

Józsa Péter::

A GÖRÖG TRAGÉDIA NARRATIV MODELLJE

I.

Előadásom egy elméleti és módszertani problémakörrel összefüggő munka illusztrációja.

Azt az álláspontot vallom, amely szerint az esztétikai jelenség társadalmi tény. Ez a társadalmi tény magába foglalja az esztétikai terméknek nevezett - nemcsak verbális - szöveg termelését, magát a szöveget specifikus tulajdonságaival, és hatását, ill. értelmezéseit. E társadalmi tény a maga sajátos szerkezetében és működési módjában azért kell megérteni, mert konstitutív eleme kulturánknak. Abban az értelemben is, hogy az esztétikum önállósulása kulturánk specifikuma; abban is, hogy az esztétikai jelenség valószínűleg egy paradigmatis esete bizonyos más, kulturánkra szintén jellemző mechanizmusoknak.

Itt most nincs helye annak, hogy a probléma kezelésének történetével foglalkozzam. Napjainkban, azaz a hetvenes évek végén, a helyzetet egy paradoxon határozza meg. Az új esztétika egyfelől felismerte, hogy az esztétikai terméknek sem genezisééről, sem hatásáról nem lehet többé érdemlegeset mondani akkor, ha nem próbáljuk megmagyarázni a szöveg természetét, azaz figyelmen kívül hagyjuk a szöveg öntörvényűségét; másfelől viszont még nem sikerült kidolgozni a fogalmi és módszertani előfeltételeket ahhoz, hogy a szövegnek mint szövegnek az elemzése ne legyen steril, nem sikerült annak ellenére, hogy áll az a felismerés is - ez is hozzátartozik a paradoxonhoz - miszerint a szöveget definiáló szabályok mint olyanok maguk is társadalmi jellegűek és akként közelítendőek meg.

A helyzetet súlyosbitja, hogy maguk a szövegelemző módszerek is kidolgozatlanok, nemcsak abban az értelemben, hogy egyelőre rengeteg a modell és minden kutatócsoport mást csinál, hanem abban is, hogy egyelőre gondolni sem lehet arra, hogy a szöveget mint totalitást ragadjuk meg analitikus eljárásokkal.

Egyelőre a szövegek egy-egy síkjával, egy-egy aspektusával dolgozunk: hol a narrációt, hol a retorizációt vizsgáljuk, hol szemantikai, hol szintaktikai elemzést végzünk, s ezt is mind különféle redukciókkal, egy-egy vizsgálati szint körülhatárolásával. Barthes rezignációja óta /a szöveg "társzerű", az elemzés viszont csak "síkban" mozoghat/ ujabban ismét elterjedt, s 1977-ben Urbinoban is hangot kapott /Descles/ az az álláspont, hogy pl. egy irodalmi szöveg esetében egzakt tudományossággal csak a lingvisztikai szint vizsgálható, s bár ezáltal kimutathatók bizonyos sajátosságok a szupralingvisztikai szinten is, arra semmiképpen sem kapunk magyarázatot, ami az adott szöveget irodalmi produktumnak minősülő szöveggé szervezi: ez utóbbi végső elemzésben a sens birodalmába és az intuitív értelmezés körébe tartozik. Ez bizonyos értelemben Lévi-Strauss tizenöt évvel ezelőtti, ismert szemiotikai agnoszticizmusának újjáéledése, csak még pesszimistább annál, hiszen a mitosz-elemzés /legalábbis deklaratív/ kétségkívül a szintaktikai strukturára szorítkozott ugyan, mégis már eleve szupralingvisztikai szinten mozgott.

