

Doktori (PhD) értekezés

**DRÁMAI ÉS SZÍNPADI TÉR
A FRANCIA BAROKK-KLASSZIKUS HAGYOMÁNYBAN
ÉS AZ ÚJ SZÍNHÁZBAN**

Pallai Mária

Debreceni Egyetem

BTK

2012

Az értekezés a Debreceni Egyetem TEK BTK
Irodalomtudományok Doktori Iskolában készült.

A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.



SZÉCHENYI TERV

The publication is supported by the TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 project.
The project is co-financed by the European Union and the European Social Fund.



SZÉCHENYI PLAN

DRÁMAI ÉS SZÍNPADI TÉR
A FRANCIA BAROKK-KLASSZIKUS HAGYOMÁNYBAN
ÉS AZ ÚJ SZÍNHÁZBAN

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
Az Irodalomtudományok tudományágban

Írta: Pallai Mária okleveles francia nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető: Dr. Gorilovics Tivadar professor emeritus

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 20.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20.....

Én, Pallai Mária, felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés/6

1. Barokk és klasszicizmus/7
2. Az új színház/13
3. Drámai tér és színpadi tér/16
4. Explicit és implicit didaszkália/20

II. Alak és identitás/23

1. Színész, jelmez, alak, identitás/24
2. A tragikus hős/31
3. Áöltözet, identitásváltás, individualitás/37
4. Az azonosíthatatlan identitás/43
5. A többszörös identitás/51

III. Tárgyak és alakok közti viszonyok/59

1. A színpadi tárgy/60
2. A gazdát cserélő tárgy/62
3. Az ajándék a színházban/65
4. A szerelmi ajándék/68
5. Az adáshoz való végletes viszony/72
6. Az ajándék mint veszélyforrás/74
7. Szimbolikus tárgyak, elvont fogalmak adományozása/77
8. A hiányos adomány/80

IV. Színpadi gépezet és vertikálitás/87

1. Színpadi gépezet, *pièce à machines*/88
2. Isteni és emberi igazságszolgáltatás/90

3. „Mennybemenetel” és „pokoljárás”/93
4. Vertikális és horizontális közötti feszültség/99
5. A hanyatlás képei/106
6. Az elvarázsolt kastély/109

V. Összefoglalás/112

Absztrakt/118

Abstract/120

Bibliográfia/123

I.

Bevezetés

A címben megjelölt színháztörténeti fogalmak hagyományosan a francia színház és drámairodalom két jelentős korszakához, a 17. és a 20. századhoz kapcsolódnak. Mindkét időszakra jellemző, hogy a színház különös jelentőségre tett szert az irodalomban, és általában a kulturális életben. A színház adekvát formának bizonyul az emberre és az embernek a világban elfoglalt helyére vonatkozó, az adott korra jellemző meglátások közvetítésére. A célok, az eszközök, a lehetőségek természetesen különbözőek lehetnek, mégis azt gondoljuk, hogy a két korszak azonos szempontok szerinti vizsgálata érdekes eredményekre vezethet mind a különbözőségeket, mind a hasonlóságok terén. Bár a színházművészet bizonyos állandói minden korban és helyen rendelkezésre állnak a nyugati kultúrában, nem lehet véletlen, hogy egyes időszakokban a színház különösen kedvelt kifejezési formává válik. Véleményünk szerint a színházi forma privilegizált helyzete a két itt vizsgált időszakban alapvető közös pontként értelmezhető. Így az időbeli távolságból, a színházi gyakorlat feltételeinek megváltozásából és természetesen egy-egy művész egyediségéből adódó lényeges eltérések mellett feltételezésünk szerint az emberi gondolkodásban megjelenő, és egy adott korban különös hangsúllyal bíró minták tekintetében több párhuzamos vonást is felfedezhetünk a két időszak színházművészetében. Esztétika- és irodalomtörténeti szempontból mind a barokk, mind a klasszicizmus, mind az új színház fogalmával tekintélyes mennyiségű szakirodalom foglalkozik. Jóllehet e helyütt nem célunk e fogalmak részletes bemutatása, elengedhetetlennek látszik néhány alapvető, vizsgálódásaink szempontjából kardinális jelentőségű vonás felidézése.

I/1 Barokk és klasszicizmus¹

A Trésor de la Langue Française² szerint a „klasszikus” minősítés egyrészt megillet minden 17-18. századi író és műfajt, illetve általában minden elismert író, másrészt a barokk ellentétéként alkalmazzák minden olyan alkotásra, műfajra, stb. amelyik az antikvitásból meríti témáit, tiszteletben tartva a nyelv tisztaságát és bizonyos szabályokat. Ugyanitt a barokk címszó alatt azt olvashatjuk, hogy általában azt az építészeti és festészeti stílust illetjük ezzel a jelzővel, amelyet többek között a formagazdagság és a hajlított vonalak használata, az irodalomban és a zenében pedig a fellengzés, az ellentétek kedvelése, a mozgalmasságra törekvés és a csapongó képzelet jellemez, szemben a klasszikus művészet szigorával és statikusabb jellegével.³ „(...) Az első a szerkezetre helyezi a hangsúlyt, a zárt formára, amelyet pontosan meghatároz és elhatárol; a második a nyitott formával az érzékekre kíván hatni, kiterjeszkedik a környezetre és meghódítja a teret. Mindemellett sem a klasszicizmus, sem a barokk nem egységes stílus, hanem országok, társadalmak és vallások szerint számos változatot mutat.”⁴ – írja Pierre Cabanne. Különböző művészeti ágakban egyaránt jelenlévő, valójában az egész világlátást meghatározó – és abból fakadó – jelenségekről van szó, amelyek hatása a színházban is megnyilvánul.

Drámatörténeti szempontból a francia 17. század egyik legfontosabb sajátossága e két tendencia többé-kevésbé *párhuzamos* jelenléte. Az európai művészet történetében a barokk esztétika megjelenése és elterjedése egy egész korszakot fémjelez, amely időben a 17.

¹ Az elemzések során idézett drámaszövegek, szövegkiadások, illetve a felhasznált kritikai irodalom bibliográfiai adatait az értekezés végén található bibliográfia tartalmazza. Magában az értekezésben a hivatkozások rövidített formában szerepelnek. A szövegkiadások rövidítéseinek jegyzékét a bibliográfiában adjuk meg.

² Dictionnaire du XIX^e & XX^e siècle, version en ligne du TLF en 16 volumes, http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm#

³ **Classique:** „[Appliqué à un écrivain fr. ou à un genre littér. des XVII^e et XVIII^e s.; p. ext., à tout écrivain consacré] - *Sens strict* [p. oppos. à *baroque*] Qui s'inspire de l'antiquité par les thèmes développés, la pureté de la langue et le respect de certaines règles établies. *École classique* (cf. *classicisme*); *genre, littérature, poésie, théâtre classique*.

Baroque: „*Baroque* était pris au XIX^e s. dans un sens péj. (cf. ex. 3). Il qualifie en gén. un style caractérisé en archit. et en peint. par la profusion de l'ornementation, la recherche de l'effet de masses, l'emploi de la ligne courbe; en litt. et en mus. par un goût de l'emphase, du contraste, une recherche du mouvement et de la fantaisie qui s'oppose au caractère plus statique et à la rigueur de l'art classique.” TLF

⁴ Pierre Cabanne, 6.

századra tehető.⁵ Jean Rousset a francia irodalomra vonatkozóan 1580 és 1670 közé teszi ezt a periódust.⁶ Erre az új esztétikai irányzatra jellemző bizonyos témák jelenléte: a változás, az állhatatlanság, az élet mulandósága, a világ folyamatos átalakulása, a mozgás, a végletek, az ellentétek feszültsége valamint a díszlet, a látszat fontossága. „A statikus régivel összeegyeztetni a forradalmian újat, a középkor megállapodottságát egységbe vonni a reneszánsz mozgékonyságával, a vallásos, irracionális világszemlélettel úrrá lenni a reális, földi változások tényei felett: íme a barokk kornak a gazdasági és társadalmi adottságokból következő megannyi súlyos és feloldhatatlan ellentmondása. (...) Ezért van szükség a szertefutó szálakat egységbe foglaló gigantikus kompozíciókra, mint a nagy barokk eposzok, az óriási mennyezeteket elborító freskók vagy a véget nem érő fűgák esetében; a valóságot elfedő, illúziókba átvezető díszletszerűségekre vagy a játékos dekorációra a templomok, paloták homlokzatain vagy a látványos színművekben, pásztorjátékokban s balettekben.”⁷

