

Keretcselekmény:

A keretcselekmény közrefogja egy epikai vagy drámai szöveg belső cselekményét. Így keletkeznek történetek a történeten belül.

Késleltetés:

A drámában a tetőpont után közelebb katasztrófát rövid ideig késlelteti a szerző azáltal, hogy mutatkozik egy megoldás, amely azonban csak látszólagos.

Kiszólás:

Valamely szereplő beszéde egy jelenetben, amelyet nem a többi figurához intéz, hanem az olvasóhoz, nézőhöz. Valójában kommentár a cselekménnyel kapcsolatban, amely közvetve a közönségnek szól.

Klimax/antiklimax:

A klimax a szintaktikailag azonos egységek (tehát szavak, szócsoportok, mondatok) tartalmilag fokozódó elrendezése. Ha ez az elrendezés az intenzitás csökkenése, akkor antiklimaxról beszélünk.

Knittelvers:

A knittelvers egy négyütemű, páros rímű, 8-9 szótagú (nem szabad szótagszámú) vagy szabad szótagszámú (szabad knittel vers), nem strófikus verselési forma.

S most mégis így állok, tudatlan,
mint amikor munkába fogtam.

Johann Wolfgang von Goethe: Faust I Fordította: Jékely Zoltán és Kálnoky László

Költői kérdés:

Költői kérdésnek nevezünk minden olyan kérdést, amelyre nem várunk választ.

Lírai én:

Egy versben gyakran az „én” szólal meg, amit lírai ének nevezünk. Nem szabad egyenlőségjelet tenni a szerző és a lírai én közé.

Litotész:

A litotész egy dolog körülírása ellentétének tagadása által (például „nem szokatlan”) vagy az ellentétének hangsúlyozása által (például „nem kezdő”).

Megoldás: lásd: *katasztrófa*

Megszemélyesítés:

A megszemélyesítés tárgyak, állatok, absztrakt fogalmak stb. személyekként történő ábrázolása. Ennek során például emberi külsőt öltenek, emberi hangjuk, képességeik, viselkedésük vagy jellemvonásaik lesznek.

Mellékszöveg:

Mellékszövegnek neveznek a drámai szövegekben minden olyan szövegrészt, amely nem főszöveg: többek közt a rendezői utasításokat, a címet, a műfaji megjelöléseket, a szereplők listáját, a felvonás- és jelenetleírásokat.

Mellérendelés/Parataxis:

A parataxis a tagmondatok összekapcsolásának olyan módja, amelyben az összekapcsolt elemek egyenértékű viszonyban állnak egymással. Az „és”, a „vagy”, illetve a központozás elemei, mint például a vessző, pontosvessző vagy a pont választja el őket egymástól.

Metafora:

A közölni kívánt tartalmat olyan más szóval fejezzük ki, amely külső vagy belső vonása, illetve hangulati egyezése alapján azonosításon alapuló kapcsolatban lehet vele.

Metonímia:

A közölni kívánt tartalmat olyan más szóval fejezzük ki, amely ezzel – nem úgy, mint a metaforánál, amely hasonlóságon alapul – reális (például térbeli, időbeli, okozati) kapcsolatban áll.

Metrum (versmérték):

A metrum egy szöveg versmértékét vagy szótagmértékét jelöli. A metrika alatt viszont a verstan értendő.

Metszet/törés/cezúra:

Metszetnek nevezünk egy versen belüli szünetet.

Monológ:

Monológnak nevezik egy szereplő magánbeszédét – a párbeszéddel ellentétben, amely két vagy több szereplő váltakozó beszéde.

Motívum/vezérmotívum:

A motívum fogalma egy szöveg kis jelentéshordozó egységét jelöli, amely nem kapcsolódik bizonyos szereplőkhöz és nem tartalmaz cselekményt. Vezérmotívumnak egy mindig újra visszatérő motívumot nevezünk, mind tartalmi, mind retorikai szinten.

Nem tiszta rím (asszonánc):

A nem tiszta rímeknél a rímelő szótagokban a mássalhangzók vagy magánhangzók csak megközelítőleg csengenek egybe.

Mert fájna most felhőtlen ég,
Mosolygó, sima tengerarc,
Élénk, verőfényes vidék –
Óh, fájna most nekem e rajz.

Arany János: Ősszel

Neutrális elbeszélő:

Neutrális elbeszélői formáról akkor van szó, ha a szövegekben vagy szövegrészekben az egyenes beszéd/párbeszéd van túlsúlyban. A neutrális elbeszélő nem kommentálja a történetet, nem részese az elbeszélte világnak, csak azt írja le, ami kívülről látható. Ezért egy neutrális elbeszélő visszafogott, és csak nehezen felismerhető.