Ez a kapituláció azonban nem általános, ellenkezőleg. Természetesen újra felvetődnek az alapvető, legáltalánosabb elméleti problémák. Így Todorov egy 1975-ben megjelent tanulmányában azt az egyszerű kérdést tette fel, hogy tudjuk-e szabatosan mondani, mi az, hogy "irodalom". Megvizsgálja a két legfontosabb kritériumot, amelyet a válaszhoz igénybe szoktak venni, meghatározott módon való megformáltságot és a referált események fiktív jellegét, s kimutatja, hogy akárhogyan forgatjuk is ezeket, egyik sem fedti az irodalomnak nevezett teljes korpuszt, s organikus, ill. logikailag koherens kombinációjuk sem lehetséges. Tehát, vonja la a következtetést, ha nem tudjuk rögzíteni azokat a jegeket, amelyek az "irodalom" definiálják, akkor az egy ideológikus fogalom, "irodalom" nincs. Ezzel szemben - itt nem részletezhetem a fejtegetést - léteznek különféle discours-ok. Az irodalomelméletben és a poétikában Todorov által, ill. a gondolkodástörténetben Foucault által használt discours-fogalom az eredetileg Benveniste által elsődlegesen nyelvészeti szinten be-

vezetett fogalom továbbfejlesztése. Ebben a továbbfejlesztett értelemben a discours-t az elsődleges nyelvi szint felett működő sajátosabb érvényű szabályok definiálják oly módon, hogy ugyanazon a természetes nyelven többféle discours lehetséges, sőt, bizonyos értelemben több különböző természetes nyelven is megszólalhat ugyanaz a discours. Discours a lírai vers, az elbeszélő próza, a politikai szónoklat, a hirdetés, a szerelmeslevél, az üzleti levél - valamennyi társadalmilag létező szövegtípus. /Valószínű, hogy e szövegtípusok működése - termelése és felismerése - ugyanúgy "kompetenciát" feltételez, mint a nyelv, csak ez a kompetencia nemcsak nyelvi, hanem szociokulturális is./

Todorov - általam alapvetőnek tartott - utmutatása tehát úgy szól, hogy a verbális esztétikai szövegek elméleteinek megalkotásához azokat a szabályokat kell keresni, amelyek a különböző discours-okat definiálják. Hadd tegyem hozzá, hogy a discours fogalma teszi pillanatnyilag a leginkább lehetővé a társadalmi meghatározottságnak a szövegelemzésbe való beépítését, a szövegnek mint szövegnek társadalmi terméként és funkcióként való megértését.

E program megvalósítását - nagyjából egységes szövegelemző eljárások kidolgozását - nemcsak az nehezíti meg, hogy a szabály-együttesek hierarchikusan is, tipológiailag is többrendűek, s egy-egy konkrét szöveg esetében egymásra rakódnak és metszik is egymást, hanem az is, hogy nagyrészt ismeretlenek. Nem lehet előre szabályokat konstruálni, mondjuk, kimondani azt, hogy amennyiben van narráció, akkor annak logikai értelemben ilyen és ilyen típusokat kell produkálnia; amennyiben van főhős, akkor annak helyzete logikai értelemben ilyen vagy olyan irányban változhat; az összes felvehető tényező logikailag lehetséges változatai ilyen és ilyen kombinációkat adnak; tehát ilyen és ilyen szövegtípusoknak kell létezniük. Bremond bizonyos tekintetben így jár el. Ezt nevezem deduktív eljárásnak, és ez az az út, amely szerintem nem járható. Tudományunk jelenlegi állása mellett

csak azt lehet csinálni, hogy konkrét szövegeket veszünk, s azoknak egy-egy jól hozzáférhető aspektusát, szintjét elemezzük; az elemzés eredményeképpen részleges érvényű, próba-hiba értékű modelleket állítunk fel, úgy, hogy egy további fázisban már modelleket lehessen összehasonlítani, ill. újabb szövegeken vagy intuitive körülhatárolt korpuszokon kipróbálni és finomítani.

Annak, hogy én itt az illusztráció céljára a görög tragédiákat választottam, két oka van. Részint személyes, amennyiben különböző periódusokban állandóan visszatérek e művekhez. Részint bevezetőben felvetett alapprobléma érvényesül ebben a választásban, ti. az esztétikum önállósulása kulturánkban, ami véleményem szerint - ha ez némileg leegyszerűsítő megállapításnak hangzik is - lényegében a görög tragédiával következik be. A tragédia mint eredendően kultikus és politikai szöveg, 120-130 év alatt kibontakozik azzá, ami Arisztotelészt a Poétika megírására készteti. Egyébként a Poétika, ami törekvését illeti, pontosan olyan jellegű mű, amelyeneket mi szeretnénk létrehozni: azokat a - művekből elvont - szabályokat próbálja megadni, amelyek mellett pl. tragédiáról lehet beszélni.