A szó eredetét illetően Bán Imre az olasz *barocco* szót jelöli meg.⁸ Az olasz irodalomban már 1570-től a groteszk és szatirikus ötletek jellemzésére használatos a kifejezés, a francia nyelvben a 18. század végétől a *baroque* jelző a *szabálytalan, bizarre* szinonimájaként használatos. A század második felétől a megelőző század olasz építészetének túlzó formáit jelölik vele.⁹ Mit nevezhetünk barokk műnek? Rousset szerint a korabeli római építészeti stílus adhatja meg erre a választ. A barokk építészet általa említett jellemzője többek között a szökőkutak divatja, valamint a *façade*, az épületek homlokzat-kiképzésének kiemelt jelentősége. Úgy véljük, hogy e két jelenség közelebbi vizsgálatával megfelelően megvilágíthatóak a kor drámairodalmában is megjelenő és meghatározó jelentőségű sajátosságok. A barokk szökőkút egyrészt mozgásban lévő víz, a változás, az instabilitás metaforája; másrészt statikus alakok – szobrok – együttese. Ritkán láthatunk itt szabályos geometriai formákat: a görbe vonal, a spirális forma a jellemző. A vízsugarakat is mintha a véletlen irányítaná. A statikus elemek, a szobrok is mozgékonytságot sugallnak: sem nem fekszenek, sem nem állnak, általában félúton vannak két testhelyzet között. A részek mégis

⁵ „Egész Európát tekintve, a barokk hegemoniája elsősorban a XVII. századra érvényes. Kezdeteit nagyjából a XVI. század utolsó évtizedeire, elhalását a XVIII. század elejére tehetjük. Egyes nemzeteknél azonban még korábban született, mint az ibér félsziget országaiban, másutt viszont csak a XVII. század elején veszi kezdetét, mint Németországban és a legtöbb kelet-európai államban, sőt Oroszországban még később. A polgári haladás élén járó országokban, Hollandiában, Angliában és Franciaországban rövid életű, s már a „barokk század” dereka táján átadja helyét a klasszicizmusnak” – írja Klaniczay Tibor, 289.

⁶ Vö: Rousset, 8.

⁷ Klaniczay, 290.

⁸ „Az ma már bizonyítottan tekinthető, hogy a szót nem a portugál *barrucá*-ból (kagyló alakú gyöngy), nem is a francia *perruque*-ből (paróka), hanem az olasz *barocco*-ból kell származtatnunk, ez pedig a szillogisztika egyik alakzata. A barocco-okoskodás nyakatekert volta adott nevet egy olyan művészeti stílusnak, amelyet éppen a különlegesség, a normálistól való eltérés jellemez.” Bán, 5.

⁹ Vö: Klaus Schwager, *Histoire de l'art*, Larousse, Paris, 1990. 385.

tökéletes egységet alkotnak, mintha egyetlen lényt látnánk különböző aspektusokból. Az egyik állapotból a másikba való átlépés, egyetlen lény különböző aspektusokból való ábrázolása nem más, mint a metamorfózis motívumának plasztikus megjelenítése, ami, mint látjuk majd, jellegzetesen barokk téma a színházban is.

A homlokzat a barokk építészetben különösen fontossá válik, szinte függetleníti magát az épület alapszerkezetétől: „Tout se passe comme si la façade, dans l'édifice baroque, devenait essentielle, comme si l'édifice n'existait que pour elle”.¹⁰ A látvány megelőzi a funkciót, a látszat a valóságot. E mögött a jelenség mögött egy új világlátás rejtőzik, a világszínház képe, ahol az élet nem más, mint színjáték, ahol mindenki szerepet játszik. Ez egy „architecture de théâtre, qui est une architecture dont ne subsiste que le décor et dont la seule fonction n'est que le montre, le paraître”.¹¹ Látszat és valóság, külső és belső, vagy másképpen: forma és tartalom egymást átható kettősségével találkozunk, aminek erkölcsi, tudományos és filozófiai aspektusa is foglalkoztatta a kor nagy szellemeit. A barokk építészet jellemzőiből kiindulva Rousset a barokk mű jellegzetességeit négy lényeges pontban foglalja össze: instabilitás, mozgás, metamorfózis, valamint a díszlet, a látvány dominanciája. E jellegzetességek felbukkannak a nem plasztikus művészetekben, köztük az irodalomban is, ami az irodalmi barokk fogalmának megjelenéséhez vezet. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ezek az elemek nem jelenhetnek meg más irodalmi irányzatban. Ezen jellemzők egy művön belüli együttes jelenléte jelzi azt, hogy új tendenciáról beszélhetünk. Ezzel együtt a barokk nemcsak esztétikai irányzat, hanem egyfajta világlátás, amely – Klaniczay felfogásában – a refeudalizáció jelenségéhez köthető. Megjelenik az udvar és a hatalmát helyreállítani törekvő arisztokrácia életmódjában, de az egész társadalomban érezhető a hatása.¹²

A grandiózus, színházi előadásokkal kísért és önmagukban is teátrális kivitelezésű ünnepek és bálók jellemzik ezt az időszakot. Ezek a rendezvények tulajdonképpen a világ mint színház koncepciójának élő megnyilvánulásai, ahol minden más, mint aminek látszik, minden illúzió. Az illúzió megkettőzése talán a valóságot mutatja meg: a megkettőzés témája már a barokk színház egyik kedvelt dramaturgiai eszközéhez, a „mise en abyme” és a színház a színházban technikájához vezet el bennünket.¹³ „Dans tous les pays européens, la naissance

¹⁰ Rousset, 168.

¹¹ Uo. 169.

¹² Vö: Klaniczay, 286-287.

¹³ „Loc. en abyme: Se dit d'une oeuvre montrée à l'intérieur d'une autre qui en parle, lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques: récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture, etc. *Mise en abyme. Structure en abyme.*” *Le Nouveau Petit Robert*

du théâtre dans le théâtre se produit au moment où le théâtre dans son ensemble est devenu l'expression artistique le plus goûtée des contemporains” – írja Georges Forestier.¹⁴ Az illúzió szintjeinek megtöbbszöröződése ugyanakkor a bizonytalanság érzetét is megteremti: az alak, a hős úgy jelenik meg, mint egy folyamatos átalakulásban lévő lény „balançant entre son masque et son visage, entre lui-même et lui-même.”¹⁵ Ez megfelel az emberi lényről alkotott, a kérdéses korra jellemző koncepciónak is: két állapot közt ingázó és vergődő paradox lény. „Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout.”¹⁶ Az ember alapvető bizonytalanságának megjelenítése a bizonyosság ugyanolyan alapvető vágyát rejti: „Je ne suis pas, ô mon Dieu, ce qui est; hélas! je suis presque ce qui n'est pas. Je me vois comme un milieu incompréhensible entre le néant et l'être: je suis celui qui a été; je suis celui qui sera; je suis celui qui n'est plus ce qu'il a été; je suis celui qui n'est pas encore ce qu'il sera, et dans cet entre-deux qui suis-je?”¹⁷ – írja Fénelon.

A klasszicizmus az abszolút monarchia korának művészete. „Erős, egységes nemzeti államot létrehozó abszolút hatalom, és eszményeiben, tartalmában és formáiban, valamint esztétikájában ennek tendenciáit tükröző irodalom: a francia klasszicizmusnak ez a leegyszerűsített képlete elég világos, és elég közismert.”¹⁸ A józan ész, a mértéktartás, a rend és az értelem megnyilvánulásaként a klasszicista esztétika hatása a drámairodalomban elválaszthatatlanul összefonódik az arisztotelészi elvek és a „hármasegység” tiszteletével. Ezek értelmezése különösen fontossá válik a 17. század drámaelméletében. Bár a fejezetekben külön foglalkozunk a *Poétika* adott témához kapcsolódó részeivel, és itt nem célunk a klasszicista doktrína kialakulásának részletes tárgyalása, úgy véljük, érdemes nagy vonalakban felidézni a korabeli elméleti háttér és az arisztotelészi elvek főbb kapcsolódási

Georges Forestier *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* című művében különös hangsúlyt fektet a két fogalom elkülönítésére: „La notion de théâtre dans le théâtre est aussi fréquemment confondue avec celle de *mise en abyme*. En fait la mise en abyme, qui suppose que l'oeuvre se mire dans l'oeuvre, est une figure littéraire qui ne ressortit pas exclusivement du domaine du théâtre, et qui, d'ailleurs, est fort à la mode dans la littérature romanesque du XX^e siècle, et particulièrement dans le roman français des vingt dernières années. En outre, la mise en abyme proprement théâtrale est loin de correspondre exactement à la notion de théâtre dans le théâtre. Celle-ci désigne un *dédoublment structurel*, et la première un *dédoublment thématique*, c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée.” I. m. 13. A barokk esztétikával összefüggésben a két fogalom közös pontja, a megkettőződés, az illúziószintek megtöbbszöröződésének jelensége bír különös jelentőséggel.