Nyílt forma:

A drámai szövegek nyílt formájára az idő pluralitása (például időugrások) jellemző, a gyakori helyszínváltozás, a sok szereplő (különböző szereplőcsoportok) és a sokféle nyelv (rétegnyelvek, tájszólások). A szigorú lineáris cselekményvezetés helyett ciklikus, ismétlődő vagy több szálon futó cselekmény jellemző rá, amelyek lazán kapcsolódnak egymáshoz. A történet váratlanul kezdődhet és hirtelen befejeződhet, amely egyfajta nyitott befejezéshez vezet.

Óda:

Versszakokban íródott, többnyire nem rímelő versforma, amelyet már az ókorban patetikus, fennkölt stílus jellemezett. A magyar költészetben az ódák reprezentáns alkotásai Berzsenyi Dániel *A magyarokhoz I–II* című költeményei.

Onomatopoezis: lásd: hangutánzás

Oximoron:

Az oximoron lehet az antitézis különleges formája. Két fogalmat kapcsol össze úgy, hogy azok egymást kizárják, vagy egymásnak ellentmondanak.

Ölelkező rím:

Az ölelkező rím legtöbbször két rímpárból áll, miközben az egyik rímpár a másikat átöleli (képlete: abba).

Minden Egész eltörött,	a
Minden láng csak részekben lobban,	b
Minden szerelem darabokban,	b
Minden Egész eltörött.	a

Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában

Paradoxon:

Egy gondolat túlzó, abszurd és látszólag képtelen megfogalmazása.

Párbeszéd:

Két vagy több szereplő felváltva folytatott beszéde, ellentétben a monológgal, amely egyetlen személy beszéde.

Parentézis:

Parentézisnek nevezzük egy mondat félbeszakítását egy másik mondat vagy mondatrész közbeiktatása által. Zárójellel, gondolatjelekkel vagy vesszővel jelöljük. A parentézis kiegészítő információkat tartalmaz, amelyek a különleges szintaktikai elhelyezés következtében nagyobb hangsúlyt kapnak.

Parallelizmus/párhuzam:

A párhuzam-alakzat legalább két mondategység szintaktikailag párhuzamos felépítése (xy/x'y').

Páros rím:

A páros rím esetében a szomszédos sorok rímelnek, ezt nevezzük rímpárnak (aabb).

De a párduc, vad oroszlán	a
Végig üvölt a nagy pusztán,	a
Sárga tigris ott kölykezik,	b
Fiát eszi, ha éheznek.	b

Arany János: Rege a csodaszarvasról

Perszonális elbeszélő:

Perszonális elbeszélőről akkor beszélünk, ha egy szereplő (vagy több) nézőpontjából ismerjük meg a történetet (belső perspektíva). A perszonális elbeszélő nem kommentál, nem avatkozik bele a cselekménybe, így ez az elbeszélői szituáció az olvasó számára azt az illúziót kelti, hogy a történeteket közvetlenül a szereplő szemével látja. Rendszerint egyes szám harmadik személyű az elbeszélés.

Pleonazmus:

Pleonazmusról akkor beszélünk, ha egy fogalomhoz szemantikailag felesleges jelző kapcsolódik, például „vén öreg” vagy „halott hulla”.

Prológus:

A prológus vagy bevezető elindít egy irodalmi művet. Az epilógushoz hasonlóan a magyarázat célját szolgálja, a drámában a prológus a figurákat és a cselekményt közli.

Refrén:

A versnek vagy dalnak egységeként (például egy versszak elején vagy a végén) visszatérő része (verssorok, szavak vagy esetleg csak hangok).

Soronkénti beszédváltás:

A párbeszéd egy sajátos formája a soronkénti beszédváltás, melynek során sorról sorra váltják egymást a beszélők, így nagyon rövid mondatok követik egymást.

Strófa:

A versformában írt szövegekben a strófák/versszakok a tagolás szakaszai, amelyek kettő vagy több verssort tartalmaznak.

Szabad függő beszéd:

Az átélt beszédnél/szabad függő beszédnél a szöveg igeideje nem változik (gyakran kijelentő mód múlt idő), az átélő személy kimondott vagy gondolt szavai kapcsolóelemek nélkül (például „azt mondta” nélkül), harmadik személyben állnak.