Hadd említsem meg, hogy Lévi-Strauss a Mythologiques negyedik kötetében L'Homme nu, ahol az előző három kötettől eltérően észak-amerikai indián mitoszokat vizsgál, a következő fontos gondolatot fejti ki: mitoszokban bizonyos észak-amerikai indián törzsek eljutottak az absztrakciónak, a képi metaforák általános érvényre törekvő kezelésének arra a fokára, amelyet csak egy lépés választ el a fogalmi gondolkodástól, csak ezt a lépést - ellentétben a görögökkel, mondja Lévi-Strauss - nem tették meg. Számunkra itt ebből az a feltevés lényeges, hogy az európai értelemben vett elvont fogalmi gondolkodás, amikor a görögöknél létrejön, a mitosz képi gondolkodásából sarjad ki a fokozatos absztrahálódás útján. Ehhez kapcsolom a magam részéről azt a feltevést, hogy ugyancsak a mitosz, ill. a vele összefonódott ritus fejlődése révén áll elő az európai fogalmi gondolkodás

pendant-ja, az európai esztétikum. /Természetesen mindkét fejlemény - pontosabban, az a "kétágu" fejlemény - társadalomtörténeti okokra vezetendő vissza, de ebbe itt most nem mehetünk bele./

Vitatkozni lehetne arról, "narratív" termék-e a tragédia. Az "elbeszélés" szó használata kétségkívül jogosulatlan, hiszen éppen nem elbeszéléstről, hanem megjelenítésről van szó. De lehetségesnek tartom a narrációnak egy tágabb fogalmát. Ez magába foglalná mindazokat a szövegfajtákat, amelyek révén a befogadó valamilyen történést kísér végig, történésen értve itt valamely adott kezdőállapot bármilyen megváltozását. Ebben az értelemben a narráció fogalmába tartozik - a mitosz és a ritus világát most kikapcsolva - a mese, a regény, egyáltalán mindenfajta szoros értelemben vett verbális elbeszélés, a képregény, a dráma, a történést ábrázoló tánc és pantomim, valamint a film /Metz pl. következetesen használja a "narratív film" és tágabban a "narratív fikció" fogalmát/. Megkockáztatható esetleg az a definíció, hogy narráció bármely szövegnek az a szemantikai síkja, amely verbálisan reprodukálható folyamat. Ennek a definíciónak az lenne a haszna, hogy kirekesztené részint a képzőművészetet /a "folyamat" terminussal/, részint a zenét /a verbálisan reprodukálható szemantikai sík fogalmával/. Mindenesetre, ebben az értelemben a görög tragédiának is van narratív síkja.

II.

A görög tragédia narratív modelljének kidolgozásában és a modell értelmezésében első lépésben alkalmazhatónak látszik az a három terminus vagy operátor, amelyek segítségével Lévi-Strauss az amerikai indián mitoszok strukturáját elemzi, nevezetesen a közlemény, az armatura és a kód.¹

Ha e tragédiák közleményét vizsgáljuk, azt látjuk, hogy kivétel nélkül valamilyen veszélyről, a veszélyhelyzetnek valamilyen paradigmaticus változatáról van szó. Így a veszély már bekövetkezett /Aiszkhülosz: Perzsák/, vagy még csak fenyeget /Aiszkhülosz: Heten Théba ellen/; bekövetkezik /Szophoklész:

Antigoné/ vagy elhárul /Szophoklész: Oidipusz Kolonoszban/ vagy valamely vonatkozásban függőben marad /Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz/ stb.

A veszélyhelyzet jellegének mind e "formális" változatai azonban a veszély három nagy típusa szerint rendeződnek, s ezek a következők:

a./ a világban rejlő veszélyek. Ez elsősorban Aiszkhülosz tragédiáira jellemző, de idesorolható Euripidész néhány műve is, mint az Alkésztisz, az Iphigeneia a taurosok között, az Óresztész.

b./ a magában az önellentmondó, önelpusztító cselekvésben rejlő veszélyek. Ez határozza meg Szophoklész legtöbb tragédiájának szerkezetét

c./ a személyiségben rejlő veszélyek. Lásd Euripidész hírhedt nőalakját, Médeiát, Hekabét, Élektrát, Phaidrát.