¹⁴ Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 37.

¹⁵ Rousset, 70.

¹⁶ Blaise Pascal, *Pensées*, Bookking International, Paris, 1995, 35.

¹⁷ Fénelon, *Traité de l'Existence et des Attributs de Dieu*, seconde partie, chap. V. article 3, idézi Rousset, 277, 27. jegyz.

¹⁸ Rónay, 51.

pontjait, hiszen mind a kor drámaíróit, mind az elméleti szerzőket foglalkoztatta ezek gyakorlati alkalmazásának problémája.

A tér-idő-cselekmény egységének szabálya az arisztotelészi elgondolásokra hivatkozva csak a 17. században születik meg szigorú előírás formájában és képezi majd a klasszikus doktrína részét. Arisztotelésznél a cselekmény egysége a *szükségyszerűség* (nécessité) elvével összefüggésben jelenik meg: „(...) a történet, mivel cselekmény utánzása, egységes és teljes cselekményt utánozzon; a cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán széteessék és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.”¹⁹ Ahogy Corneille és előtte d’Aubignac is jelzi, Arisztotelész nem ír a hely egységéről – „à cause que cette règle était trop connue de son temps”²⁰ –, a 17. században mégis fontos tényezővé válik. La Mesnardière *Poétikájában* (1639) egy város és annak közvetlen környékeként jelöli meg a hely egységét. Corneille szintén ezt tartja elfogadhatónak.²¹ Az idő egységének meghatározása is problémát jelent, hiszen az „egyetlen nap ideje”²² többféleképpen is értelmezhető: *természetes nap* (24 óra) vagy *mesterséges nap* (12 óra)²³. Corneille a maga részéről egészen 30 óráig nyújtaná a színpadon megjeleníthető idő határát.²⁴

A hármasegység szabályának elterjedése és a korabeli díszletezési technika kölcsönösen hatással voltak egymásra: „A francia klasszikus dráma korszakának hármasegységét sokan a díszletezési technika korabeli lehetőségeivel hozzák összefüggésbe. A színpadon egymás mellett volt több díszlet – ezért szimultán díszletnek nevezték –, s a színészek mindig azon díszlet elé álltak, amelyet a szöveg helyszínként jelölt meg. Így

¹⁹ Arisztotelész, VIII, 51a

²⁰ „Aristote dans ce qui nous reste de sa poétique n’en a rien dit, et j’estime qu’il l’a négligé, à cause que cette règle était trop connue de son temps, et que les chœurs qui demeuraient ordinairement sur le théâtre durant tout le cours d’une pièce marquaient trop visiblement l’unité de lieu.” François d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 99.

²¹ „Je tiens donc qu’il faut chercher cette unité exacte autant qu’il est possible; mais comme elle ne s’accommode pas avec toute sorte de sujets, j’accorderais très volontiers que ce qu’on ferait passer en une seule ville aurait l’unité de lieu.” Corneille, *Discours des trois unités*, TC I, 67-68.

²² „A tragédia ugyanis leginkább egyetlen nap idejére terjed ki, vagy csak kevéssel haladja meg...” Arisztotelész, V, 49b.

²³ Il reste donc à dire, que *le tour d’un soleil* signifie son mouvement journalier; mais comme le jour se considère en deux façons, l’une par le mouvement du soleil avec le premier mobile, ce qu’on nomme *jour naturel*, ou de 24 heures; et l’autre par la présence de sa lumière entre son lever et son coucher, ce qu’on nomme *jour artificiel*; il est nécessaire d’observer qu’Aristote entend seulement parler du jour artificiel...” D’Aubignac, 120.

²⁴ „...pour moi, je trouve qu’il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu’à trente.” Corneille, *Discours des trois unités*, TC I, 64.

voltaképpen mindegyik helyszínváltozás valószínűtlennek, természetellenesnek hatott. Mivel előfüggönyt sem használtak, s a darabokat egyvégtében adták elő, az idő múlását sem lehetett természetesként érzékeltetni.” – írja Bécsy Tamás.²⁵ A hatás visszafelé is érvényesül, a tér egységének szabálya természetesen kihat a díszlet- és színpadtechnika alakulására is. A szimultán díszletet felváltja az egy előadáson belüli egyetlen és változatlan díszlet, bár ezzel párhuzamosan jelen van az egymást követő díszletváltás technikája is.²⁶

A hármasegység szorosan összefügg a *szükségszerűség* és a *valószerűség*²⁷ (vraisemblance) elvével, mely utóbbi szintén meghatározó szerepet játszik a kor drámairodalmában és irodalomkritikájában. A valószerűségről d’Aubignac, meglehetősen kategorikusan, mint a színházművészet alapvető irányelvéről ír: „Voici le fondement de toutes les pièces du théâtre, chacun en parle et peu de gens l’entendent; voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s’y passe; en un mot la vraisemblance est, s’il le faut ainsi dire, l’essence du poème dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène.”²⁸ A *Cid*-vita magját is tulajdonképpen a valószerűség követelményéhez való viszonyulás kérdése képezi. Boileau 1674-ben megjelent tankölteményének (*L’Art poétique*) első része a költői mű általános alapelveit tartalmazza, ezek a józan értelem, a tiszta gondolat, természethez való hűség, választékos stílus. A harmadik ének tárgyalja a tragédiát és a komédiát, valamint a hármasegység problémáját, mely Boileau szigorú értelmezésében azt jelenti, hogy a cselekmény egésze ugyanazon a helyen játszódik, egy nap leforgása alatt:

„Qu’en un lieu, qu’en un jour un seul fait accompli
Tienne jusqu’à la fin le théâtre rempli.
Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable:

²⁵ Bécsy, 71.

²⁶ Erről bővebben lásd Laurent Mahelot, *Le Mémoire de Mahelot: mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*. Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005.

²⁷ Arisztotelész *Poétikájának* magyar fordításai, így Sarkady Jánosé is, a görög „eikosz”-t „valószínűnek” fordítják, s ennek nyomán „valószínűségről” beszélnek. Mi a továbbiakban a közkeletű és egyértelmű „valószerűség” terminust használjuk. A „valószínűség” kettős jelentésű fogalom, ui. a „valószerűség” mellett magában foglalja az „eshetőség” szemémáját (azt, hogy valami várhatóan bekövetkezik, valamely esemény bekövetkezésének valószínűsége vagy a valószínűségszámítás a matematikában), aminek a franciában a „probable, probabilité” felel meg. A *Poétique* francia fordításában a „vraisemblance”, „vraisemblable” felel meg az „eikosz”-nak (lásd Michel Magnien annotált szövegkiadását: Aristote, *Poétique*, Le Livre de poche classique, Librairie Générale Française, 1990), s ez használatos kezdettől fogva a francia kritikai irodalomban is. A későbbiekben idézett d’Aubignac és Boileau szövegekben a „vraisemblance”, „vraisemblable” szerepel, aminek legjobb, mert egyértelmű magyar megfelelője a „valószerűség”, „valószerű”. (Természetesen, amikor Arisztotelészt idézzük magyar fordításban, nem használjuk ez utóbbi terminusokat.)

²⁸ D’Aubignac, 25.

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas:
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.”²⁹

Mindezen szabályok körül kialakuló vita tehát mind a drámaelméleti szerzőket, mind a színház gyakorlóit érzékenyen érinti. Corneille *Discours*jai és *Examen*jei, Racine és Molière műveikhez írt előszavai, de időnként maguk a drámaszövegek is erről tanúskodnak. Maga a gyakorlat persze sokszor eltér az elmélettől. Corneille is előbbre valónak tartja a színházi gyakorlatot az antikvitás autoritásainak ismereténél: „Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience de théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir.”³⁰ Molière véleményének pedig egyik szereplője ad hangot a színpadon: „Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin.”³¹

Joggal merül föl a kérdés, hogy az egymással szembenálló esztétikai irányzatok valójában nem ugyanazon problémák megközelítésére, illetve megoldására irányuló különböző kísérleteknek tekinthetők-e. Ebben a perspektívában barokk és klasszicizmus inkább mint két pólus és nem mint két szigorú és következetesen szembeállítható séma jelenik meg.

I/2 Az új színház

Akár a szabályokat követve, akár azok ellenében, a 17. század szerzőinek munkáiban revelatív módon megnyilvánul az arisztotelészi elvekhez való viszonyulás. A barokk esztétikára jellemző elutasítás, illetve a klasszicista esztétikában játszott meghatározó szerep

²⁹ Boileau, 99.

³⁰ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, OC III, 119.