Szabad ritmusok:

A rímkötést és állandó versmértéket nélkülöző (például különböző hosszúságú, ütemű vagy strófaformájú) verssorokat nevezzük így. A szabadversek néha az antik ódamértéket követik, vagy himnuszszerű stílusban íródtak.

Ősz van, korán sötétül és künn esik.
Vénül az idő s könnyei szakállára peregnek.
Magános a lélek!

Füst Milán: Őszi sötétség Nyilas-hava

Szemantikai tér:

A szemantikai tér fogalma egy önmagában zártan leírható területet jelent az elbeszélt világban belül, amely a többi területtől különbözik, és amely a terekre nem jellemző tulajdonságokat kap.

Szereplői beszéd:

A szereplői beszéden/figurabeszéden azt értjük, ha az egyik cselekvő beszél. A szereplői beszéd különböző formájú lehet: például egyenes beszéd, függő beszéd, belső monológ, szabad függő beszéd (átélt beszéd).

Szereplői kapcsolatok/figurakonstellációk:

A szereplők ritkán fordulnak elő egyedül, és többnyire szisztematikus kapcsolatokat lehet leírni közöttük. A klasszikus szereplői kapcsolatok/figurakonstellációk például a főszereplő és az ellenség szembenállása (tehát a hős és ellenfele), háromszögek kapcsolatok vagy családi struktúrák.

Szinekdoché:

A szinekdoché esetében a közvetíteni kívánt tartalom kifejezésére egy, ugyanabba a szómezőbe vagy jelentésbeli összefüggésbe tartozó kifejezés áll, amely bővíti vagy szűkíti a jelentést.

Szintetizáló dráma:

A szintetizáló dráma egy olyan esemény felé halad, amely a jövőben történik majd, ezzel az analitikus dráma ellentéte.

Szójáték:

A szójáték a nyelvi többértelműséget használja ki. Alapulhat egy kifejezés kétértelműségén vagy a szavak azonos vagy hasonló hangzásán.

Szonett:

Versforma, amely két kvartettből (négy soros) és két tercettből (három soros) áll. A két kvartett – melyeknek gyakran *abba* a rímképletük –, másszóval feléneklés, a két tercett pedig a leéneklés. A világirodalomban többek között Petrarca, Shakespeare, Gryphius, Heine és Schlegel írt híres szonetteket. A szonett nem tartozik a jellegzetes magyar nemzeti műfajok, illetve a népi költészet műfajai közé. A legnagyobb magyar mesterei Babits Mihály (*A lírikus epilógja*), Szabó Lőrinc (*Huszonhatodik év*), Tandori Dezső (*Még így sem*).

Társadalmi rétegekre vonatkozó elvárások:

A társadalmi rétegekre vonatkozó elvárás bizonyos figurákat bizonyos drámatípusokhoz sorol. Így a komédia az alsóbb társadalmi rétegeket mutatja be, a tragédia viszont a nemesek sorsát.

Tautológia:

A tautológia egy fogalom két, azonos jelentésű szóval való kifejezése.

Teichoszkópia/falszemle:

Teichoszkópia (vagy falszemle) során egy szereplő arról tudósít, mi történik ugyanabban az időben egy közeli térben, amit a többi szereplő, illetve a közönség nem láthat.

Teatralitás/színpadiasság:

A drámai szövegeket egy bizonyos teatralitás jellemzi (függetlenül attól, hogy előadják-e azokat), amely a különböző színházi jelek használatából is jól megfigyelhető – vonatkoztatva például a szereplői beszédre (hangerő, hangmagasság), a szereplők cselekvésére (utalások a mimikára, gesztikulációra), a szereplők kinézetére (jelmezek, maszkok), a helyínre (kellékek, díszítés) vagy akusztikus jelekre (zene, hangok).

Tetőpont:

Az irodalmi szövegek cselekményének kulcsfontosságú eleme. A klasszikus drámában például a feszültség ívének tetőpontján dől el, milyen fordulatot vesz a cselekmény.

Trocheus:

A trocheus egy két részből álló versláb (ereszkesdő versláb), amely egy hosszú és egy rövid szótagból áll (xx).

Szállj le szállj el csendes éj!
Nyugszik a föld, álma mély.
Tompa Mihály: A karcsai templom

Utópia/disztópia:

Az utópisztikus irodalom olyan jövőbeli társadalommal foglalkozik, amelyet ideálisnak mutat be, amely azonban a valóságban nem létezik. Az első utópisztikus regény, amelynek címéből a fogalom is származik, Thomas Morus *Utópia* című műve. Az utópisztikus regények helyszínei gyakran magányos szigetek vagy a jövő helyszínei. További példák az utópisztikus műre F. M. Dosztojevskij *Egy nevetséges ember álma* vagy Jókai Mór *A jövő század regénye* című műve. Negatív utópiára (más szóval disztópiára) példa George Orwell *1984* vagy Békés Pál *A Félőlény* és Karinthy Frigyes *Utazás Faremidóba* című műve.