Az első esetben a környező világ fenyeget pusztulással vagy valamilyen közösséget /egy államot a Perzsákban, egy várost a Heten Théba ellen-ben, egy rokon csoportot az Oltalomkeresők-ben/, vagy egy, ill. néhány személyt.

A második esetben az emberi cselekvésnek /görög megfogalmazásban az embert cselekvésre készítő isteni döntésnek/ egy olyan belső kiszámíthatatlanságáról van szó, amely a cselekvést olyan természetűvé teszi, hogy éppen általa következik be az ellenkezője annak, amire irányult. Itt a cselekvő önmagát pusztítja el.

A harmadik esetben olyan típusú személyiségekkel, ill. olyan állapotban levő személyiségekkel van dolgunk, akiknek döntéseiben érvényüket veszítették a tragédián belül ábrázolt mindenkori világ normalitását definiáló kritériumok. Ezek a figurák környezetüket pusztítják.

A tragédiák az esetek többségében nem kizárólagosan az egyik vagy másik típust jelenítik meg. Így Eteoklész elhárítja a Thébát kívülről fenyegető veszélyt, de Polüneikész-szel együtt önmagát is elpusztítja azzal, hogy megszegi a testvérharc tabuját / a. / és b. / típus kombinációja/. Az Oidipusz tulajdonképpen cselekménye Oidipusz önelpusztítása / b. / típus/, de ezzel egyben elhárítja a Thébát fenyegető pestist / a. / típus/. Ezekben /és a hasonló/ esetekben ugyanis a cselekvés egyszerre két ellentétes irányba hat: egy bizonyos veszélyt elhárít, egy másikat felidéz és realizál. Egy másik strukturában ugyanaz a cselekvés, mintegy két egymásra rakódó síkban, egyszerre két veszélyt idéz fel /vagy realizál/: így Prométheusz /Aiszkhülosz/ egyszerre pusztítja el önmagát és hagyja Zeusz feje felett is lebegni a veszélyt. Egy harmadik strukturában ugyanaz a cselekvés, szintén két egymásra rakódó síkban ugyanannak a veszélynek az elhárítására irányul, s a két sík közötti különbséget a cselekvőnek a helyzethez való szubjektív viszonya definiálja. Így az Iphigeneia Auliszban /Euripidész/ Iphigeneiája szubjektív tudatossággal végül önként vállalja a halált /lebeszéli Akhilleuszt az ellenállásról/, azért, hogy ne törjön ki a testvérharc a görög seregben. Ugyanez a döntése azonban az adott kontextusban abban az értelemben is a görög sereg ügyét /tulajdonképpen szintén megmentését/ szolgálja, hogy ezzel teljesül Artemisz követelése, habár a leány ebben a vonatkozásban nem azonosul az áldozatot követelőkkel.

A tragédiák cselekményét meghatározó veszélystrukturák kombinációs eseteinek pontos kidolgozása révén nagyrészt feltárul a művek általános közlemény-strukturája /és annak időbeni alakulása/. Ez a részletekbe menő elemzés ennek az előadásnak a keretei között természetesen nem végezhető el.

Ha a Lévi-Strauss-féle "közlemény"-fogalomnak a tragédiák elemzésekor operacionálisan a "cselekmény-típus" fogalma feleltethető meg, az "armatura" fogalmának megfelelője a mi esetünk-

ben e tragédiák dramaturgiája lesz, vagyis a mindenkori cselekményt hordozó történés-típus.

Az elemzés eredményeképpen három ilyen típust különböztetek meg:

a./ a hiradás/hirvétel vagy értesítés/értesülés mechanizmusát;

b./ az elszámolások vagy általánosabban csereügyletek mechanizmusát;

c./ a deus ex machina mechanizmusát.