³¹ Molière, *La Critique de l'École des Femmes*, OC I, 660-661.

egyaránt erősítik jelenlétüket. Úgy tűnik, a 20. század színházi gyakorlata sem határozhatja meg magát az arisztotelészi hagyománytól függetlenül. A radikálisan új formák keresése jellemző az 1950-es években megjelenő új színházra is. Forradalmisága tulajdonképpen az arisztotelészi felfogásban mindenek fölé helyezett követelmény, a valóságosság mellőzésében, sőt annak következetes tagadásában ragadható meg. Éppen ezért úgy gondolom, hogy az időben egymástól távol eső két időszak együttes vizsgálatát az arisztotelészi elvekhez való sajátos viszonyulás is indokolja. Munkánkban ez leginkább mint a drámai és a színpadi tér szerkezetét is alapvetően meghatározó aspektus jelenik meg, és az ész illetve a képzelet princípiumához való viszony vizsgálatában játszik szerepet.

Az új színház elnevezés magyarázatra szorul. Geneviève Serreau *Histoire du „nouveau théâtre”* (Gallimard, 1966) című művében részletesen kifejti a különböző elnevezések (abszurd színház, avant-garde színház) használatának előnyeit és hátrányait, melyek közül számunkra ez a megjelölés tűnik a legkevésbé ambivalensnek és leszűkítő értelműnek. Az új színház mint irányzat felbukkanása Genet *Les Bonnes* (1947), Ionesco *La Cantatrice chauve* és *La Leçon* (1950 és 1951) Beckett *En attendant Godot* (1952) című művének megjelenésétől datálható. A kezdetben kis közönség előtt játszott előadások „rajongótábora” az a szűk réteg, amelyik a „lélektani” dráma és a szórakoztató színház, a vaudeville ellenében értékeli ezeket az eredetiségről és függetlenségről tanúskodó szokatlan, az addigi nagyszínházi formáktól radikálisan eltérő műveket. Az új színház nem alkot egységes „frontot”, sem iskolát. Ami összeköti a rendszerint ehhez az irányzathoz sorolt drámaírókat, az éppen a függetlenség, és a didaktizmussal, a realista-naturalista színházzal való szembehelyezkedés. „Le réalisme (...) est en-deçà de la réalité. Il la rétrécit, l’atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vécus et obsessions fondamentales: l’amour, la mort, l’étonnement”³² – írja Ionesco. Az abszurd fogalma, a lét abszurditásának érzete – ahogyan azt Camus a *Sziszüphosz mítoszában* megfogalmazta – markánsan jelen van az új színház világában.³³ Az idegenség, az egység elvesztésének érzete, az ember és saját élete közötti törés maga az abszurd életérzés; a bizonytalanság, a kiszámíthatatlanság az embert tehetetlen lénnyé változtatja, aki szinte csak kívülről figyeli saját életét. Ionesco számára az abszurd

³² Ionesco, *Notes et contre-notes*, 48.

³³ „Mi tehát ez a megfoghatatlan érzés, mely megfosztja a szellemet az élethez szükséges álomtól? Ha egy világot jól-rosszul meg lehet magyarázni, akkor az a világ otthonos. De ha a világmindenséget hirtelen megfosztjuk minden illúziótól, minden fénytől, akkor az ember idegennek érzi magát benne. Száműzetése végérvényes: nincsen többé elvesztett hazája, melyre emlékezhetne, nincs ígéret földje, melyben reménykedhetne.” Albert Camus, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán, Magvető, Budapest, 1990, 197.

többek között az érthetlent, a megfoghatatlant, a cél nélküliséget, a transzcendenciától, a gyökereitől megfosztott ember helyzetét jelenti.³⁴

„Az abszurd darab a klasszikus dramaturgia, a brechti epikus rendszer és a népszínmű realizmusának ellendarabjaként jelenik meg. Az abszurd dramaturgia legkedveltebb formája a világosan körülhatárolt cselekményt és alakokat nélkülöző darab: itt a véletlen és a találékonyság az úr.”³⁵ Ez a forma a szubjektivitáson és a spontaneitáson keresztül születik meg. Az abszolút szubjektivitás az egyetemesség szintjére visz, saját félelmeit, kényszerképzeteit felfedve és felfejtve a művész az emberiség közös problémáit dolgozza föl. „Le signe de la valeur d’une oeuvre, c’est sa sincérité, c’est-à-dire sa nouveauté, c’est-à-dire sa pureté. Dans sa subjectivité profonde, l’artiste est essentiellement objectif. C’est pour cela qu’il est à la fois neuf et ancien, je veux dire permanent, inconnu et reconnaissable”³⁶ – vallja Ionesco.

Emmanuel Jacquart „théâtre de dérision” elnevezéssel jelöli a már említett szerzők által fémjelzett jelenséget.³⁷ Alapos és átfogó művében több formai sajátosságot is említ, ami az új színházat elődeitől megkülönbözteti. Ezek között szerepel a művek nyitott és többjelentésű jellege, a didaskáliának a szöveg többi részével egyenértékű volta, a dramaturgiai konvenciókkal – mint például az aparté, a hagyományos expozíció és egyes elcsépelte dramaturgiai fordulatok – való szakítás. A műnek meg kell találnia saját szabályait, tiszteletben tartva bizonyos színházi követelményeket, úgymint a szöveg párbeszédes formája vagy a sűrítés. Az abszurd kapcsán említett témák mellett a megjelenített alakok³⁸ közötti kommunikáció lehetetlenségét emeli ki, ami meghatározó lesz a szövegek formai és tartalmi karakterét illetően is. Kitér a társadalmi funkció szerint megjelölt alakok gyakoriságára is (Tüzoltó, Rendőr, stb.), a megkettőzött alakok és az alakpárok fontosságára. A darabok szerkezetét illetően a lecsupaszítottság (például Beckett: *Oh les beaux jours*), a ciklikusság

³⁴ „Je me rends compte que j’emploie le mot « absurde » pour exprimer des notions souvent très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits absurdes. Parfois j’appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c’est moi qui ne peut pas comprendre ou parce que c’est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée (...) J’appelle aussi absurde ma situation face au mystère; mon état qui est de me trouver en face d’un mur qui monte jusqu’au ciel, qui s’étend jusqu’aux frontières infinies, c’est-à-dire au non-frontières de l’univers et que je ne puis pourtant pas ne pas m’acharner à escalader ou à percer tout en sachant que cela est l’impossibilité même... J’appelle aussi absurde l’homme qui erre sans but, l’oubli du but, l’homme coupé de ses racines essentielles, transcendantales.” Bonnefoy, 148.

³⁵ Pavis, *Színházi szótár*, 26.

³⁶ Ionesco, *Notes et contre-notes*, 26.

³⁷ Vö: Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*.

³⁸ Pavis színházi szótárának fordítását követve az *alak* kifejezést használjuk a francia „personnage” terminusnak megfelelő értelemben. A magyar terminológiában az *alak* mellett a *szereplő* és a *perszonázs* kifejezés szintén használatos. Munkánkban a felhasznált fordításokban meghagytuk a *szereplő* terminust, illetőleg bizonyos kifejezésekben és helyzetekben, ahol zavart jelentett volna az *alak* használata, szintén a *szereplőt* használjuk (pl. szereplőlista).

(Ionesco: *La Cantatrice chauve*), valamint a ritmus és az ismétlés mint strukturáló elem jelenléte figyelhető meg. Ugyanakkor az álomszerűség, a nyitottság, a struktúra asszociatív, nem logikus felépítése, a szokatlan, meglepő elemek felbukkanása is jellemző. A végletes egyszerűsítés, a szimmetrikus szerkezet a klasszicista esztétikát, míg az álomszerűség, a szabálytalanság, a normától eltérés a barokkot juttatja eszünkbe.