Vaksor (ridegsor):

Egy rím nélküli verssort egy egyébként rímelő verssorokból álló szövegben vaksornak (ridegsornak) nevezünk, amely leggyakrabban háromsoros versszakokban vagy egy versszak végén fordul elő.

Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál,
Hulltommal, hullni: ez a szolgál dolga,
Ha a Nagyúr sírja szolgálakat követel
Ady Endre: Hunn, új legenda

Végrím:

Két vagy több szó sorvégi összecsengése.

Visz a vonat, megyek utánad,
talán ma még meg is talállak,
József Attila: Óda

Versláb:

A legkisebb ritmusegység (például jambus, trochäus), amelynek ismétlése során a metrum/ütem (versmérték) keletkezik.

Versmérték: lásd: [metrum](#)

Versmondat:

Amikor a mondatok a lírai szövegekben a sor végén érnek véget, s a lírai forma így a nyelvvel fedi egymást, versmondatról beszélünk.

Verssor:

Az optikailag sorként jelölt szakaszok kötött formában megírt irodalmi szövegben.

Vezérmotívum: lásd: *motívum*

Visszatekintés:

A visszatekintés a cselekmény időbeli menetének megváltoztatása a múltban történt eseményekre való visszanyúlás segítségével. Ha például egy krimiben a gyilkos bevallja tettét, és pontosan elmeséli, hogyan vitte véghez a tettet, akkor visszatekintésről beszélünk.

Zárt forma:

A drámai szövegek zárt formájára jellemző a hely, idő és cselekmény hármassága, amikor is a cselekmény menete lineárisan halad a szimmetrikus séma szerint: expozíció, fokozás (bonyodalom), tetőpont/fordulópont (klimax és peripete), késleltetés (retardáció) katasztrófa, illetve megoldás. A társadalmi osztályokra vonatkozó kikötéseket és ezáltal a szereplők beszédstílusának állandóságát is figyelembe veszi.

Zeugma:

A zeugma egy olyan nyelvi játék, amelyben a mondat két részét ige (vagy egy más szó) köti össze, amelynek az egyik esetben konkrét, a másik esetben átvitt jelentése van.

Felhasznált irodalom

- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart: Metzler 2015.
- Elit, Stefan: Lyrik: Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. Paderborn: W. Fink 2008.
- Felsner, Kristin / Helbig, Holger / Manz, Therese: Arbeitsbuch Lyrik. Berlin: de Gruyter 2012.
- Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2014.
- Frank, Horst Joachim: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen: Francke 2003.
- Fűzfa Balázs: Irodalom 09. Budapest: Krónika Nova Kiadó. 2008.
<http://mek.oszk.hu/20500/20543/20543.pdf> [2023.06.13.].
- Fűzfa Balázs: Irodalom 10. Budapest: Krónika Nova Kiadó. 2008.
<http://mek.oszk.hu/20500/20555/20555.pdf> [2023.06.13.].
- Fűzfa Balázs: Irodalom 11. Budapest: Krónika Nova Kiadó. 2008.
<http://mek.oszk.hu/20500/20556/20556.pdf> [2023.06.13.].
- Fűzfa Balázs: Irodalom 12. Budapest: Krónika Nova Kiadó. 2008.
<http://mek.oszk.hu/20500/20557/20557.pdf> [2023.06.13.].
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: W. Fink 2010.
- Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt/Main: Stroemfeld 2008.
- Irodalomelméleti összefoglaló.
http://nat2012.nkp.hu/tankonyv/irodalom_10/irodalomelmeleti_osszefoglalo [2023.06.13.].
- Kolmer, Lothar / Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002.
- Köppe, Tilmann / Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.
- Kulturális enciklopédia.
<http://enciklopedia.fazekas.hu> [2023.06.13.].
- Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online:
<http://www.li-go.de/pages/verzeichnisse/glossar.html> [2023.06.13.].
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2019.
- Müller, Oliver: Einführung in die Lyrik-Analyse. Darmstadt: WBG 2014.

- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: W. Fink 2001.
- Plett, Heinrich: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske 2001.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2017.
- Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Stanzel, Franz Karl: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet. Paderborn: W. Fink 2016.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2013.
- Zsilka Tibor: Poétikai kyszótár. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 2019.