Az első mechanizmusnak alapvető szerepe van szinte kivétel nélkül valamennyi görög tragédia cselekményének lebonyolódásában. Meg kell azonban különböztetni azt a két esetet, amikor a "hir mechanizmusa" csak szűk értelemben vett dramaturgiai szerepet tölt be, és amikor konstitutív a cselekmény alakulásában. Az első esetben csak arról van szó, hogy a szereplőknek ahhoz, hogy cselekedhessenek, folyamatosan értesülniük kell azokról a helyzetüket meghatározó eseményekről, amelyek távollétükben következtek be / s természetesen nemcsak nekik, hanem a nézőknek is/: ezt a funkciót látják el a különféle hirnökök, tanúk, stb. A fontosabb és jellegzetesebb eset a második, amikor a hir funkciója nem az, hogy a szereplő értesül valamilyen történésről, hanem maga a hir /annak valamely paradigmája/ a történés, annak egy állomása, szakasza, emelője, megjelenési módja.

Ez a paradigmatika rendkívül gazdag. A Perzsák cselekménye nem más, mint a perzsa sereg pusztulásáról szóló egymásra rimelő és fokozódó hírek sorozata, míg végül megjelenik maga a Tény, a tönkrevert Xerxész. Rendkívül jellegzetes Aiszkhülosz Áldozatvivők-jének és Szophoklész Életkrá-jának armaturája: Klütaimnésztra úgy pusztul el, hogy előbb kap egy a./ mágikus természetű /álombeli/, b./ rossz és c./ igaz hirt /Oresztész hamarosan megérkezik/, majd /személyesen Oresztésztől/ egy a./ való, b./ jó, de c./ hazug hirt /Oresztész meghalt/. Ezt a hir-

sort zárja le a Tény: Klütaimnésztra és Algiszthosz halála.

További lehetséges tengelye a hír-paradigmatikának az értesülés átadásának megtagadása. Ennyi és nem több Aiszkhülosz Prométheusz-ának cselekménye: a félisten azért taszított le a Tartaroszba, mert nem hajlandó elárulni Hermésznek /a hír istenének/ a Zeustt fenyegető konkrét veszélyt. Ugyancsak lehetséges változat a hír félreértése: Euripidész Iphigeneiájának álma a néző számára egyértelműen és világosan azt jelenti, hogy az Atreidák háza elpusztult, csak Oresztész menekül meg; a leány viszont úgy értelmezi, hogy éppen Oresztész halt meg. Előfordul, hogy a hős a hirt nem hiszi el, mint Oidipusz Teiresziasz közlését, stb.

A tragédiák megértéséhez ugyanazzal az aprólékossággal kell rögzíteni a hír-struktúra paradigmaticáját, mint a veszélystruktúráét.

Az elszámolás és a csereügylet armatúrája a tragédiáknak csak egy részénél meghatározó jellegű. /Az "elszámolás" fogalmát tágan értelmezem: beletartozik a bosszu - Elektra, Médeia, Hekabé, stb. - és a megtorlás - Antigoné - is/. Kétségkívül nem beszélhetünk ilyesmiről sem a Perzsák, sem az Oidipusz esetében /ahol legfeljebb a Sors "nyújtja be a számlát" Xerkésznek, ill. Oidipusznak, de ez, mint Hegeltől és Lukácstól tudjuk, egészen általános komponense a tragikumnak: én itt csak megjelenő emberi erőket közösti elszámolásra gondolok/.

Azt sem mondhatjuk, hogy az armatúra feltétlenül vagylagos, hogy ti. vagy a hír-struktúrára vagy az elszámolási struktúrára épül. A két armatúra-típus kombinálódik pl. Elektra esetében, vagy Euripidész Phaidrá-jában, ahol a királyné bosszút áll Hippólitoszon azzal, hogy holtában egy Thészeusznak szóló, a mostohafiát megrágalmazó levelet /hazug értesítést/ tart a kezében.

A csereügylet egyik legkidolgozottabb változata az Oidipusz

Kolónoszban, ahol Oidipusz felajánlja Thészzeusznak leendő holt-téste mágikus /áldást hozó/ erejét, cserébe a védelemért, ha ti. Athón királya elhárítja a thébaiak részéről fenyegető veszélyt.