I/3 Drámai tér és színpadi tér

A színházban, legyen szó drámaszövegekről vagy kész előadások elemzéséről, a tér, az idő és a cselekmény hármasa nem vizsgálható egymástól függetlenül, „(...) egyik sem létezik a másik kettő nélkül, hiszen a dramaturgiai tér-idő, a tér-idő-cselekmény hármasa egy testet alkot, amely szinte mágnesként vonzza a reprezentáció maradékát”³⁹ – írja Pavis. Minden, ami idő, térbeli elemekkel fejezhető ki, s e kettő kölcsönösen meghatározó viszonyban áll a cselekménnyel. Jelen munkánkban vizsgálatunk tárgyaként és vezérfonalaként a drámai és színpadi tér viszonyát jelöljük meg, hiszen a drámaszöveget elsősorban a háromdimenziós, kézzelfogható elemeket tartalmazó térrel való kapcsolata különbözteti meg az irodalom más műfajaitól. A szöveg egy önmagán túlmutató dolog, a színházi előadás alapjául szolgálhat, egy *háromdimenziós* valóság *kétdimenziós* alapja lehet. A szöveg formai és tartalmi karaktere szorosan összefügg a szövegen túlmutató és az irodalmiságon kívül eső, saját szabályok szerint működő színházi előadással.⁴⁰

Fontosnak tartjuk leszögezni, hogy munkánk során nem a drámaszövegek és az azok alapján ténylegesen létrejött színházi előadások elemzését tűztük ki célul, hanem az adott kor viszonyainak lehetőség szerinti ismeretében a szövegből mindenkor kiolvasható potenciális színpadra viteli lehetőségek, tehát egyfajta *virtuális előadás* vizsgálatát. Ezt a megközelítést főleg az indokolja, hogy a színházi előadás tudományos megközelítése valamiféle rögzítést igényel, ami annak éppen egy lényeges tulajdonságát, megismételhetetlenségét, „itt és most” jellegét szünteti meg. A korpusz 17. századi részét Corneille, Racine és Molière művei alkotják. A Geneviève Serreau által javasolt „csoportosítást” elfogadva a vizsgált szövegek 20. századhoz tartozó része Ionesco, Beckett és Genet munkáiból áll. A kiválasztott drámaszövegek egy része nem jelent meg magyar fordításban, így értekezésünkben

³⁹ Pavis, *Előadáselemzés*, 133.

⁴⁰ Az ebben a témában írt általunk ismert legalaposabb és legátfogóbb mű Anne Ubersfeld háromkötetes műve: *Lire le théâtre, L'École du spectateur, Le dialogue de théâtre*.

egységesen az eredeti, francia nyelvű szövegeket vizsgáljuk, és a címeket is francia nyelven idézzük. Az egyes fejezetek elején lábjegyzetben megadjuk a magyarul is megjelent szövegek egy-egy fordításának bibliográfiai adatait.

Tér és drámaszöveg kapcsolatát tekintve tehát elsődleges tény, hogy mivel a drámaszöveg egy megjelenítésre szánt szöveg, nem működhet teljességében térbeliség nélkül: státuszának beteljesítéséhez szüksége van egy térre, ahol az alakok közti fizikai kapcsolatok megvalósulhatnak. Másik fontos tény, hogy mivel a színház emberi cselekedeteket, viszonyokat mutat be, a színházi tér szükségszerűen kapcsolatban áll a reális térrel.⁴¹ A szöveg tartalmazhat utalásokat látható és nem látható terekre; valamilyen valós vagy valószínű (földrajzilag illetve történelmileg létező), vagy valamilyen virtuális, képzeletbeli térre. Ám ami a cselekmény térbeli struktúráját illeti, különbséget kell tennünk a szövegben megjelenő *drámai tér* (ide tartozik a *cselekmény tere* is, a helyszínmegjelölés) és a *színpadi tér* között.

A *színpadi tér* egy megkonstruálandó tér. A színpadi térre vonatkozó szövegelemek egyaránt megjelenhetnek a színpadi utasításokban és az elmondásra szánt szövegben, legyen szó akár hellyel kapcsolatos instrukciókról, szereplők neveiről, helyhatározókról, vagy akár a színészek játékára (gesztusok, mozgás stb.) vonatkozó instrukciókról. A térben megjeleníthető szövegelemek természete kettős: egyrészt a konkrét színpadi térre vonatkoznak, másrészt a drámai térre, s ezen belül a cselekmény terére is, azaz egy bizonyos referencia-térre. A színpadi tér tehát egyfelől egy a szöveg elemeiből épülő tér, másfelől a világ valamely részének a kódolt képe is egyben, mindig valaminek a mása. Kódolt képről beszélünk: nemcsak a kor és a hely színpadi szokásai határolják be, hanem annak társadalmi közege is. Ahogy Ubersfeld írja, a színház nem is annyira reális teret képez újra, mint inkább annak megfelelőt, amelyet az emberek gondolnak a társadalomban megjelenő térbeli viszonyokról és az azokat megalapozó kapcsolatokról, konfliktusokról.⁴² Így tehát a színpadi tér mindig valamilyen szocio-kulturális tér szimbolizációja is egyben. Más megközelítésben olvasható

⁴¹ „Une antinomie propre au théâtre fait de l'espace où jouent les acteurs un lieu participant à la fois de la réalité et de la fiction: à un espace réel – l'aire de jeu où se déplacent les corps des acteurs – se superpose un espace de fiction – le lieu imaginaire où sont censés évoluer les personnages.” Sursers, 1.

⁴² „Le spectateur a pris l'habitude de penser que le lieu scénique reproduit un lieu réel. Or cette idée de l'espace scénique comme mime d'un espace concret «réel», avec ses limites propres, sa surface, sa profondeur, ses objets qui l'occupent, comme si un fragment du monde était tout à coup transporté sur scène dans son intégralité, cette idée donc est relativement récente dans le théâtre et limitée à l'occident et plus précisément à l'occident bourgeois. En revanche, ce qui est toujours reproduit au théâtre ce sont les structures spatiales qui définissent non tant un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports.” Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 157.

pszichikai struktúrák, illetve szövegstruktúrák térbeli megjelenítéseként is. A színpadi térben a drámai konfliktus tulajdonképpen terek konfliktusaként rajzolódik ki.⁴³ Végül, ha elfogadjuk, hogy a színpadi tér a szöveg tereinek háromdimenziós megjelenítése, a szövegen keresztül pedig egy az ember által felfogható világ és tér fogalmazódik meg, akkor a színpadi tér az ember számára felfogható világ térbeli struktúrájának leképezésévé válik. Az ember térérzékelése és térfelfogása a kor, a társadalom, a kultúra viszonylatában változik⁴⁴; ezek a változatok illetve változások alkalmasint felismerhetők az adott kor, kultúra, társadalom színházi gyakorlatában is.

A színpadi tér megkonstruálása illetve rekonstruálása problémát jelenthet a 17. században íródott, didaszkáliában szűkszavú drámaszövegek esetében, míg a 20. századi szövegek vizsgálatakor a „túlinstruáltság”, illetve a színpadravitel szempontjából praktikus információt nem hordozó instrukciók igényelnek sajátos megközelítést. A 20. században természetesen jóval nagyobb technikai apparátus áll a szöveg színpadra vitelének szolgálatában, ennek megfelelően a megjelenítés módjai változatosabbak és lényegesen eltérőek lehetnek. Mégis, a színpadi tér bizonyos általános jellemzői bármely időben érvényesnek tekinthetők. A kézzelfogható, háromdimenziós megjelenítés három fő irány mentén történik, amit a színpad szélessége, mélysége, illetve a színpadi tér magassága határoz meg. E három irány viszonyát meghatározza a színpad fajtája: másféleképpen szerveződik a tér egy amfiteátrum, egy „szobaszínház” vagy egy utcai performance többé-kevésbé kötetlen terében. Némi könnyebbséget jelent, hogy a barokk-klasszicista színház és az új színház esetében is általában az Olaszországban a 15. és a 16. század során kialakuló *théâtre à l'italienne* nyomán alakult, három oldalról zárt, a negyedik oldalról pedig a nézőtérrel határolt színpadformát tekinthetjük jellemzőnek. E színpadtípus további jellemzője, hogy bizonyos szimmetria uralkodik mind a színpadtér, mind a nézőtér kialakításában. A játékeret és a nézőteret szimbolikusan és materiális értelemben is elválasztja függőleges irányban a *cadre de scène* vagy *cadre doré* – magyarul *portál* –, fikció és valóság ily módon elkülönülnek egymástól. A későbbi századok során e szeparáció még hangsúlyosabbá válik az előfüggöny mind elterjedtebb használatával. A *cage de scène*, a színpadtér tehát az *illúzió* helye, amely kiegészül egy fenti és egy lenti résszel (*dessus* és *dessous*, a mai zsinórpadrálásnak, illetve a süllyesztőnek megfelelő tér), amelyek a díszletváltozások és a

⁴³ „Le conflit dramatique pourrait donc être spatialisé non seulement sur le modèle d'un seul jeu d'échecs, mais sur celui de parties simultanées. (...) Toute la syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les protagonistes principaux.” Uo. 175.

⁴⁴ Erről bővebben lásd Kállai János - Karádi Kázmér - Tényi Tamás, *A térelmény kultúrtörténete és pszichopatológiája* című kötetét, Budapest, Tertia Kiadó, 1998.

színpadi gépezet használata során játszanak szerepet. A *théâtre à l'italienne* talán legfontosabb hozadéka a perspektíva használata a színpadtér és a díszlet kialakításában. A nézőknek az előadás követéséhez nem kell változtatniuk a helyüket, a színpad és nézőtér egymáshoz viszonyított elhelyezkedése frontális. Az ideális hely a néző számára a perspektíva gyűjtőpontjában (*point de fuite*) helyezkedik el (a *palco reale*, a királyi páholy). A guruló kocsikra (*châssis*) erősített díszletelemek használata, amelyek lehetővé tették a gyakori és gyors díszletváltást, szintén az olasz mestereknek köszönhetően terjedt el Európában.⁴⁵ Bár a 17. századi franciaországi színházi gyakorlat bizonyos módosításokkal él az olasz reneszánszhoz képest⁴⁶, a *théâtre à l'italienne* alapvető elemei meghatározóan máig jelen vannak nemcsak a francia, de az egész európai színházi gyakorlatban.

Az előadás „minden eleme (...) meghatározásánál fogva csakis tárgyi lehet.” – írja Pavis.⁴⁷ Valamilyen jelentés hordozására megkonstruált, mesterséges térről lévén szó, a színpadi tér esetében minden térszervező elem (a díszlet, a tárgyak, a színészek, a világítás) jelentőséggel bír. *Előadáselemzés* című művében Pavis a színpad részeként 1) a színészt, 2) a hangot, zenét, ritmust, 3) a tér-idő-cselekmény hármását, 3) a reprezentáció többi elemét (például jelmez, tárgy, világítás), és 4) a színpadon (r)ejtett szöveget sorolja föl. Itt ezek közül a tér kézzelfogható elemeit tekintjük vizsgálatunk elsődleges tárgyának, jóllehet a színpad többi, a drámaszövegben is megjelölt elemét (világítás, hangeffektusok) indokolt esetben szintén tekintetbe vesszük. Vizsgálódásunk kiindulópontjait alapvetően három nagyobb téma, a jelmez, a kellék és a díszlet fogalma jelentik. Azonban nem a térelem pusztá jelenléte az, ami számunkra különös figyelmet érdemlő. A színházi előadásban élettelen és élő anyag egyaránt jelen van, a színpadon kívüli világban holt anyag itt „életre kel”, jelentése megváltozik, az előadás és a dráma *aktív* résztvevőjévé válhat. A térelem *játékba lépése* az, ami mindhárom fejezetben a vizsgálat tulajdonképpeni tárgyát képezi. Úgy tűnik, a játékba lépés, az aktív jelenlét mértékében az alakhoz, illetőleg a színészhez való viszony meghatározó. Ez nem is meglepő, ha tekintetbe vesszük, hogy az előadás elengedhetetlen eleme, *sine qua nonja* – a játék tere és a néző mellett – a játszó személy, a színész. Mindhárom fejezetben ez a viszony az, amire koncentrálnunk. Mint azt majd látni fogjuk, e

⁴⁵ Franciaországban ebben nagy szerepet játszott például Sebastiano Serlio, akinek mind elméleti, mind gyakorlati tevékenysége meghatározó volt bizonyos színpadtechnikai megoldások meghonosodásában. Műve, *Il Secondo libro di prospettiva* 1545-ben jelent meg francia nyelven *Second livre de perspective* címmel. A Serlio féle színpad egy két részből álló statikus színpad (előszínpad, hátsó színpad), ahol a perspektíva teremti meg az egységet. Vö: Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, 101. 17. jegyzet; Jacques Morel, *De Montaigne à Corneille*, 140. és Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, 94.

⁴⁶ Erre később bővebben kitérünk (IV/1 fejj.).

⁴⁷ Pavis, *Előadáselemzés*, 151.

kapcsolat jellege a különböző térelemek esetében azok funkciójából eredően más és más, és mindig valamilyen sajátos dramaturgiai problémához köthető. Így első fejezetünket az alak és a jelmez, illetve az identitás problémájának szenteljük. A második fejezetben a kellék vagy tárgy és az alakok közötti kapcsolat jelenti a fő vizsgálódási irányt, ezen belül is az alakok között a tárgyak által létrejövő, illetve azokon keresztül manifesztálódó viszonyok. Végül a térszerkezet, a színpadi tér felépítése és az alak ehhez való viszonya, ezen belül is a függőleges tengelyhez való viszonyulás kerül a középpontba.

Munkánk során tehát a térelemek vezérfonalként szolgálnak a két kor és az adott műfaj tekintetében bizonyos, véleményünk szerint különösen revelatív részterületek körüljárásához. A korpusz összetételét is ez az irány határozza meg: a szövegek az adott problémát leginkább megvilágító példák forrásául szolgálnak, és nem képezik minden szempontra kiterjedő elemzések tárgyát. Mivel szöveg és színpad viszonyában a térfelfogás és a térkezelés egyaránt vonatkozik a drámai és a színpadi térre, a konkrét, térben megjelenítendő és megjeleníthető elemek vizsgálata szükségszerűen kiegészül elvont, illetve a színpadi térben meg nem jelenő elemek vizsgálatával. Az egy-egy fejezetben felvetett részterület felderítése csak így válhat kerek egészé.

I/4 Explicit és implicit didaszkália

Munkánk során – néhány kivételtől eltekintve – a drámaszövegek jelentik az egyetlen információforrást a lehetséges színpadravitel módzatainak és eszköztárának feltérképezésében. A szövegből kiolvasható információ egyaránt jelen lehet explicit módon a szerzői utasításokban, illetve implicit módon a dialógusba rejtve. Már utaltunk rá, hogy színpadi utasítás tekintetében a két kor szövegei jelentős különbséget mutatnak. Úgy gondoljuk, érdemes közelebbről megvizsgálnunk, milyen szerepet is játszik ezekben a didaszkália. A játékra, tárgyak, térelemek jelenlétére utaló explicit utasítások száma a 17. századi szövegekben lényegesen kevesebb, mint az új színházban. A kor megítélése a didaszkáliával szemben ambivalens. Az 1630-1650-es években még egy újfajta írásmódnak számít, hiszen a görög modellt követve sem a középkor, sem a reneszánsz drámaszövegeire nem jellemző a színpadi utasítások használata. A 17. század első negyedében a

drámaszövegekből gyakorlatilag hiányzik a szerzői utasítás.⁴⁸ 1630 után a látványos elemek, jelenetek miatt szükségszerűen megnő a színpadi utasítások száma. Mindamellet, az előforduló színpadi utasításokból nem formálódik ki valamiféle színpadraviteli szerzői koncepció, mint a későbbi századokban. Címzettjük sem mindig egyértelmű. Az utasítás szólhat a színészhez, a szöveget olvasó laikushoz vagy kritikushoz. D'Aubignac 1657-ben az explicit színpadi utasítás ellen foglal állást, meglátása szerint a szerzőnek a lehető legkevésbé szabad jelen lennie a drámaszövegben, szereplőire kell bíznia a színpadi utasítások közvetítését, s minden díszletre, színészi játékra vagy jelmezre vonatkozó gondolatát a színészek által elszavalt versekbe kell foglalnia. Állásfoglalását a szerzői utasításokat – szerinte – gyakran „meghamisító” színészek iránti bizalmatlansága mellett az magyarázza, hogy véleménye szerint leginkább a szövegbe foglalt instrukciók segítik hozzá az olvasót a szerző szándékához legközelebb álló virtuális előadás mentális megformálásához. Számára tehát az olvasás a színpadi szöveg ideális befogadási módja, előbbre való a színpadi megvalósításnál. Corneille az 1660-ban megjelent *Discours des trois unités*-ben erre is reagál, s bár szintén az olvasó státuszát tartja szem előtt, ő az explicit didaszkália mellett érvel.⁴⁹ Kompromisszumként, hogy az instrukciók ne zavarják meg túlságosan a párbeszédes formát, javaslata szerint azok a margón helyezhetők el.⁵⁰ Igaz, hogy Corneille életművében a didaszkália mennyiségének és szerepének változása ellentétes a kor uralkodó tendenciájával, ahol a klasszicista esztétika erősödésével – és a díszlet egyszerűsödésével – újra csökken a didaszkália mennyisége. Műveinek újrakiadásakor Corneille általában újabb jegyzetekkel, utasításokkal látta el a szövegeket. Mindezzel együtt, a didaszkália megjelenésének ellenére a 17. századi szövegekben a színpadképet, a színpadi játékot, az attitűdöt illetően a replikákba rejtett didaszkália marad a fő információforrás. A dialógus olykor tisztán jelzi a színpadi játékot, a jelenlévő tárgyakat vagy a jelmezt (mint Mascarille öltözkédésének részletes leírása a *Précieuses ridicules*-ben), máskor csak a jelenet, vagy a darab egésze segít eldönteni, hogy például egy adott tárgy megjelenik-e a színpadon, vagy sem (mint Don Diègue kardja a *Cid*-ben a párbajt követő jelenetekben).