Tiszta csereügylettel van dolgunk a Philoktétész esetében is: Neoptolemosz azzal próbálja rávenni a tragédia hőst, hogy adja át fegyverét /s főleg, hogy menjen velük Ilionba/, hogy akkor a jóslat szerint begyógyul a sebe. Más kérdés, hogy itt az "alku" nem jön létre a felek között, s Héraklésznak kell megjelenie, hogy az istenek akarataként közölje Philoktétésszel annak szükségességét.

Ezzel el is érkeztünk a harmadik armatura-típushoz, a deus ex machinához, amellyel egyébként főleg Euripidésznél találkozunk. Aiszkhülosznak ilyen megoldású tragédiája egyáltalán nem ismeretes /az Eumeniszek Athénéjának döntése szervesen illeszkedik a cselekmény-strukturába/; Szophoklésztól csak a Philoktétészt ismerjük. A deus ex machina egy-egy tragédia paroxizmusán jelenik meg, olyan helyzetekben, amikor a tragédia szereplőinek saját emberi dimenzióján belül vagy nincs továbblépés, vagy - még gyakrabban - amikor valamelyik fél következő lépése radikálisan elfogadhatatlan helyzetet teremtene /mint amikor pl. a tauroszok királya könnyűszerrel elfoghatná a menekülő Iphigeneiát és Oresztoszt, ami ellentétes volna a mítosszal, s csak isteni közbelépésre vagy fel az üldözéssel/. Mintha deus ex machinára akkor volna szükség, amikor a tragédiáról által működésbe hozott erőök öntörvénnyű kibontakozása nem hozhatná létre a mítosz által előírt hagyományos megoldást /ami kétségkívül úgy is értelmezhető, mint egy fajta polémia a mítosszal/. A deus ex machina legradikálisabb esete Euripidész Phaidrá-ja, ahol nemcsak a megoldást biztosítja egy istenség beavatkozása, hanem az egész történetet olove egy /másik/ istenség indítja el, "rendezi meg".

Ami a kódot illeti, a teljes elemzéstől itt is el kell tekintenem, s be kell értnünk azzal az egészenáltalános fogalommal, hogy az a természetfeletti /mágikus/ és természetes

/reális/ mozzanatok különböző kombinációiból áll elő. Az elemzésnek itt elsősorban két összefüggést kell tisztáznia: a mágikus és a reális elemek kapcsolódásának, egymásba játszásának formális kritériumok szerint rendezhető változatait, s a mágikus jellegű mozzanatok típusait.

Az első problémát illetően, lényeges kritérium lehet pl. az, hogy a tragikus szituáció egészének meghatározásában milyen az egymásba kapcsolódás. Így az Oidipusz Kolonoszban szituációjának egésze mágikus /Oidipusz majdani varázserejű holttestének jövőjéről van szó/, de a bonyodalom és a kifejtet merőben reális /katonai és politikai konfliktus Athén és Théba között/; a Médeia szituációja teljesen reális /egy elhagyott asszony bosszúja/, de a cselekvés fő eszköze Médeia varázserejű, gyilkos ajándéka, stb.

A mágikus mozzanatok tipológiájának kidolgozása már könnyebb feladat. Az elemzés a következő típusokat adja:

- a./ jóslat;
- b./ érintkezés halottakkal vagy holtak visszahozatala;
- c./ isteni kötelezettség kívánságok teljesítésére;
- d./ pozitív vagy negatív varázserővel rendelkező tárgy.

Egyetlen példával illusztrálom, milyen lehetőségeket ígér a kód paradigmaticus kezelése:

Szophoklész Déianeirája	tudtán kívül gyilkolóerejű ruhaneműt küld ajándékba	férjének, miután az elhagyta egy lányért, - hogy visszatérjen hozzá,	de férje meghal
Euripidész Médeiaja	tudatosan gyilkolóerejű ruhaneműt küld ajándékba	annak a lánynak, akiért férje elhagyta, hogy elhitesse "lemondását", -	a lány meghal

Befejezésül néhány szót arról, mennyiben érhető tetten ezen az uton a görög tragédiának az a fent jelzett tulajdonsága, hogy "kinövőben" van a mítoszból, s általa egy új kulturális forma van kialakulóban.