⁴⁸ Vö: Vuillermoz, 34.

⁴⁹ „Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle et capable de plaire sans le secours des comédiens, et hors de la représentation. Pour faciliter ce plaisir au lecteur, il ne faut non plus gêner son esprit comme celui du spectateur, parce que l'effort qu'il est obligé de se faire pour la concevoir et se la représenter lui-même dans son esprit diminue la satisfaction qu'il en doit recevoir. Ainsi je serais d'avis que le poète prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers, et qui leur ôterait même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer.” Corneille, *Discours des trois unités*, TC I, 63.

⁵⁰ A két szerző vitájáról bővebben lásd: Sandrine Berregard, *Le débat entre Corneille et d'Aubignac au sujet des didascalies: de la théorie à la pratique (1)*, Revue d'Histoire du Théâtre, 2008-2, 113-126.

A didaszkália a 18-19. század során válik szisztematikussá és a szöveg elengedhetetlen részévé. A polgári drámában az alakok egyénített, pszichológiailag összetett felépítése szükségessé teszi a jellemvonások pontosítását. A rendezés egyre fontosabbá válása is hozzájárul a didaszkália mennyiségének megnövekedéséhez. Itt a színpadi utasítás még esztétikailag semleges, kizárólag gyakorlati célokat szolgál. A új színház szövegeiben azonban gyakran előfordul, hogy a szerzői utasítás esztétikailag hozzájárul a darab atmoszférájának megteremtéséhez (természetesen elsősorban az olvasó számára), kilép semleges státuszából – gondoljunk például a *Cantatrice chauve* színpadi utasításaira, ahol az abszurd humor ugyanolyan erősen jelen van, mint a dialógusokban. Máskor megmarad ugyan praktikus információk hordozójának, de már-már átveszi a dialógus helyét, s a drámaszöveg akár kizárólag színpadi utasításból áll – mint Beckett *Actes sans paroles*jaiban. Általánosan jellemző az új színház drámaszövegeire, hogy a didaszkália a színrevitel minden elemére kiterjed – díszlet, játék, attitűd, jelmez, világítás, hangeffektusok –, a szerző határozott koncepciója a legapróbb részletekig végigköveti az egész szöveget. Műveihez csatolt kommentárjaiban Genet még szövegeinek korábbi színreviteleit is elemzi, s a rendezők által elkövetett „hibákat” kerülendő példaként állítja fel.

A színpadi utasítás tehát a szerző szándékát közvetítő, s a drámaszöveg integráns részét képező szöveg. Nem önálló műfaj, csak a drámaszöveg egészét tekintve, a dramaturgia függvényében értelmezhető.⁵¹ Ezzel együtt természetesen a valóságban létrejövő előadásokat semmi nem kötelezi arra, hogy figyelembe vegyék ezeket az utasításokat.

⁵¹ Vö: Pavis, *Színházi szótár*, 415.

II.

Alak és identitás

A színész a színpadnak a színházi folyamat középpontjában álló eleme. „Élő kapocs a szerző szövege, a rendező instrukciói, és a néző befogadása között.”⁵² A színpadon kapcsolatba kerül a holt anyaggal, s így jön létre az előadás dinamikus anyagi világa, egy látható és hallható, mozgásban lévő egység. A színésszel összefüggésben merül föl az alak, az identitás és a pszichológiai koherencia kérdése. A tragédiában szerepeltetett jellemek tekintetében Arisztotelész kikötései világossá teszik, hogy a szereplőknek bizonyos pszichológiai koherenciával kell bírniuk. Még ha nem is mindig beszélhetünk komplex, összetett jellemekről, ez a koherencia jellemző a 17. századi színház alakjaira, főleg az arisztotelészi hagyományokat újraértelmező klasszicista színházban. A színházban a pszichológiai koherencia kérdése összekapcsolódik az identitás fogalmával. Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című munkájában ismertetett álláspontja szerint az ember antropológiai helyzete színházi alaphelyzetként írható le, s így a színház identitásképzés és identitásváltás helyének tekinthető. A vizuális színpadi eszközök az identitás ábrázolásában is meghatározóak lehetnek. Célunk itt az alak teatralizációjára és konkrét megjelenítésére vonatkozó szövegben foglalt jelek felderítése, valamint az identitás megjelenítésének vizsgálata a drámai művekben (identitásváltás, álöltözetek, felismerések, névváltás, szereplők közti viszonyok). Az ezzel a témával kapcsolatosan tárgyalt szövegek: Corneille *Le Cid*, *L'illusion comique*, Molière *Les Précieuses ridicules*, Racine *Phèdre*, Beckett *En attendant Godot*, Ionesco *La Cantatrice chauve*, *Rhinocéros*, *Voyage chez les morts* és Genet *Les Bonnes*, *Le Balcon* című művei.⁵³

⁵² Pavis, *Színházi szótár*, 393.

⁵³ Racine, *Phaedra* (ford. Somlyó György), Racine: *Drámák*, Magyar Helikon, 1963
Corneille, *Cid* (ford. Nemes Nagy Ágnes), *Klasszikus francia drámák*, Európa, 1984
Molière, *Kényeskedők* (ford. Illyés Gyula), *Molière összes drámái I*, Osiris, Budapest, 2002
Beckett, *Godot-ra várva* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), *Samuel Beckett összes drámái*, Európa, Budapest, 2006
Ionesco, *A kopasz énekesnő* (ford. Gera György), *Rhinocérosok* (ford. Mészöly Dezső), Eugène Ionesco: *Drámák*, Európa, 1990

II/1 Színész, jelmez, alak, identitás

A színészi hivatás és a színész társadalmi megítélése koronként és kultúránként is folyamatosan változott. A 17. században a színház és az egyház meglehetősen feszült viszonya jelentősen befolyásolta a színészek hivatalos megítélését, bár a színházszerető közönségnek ugyanúgy voltak kedvenc színészei, közülük néhányan különösen kiemelkedő karriert futottak be – akárcsak napjainkban. 1680 után a király elfordulása a színháztól nehezítette helyzetüket, mivel a színházba járás szeretete kedvezőtlen fényben tűnt fel.⁵⁴ A 20. században a színész szert tesz egy bizonyos társadalmi státusra, ami akár jelentős is lehet, ha „befut”. A színházművészet egészét tekintve azonban elmondható, hogy a színészközpontú színházak elsőbbségét a 19. század végétől a rendezői színházak korszaka váltotta fel.⁵⁵ Ám bármilyen státust is foglaljon el a társadalomban vagy a színházban, egy biztos: színész nélkül nincsen színházi előadás.⁵⁶ A színpadi megjelenítés során a színészhez – a színész testéhez – legközelebbi viszonyban lévő vizuális eszköz a jelmez, „a színész második bőre”⁵⁷. „Or le théâtre exige ouvertement de ses acteurs une certaine exemplarité corporelle; quelque morale qu’on lui prête, le théâtre est en un sens une fête du corps humain et il faut que le costume et le fond respectent ce corps, en expérimentent toute la qualité humaine. Plus la liaison entre le costume et son entour est organique, mieux le costume est justifié.”⁵⁸ – írja Barthes. A jelmez

Genet, *Cselédek* (ford. Nagy Péter), *Az erkély* (ford. Bognár Róbert), Jean Genet: *Drámák*, Európa, 1986

⁵⁴ „Le malheur pour les pauvres comédiens, c’est que le roi ne veut plus voir des comédies. Tant qu’il y allait, ce n’était pas un péché; c’en était si peu que les évêques y allaient journellement; ils avaient une banquette pour eux, et elle était toujours garnie. (...) Depuis que le roi n’y va plus, c’est devenu un péché.” – írja 1702-ben a palotahercegnő. (Vö: Mongrédien, 24.)

Érdemes itt idéznünk Racine 1695-ben fiához írt levelét, amelyben óva inti őt attól, hogy a színházban mutakozzon: „Vous savez ce que je vous ai dit des opéras et des comédies qu’on dit que l’on doit jouer à Marly. Il est très important pour vous et pour moi-même qu’on ne vous y voie point, d’autant plus que vous êtes présentement à Versailles pour y faire vos exercices, et non point pour assister à toutes ces sortes de divertissements. Le Roi et toute la cour savent le scrupule que je me fais d’y aller, et auraient très méchante opinion de vous si, à l’âge que vous avez, vous aviez si peu d’égard pour moi et pour mes sentiments.” XIII. levél, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, 551.

⁵⁵ Vö: Pavis, *Színházi szótár*, „Színész” szócikk.