Feltevésém szerint ez a kód vonatkozásában mondható el a legkevésbé: a jelek szerint /habár, ismétlem, a teljes elemzés még hátra van/ a tragédiák kódja az itt használt értelemben azonos a görög mitológia kódjával; a mágikus elemek típusai és a reális elemekkel való kombinálódásuk változatai ugyanazok, mint a mitoszokban.

Lényeges fejleményt kell feltételeznünk a közlemény dimenziójában. A tragédia alaptulajdonsága, hogy a veszélyhelyzet, amelyet körvonalaztunk, mindig totális: az érintettek vagy elpusztulnak vagy megmenekülnek. Mármost véleményem szerint a tétnek ezzel a totalitásával függ össze a tragédiának az az alapvető formális újonsága, amely által az esztétikum mint új kulturális forma létrejöttének hordozójává válik. Mig ugyanis a mitosz befejezhetetlen - mert egyik mitosz szüli a másikat, egyik értelmezi a másikat, stb. - addig a tragédia a tét totalitása folytán a mindenkori veszélyhelyzet kimenetelével lezárul, tehát diametrális ellentéte a mitosznak: folytathatatlan. S ezzel feltétlenül össze kell függnie mint egyszer s mindenkorra leírt szövegek is változhatatlanok /és tulajdonnevekhez fűződnek/.

Talán még érdekesebb összefüggésekre utal az armatura problémája. Ha a deus ex machina kérdésétől eltekintünk, a két másik mechanizmus - a hiré és a csereügyleté - felfogható úgy is, mint egy általánosabb fogalom alá vonható realitás két oldala. Ez az általánosabb fogalom az "érintkezésé" /Verkehr a fiatal Marxnál/, amely a szűkebb értelemben vett kommunikáció és a szűkebb értelemben vett csere fogalmát egyaránt tartalmazza. Ha a részletekbe menő elemzés révén sikerül kimutatni ennek a kettősén - egy armatura típusnak a meghatározó jellegét a görög tragédiában, akkor itt egyszersmind az újabb szemiotikának azt a követelményét is meg lehetne közelíteni, hogy magában a szöveg formális elemzése révén felfedett strukturában mutassuk ki a szöveg történeti-társadalmi determinációját; ha ugyanis a görög tragédia armaturája a Verkehr paradigmaticája, akkor jo-

gunk van felállítani azt a hipotézist, hogy ebben az armatúrában - tehát a tragédia-szöveg konkrét szerveződési módjában - a polisz csere- és tulajdonviszonyai és az azokon épülő politikai strukturák fejeződnek ki.

Az itt csak lehetőségeiben és programjában körvonalazott elemzés zárófeladata lesz a legsúlyosabb: magyarázató adni e három dimenzió éppen-ilyen kombinálódására, azaz voltaképpen: megérteni a görög tragédiát.

Jegyzetek

A tragédiáknak a fenti elemzéshez használt kiadásai:

Aiszkhülosz drámái, Európa, Budapest, 1962

Szophoklész drámái, Magyar Helikon, Budapest, 1970,

Euripidész válogatott drámái, Magyar Helikon, Budapest, 1961

Das Narrative Modell der griechischen Tragödie

Anstatt an einem ideologischen, de facto leeren Begriff "Literatur" festzuhalten, wird im Sinne von Todorov vorgeschlagen, die Regeln von tatsächlich existenten Diskursen zu erforschen. Als Korpus wird die antike Tragödie gewählt, die unter der Voraussetzung untersucht wird, dass die Entwicklung von Mythos und Ritus das Ästhetische hervorbringt. In der Analyse der griechischen Tragödien werden drei Begriffe von Lévi-Strauss verwendet: Mitteilung, Armatur und Kode den ersten zwei entsprechen in diesem Bereich der Handlungstyp, die Dramaturgie oder Ereignistyp, der Kode scheint unverändert zu sein. Im Hinblick auf die Mitteilung entsteht in der Tragödie eine totale, nicht fortsetzbare Gefahrsituation, die Armatur erscheint als Spezifikation des Marx'schen Verkehr Begriffes.