⁵⁶ A színházi előadás ettől eltérő megközelítésével találkozunk Gordon Craig-nél, akinek elgondolásában a mimézis elvének és a realizmus konvencióinak kiiktatásából következik a színész kiiktatása, ahogyan azt *A színész és az übermarionett* című írásában megfogalmazza. A színész érzelmei, pszichológiai folyamatok által irányított testi-lelki valója az, ami nem illeszthető be Craig realizmust megtagadó művészet-felfogásába. Mindamellet, Craig valójában a nyugati polgári illúziószínház színészét utasítja el, nem pedig az embert, mint színpadi alakot. Később így nyilatkozik: „ha a nyugati színész képes olyanná válni, mint a keleti színész, visszavonom, amit *A színész és az übermarionettben* írtam.” (*A tartós színház*, idézi Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 103.)

⁵⁷ A kortárs rendezésben egyre fontosabb szerepet játszó jelmezeiről ír így Pavis. (Vö: *Színházi szótár*, 208.)

⁵⁸ Roland Barthes, *Les maladies du costume de théâtre*.

mindig létezett, egyes korokban kifejezetten látványos módon. Sokáig csak karakterizáló funkciót töltött be a színpadon, az adott társadalmi helyzetet vagy a szituációt jelezve. Tudjuk, hogy a 17. században a színészek jelmezei egyben saját ruhatáruk darabjai voltak, vagyis kizárólag saját koruk ruházatát viselték, bármilyen szerepet játszottak is. A fővárosi színházak társulatainak jelmezei fényűzőek voltak, a pásztorjátékok egyszerű pásztorai is selyemben és ezüst pásztorbottal jelentek meg a színpadon.⁵⁹ A jelmez tehát nem követte feltétlenül az adott figura társadalmi helyzetét, vagy a megjelenített történelmi kort. Betöltötte viszont az adott figurát és annak esetleges átváltozásait jelző szerepét, valamint szemantikai funkcióját: a jelmezt olvasni lehet és kell, gondolatokat, érzéseket közvetít.⁶⁰ A 20. században a jelmez esztétikai funkciója, rendezésen belül betöltött szerepe megváltozik, önálló jelentést hordozhat, s a rendezés koncepciójában egy koherens jelmezrendszerként, egymáshoz kapcsolt jelek sorozataként jelenhet meg. A jelmez funkciója egyrészt tehát a jellemzés, a társadalmi közeg, a stílus, az alak személyes preferenciáinak jelzése. Másrészt a cselekmény körülményeinek dramaturgiai jelölésére, a figura azonosítására vagy elrejtésére is szolgálhat. Végezetül az előadás globális gesztusát, a társadalmi világhoz való viszonyt is reprezentálja.⁶¹

A jelmez része lehet a maszk, vagy az álarc, az arcfestés, a különböző kiegészítők. Sokszor nehéz elválasztani a jelmezt a kelléktől, nem könnyű kiemelni az előadás miliójének egészéből, hiszen a reprezentáció minden része kapcsolatban áll egymással, s így a jelmez a színpadkép és az előadás szerves részét képezi, s abba illeszkedik. Ahogy Barthes írja: „le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites.”⁶² A színész, az élő test találkozása a díszlettel, a kellékekkel, a jelmezzel soha nem lehet önmagáért való, esetleges, vagy jelentés nélküli. Éppen ezért nem is magától értetődő ez a találkozás, nem ritkán valóságos küzdelem zajlik a színész és az élettelen és mégis szinte önálló akarattal, saját energiával rendelkező anyag között. „Olykor elfelejtjük, hogy a jelmezeknek csak egy élő szervezeten és egy élő szervezet

⁵⁹ „La richesse des costumes excluait cependant tout souci de vérité et de couleur locale; les simples bergers des pastorales «portent des habits de soie et des houlettes d’argent». Quant aux rôles tragiques, la coutume était de les jouer en costume de l’époque. Tout au plus coiffait-on les souverains orientaux de turbans, mais les héros tragiques apparaissaient sur scène costumés comme les courtisans de Versailles.” (Mongrédien, 170.)

⁶⁰ „...dans toutes les grandes époques de théâtre, le costume a eu une forte valeur sémantique; il ne se donnait pas

seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments.”

Barthes, *Les maladies du costume de théâtre*.

Gondoljunk például a Dom Juan I. felvonásának 2. jelenetének végére, ahol a zaklatott Done Elvire vidéki öltözékben jelenik meg Dom Juan előtt: „Est-elle folle, de n’avoir pas changé d’habit, et de venir en ce lieu-ci avec son équipage de campagne?” Molière, *Dom Juan, OC II*, 153.

⁶¹ Vö: Pavis, *Előadáselemzés*, 155.

⁶² Barthes, *Les maladies du costume de théâtre*.

számára van értelme; a színész számára nem pusztán külső dísz és csomagolás (*emballage*), hanem testhez való viszony; olykor – miközben a mozdulathoz, a helyváltoztatáshoz vagy a színész testtartásához illeszkedik – a testet *szolgálja*, máskor pedig *szorítja*, amint aláveti a formák és anyagok nehézkedésének, olyan merev keretek közé szorítva, mint amilyen a retorika vagy az alexandrinus. (...) Így aztán a jelmez felváltva mutat hasonlóságot az élőlénnel és az élettelen dologgal.”⁶³

A színész (jelmezével együtt) az a hely, ahol az alak a színpadon megjelenik. Mivel a színész vonásain és hangján keresztül válik valósággá, az alak mint dramaturgiai fogalom nem tűnik problematikusnak, meghatározása mégis sok elméleti nehézséggel jár. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk az alak „válságával”, dekonstrukciójával kapcsolatos elméletekről, fontosnak tartjuk, hogy pontosítsuk, milyen jelentéskörben használjuk itt az alak fogalmát. *Lire le théâtre* című művében Anne Ubersfeld egy egész fejezetet szentel az alaknak.⁶⁴ Körüljárja értelmezésének különféle módjait, a fogalom „válságát”, az alaknak mint a jelentésképzés folytonosan megújuló helyének funkcióit, valamint a „pszichologizálás” és az alak teatralizálásának lehetőségeit. Meglátásai közül néhány különösen fontos témánk szempontjából. Fontosnak tartjuk leszögezni, hogy itt nem foglalkozunk az alak szemiotikai aspektusával, az alak felépítése és a rajta keresztül megnyilvánuló identitásábrázolás vizsgálatára szorítkozunk.

Az alak dekonstrukciójával kapcsolatban Ubersfeld megállapítja, hogy más irodalmi szövegekhez képest a drámaszöveg sajátos helyet foglal el, hiszen kapcsolódik hozzá a színházi gyakorlat, egyfajta színházi valóság, ahol a színész „fizikai egysége”, fizikai valósága relatív állandóságot biztosít a szövegben megjelenő szereplőnek: „La réalité corporelle de l’acteur (comédien) est le mime du personnage-texte. Ce caractère physique du théâtre assure une (relative) permanence au personnage-texte, avec tous les glissements, mutations, échanges paradigmatiques possibles.”⁶⁵ Vagy ahogy Pavis írja: „A színházi alakot nem kell attól félni, hogy „szétfoszlik” az ellentétes jelek sokaságában, hiszen rendszerint egyazon színész személyesíti meg.”⁶⁶ A későbbiekben látni fogjuk, hogy a vizsgált szövegek

⁶³ Pavis, *Színházi szótár*, 209. Éppen ezért nem véletlen, hogy bár rendszerint a színészeknek a jelmez nagy segítséget jelent szerepük megformálásában, a próbafolyamat során az első jelmezes próba rendszerint gyengébben sikerül a többihez képest.

⁶⁴ Vö: Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 119-151.

⁶⁵ Uo. 123-124.

⁶⁶ Pavis, *Színházi szótár*, 36. Ezzel ellentétes kísérletek is előfordulnak a színházban, amikor több színész egyszerre vagy felváltva jeleníti meg ugyanazt az alakot (nemcsak a rendezői koncepció, de a szerzői utasítás is előírhatja ezt, mint például Ionesco az *Homme aux valises*ban). Az ilyen koncepció buktatója lehet az, ha az alak

némelyikében e relatív állandóság határai azonban igen széles teret hagynak az alak és az identitás játékos felfogásának. Egyetértünk Ubersfelddel, aki szerint szemiológiai szempontból az alak sem a szöveg, sem a színpadi megjelenítés szintjén nem tekinthető személynek, léleknek, egyénnek stb., sokkal inkább egy struktúra geometriai helyének. Éppen ezért a színházban a pszichológia soha nem az alakban, hanem a szituációban keresendő.⁶⁷ Az alakkal kapcsolatosan ugyanakkor felmerül a pszichológiai koherencia kérdése. *Poétikájában* Arisztotelész a tragédia hat fontos eleméről, köztük a *jellemekről* (karakterekről) beszél, ami fontossági sorrendben a történet után következik a második helyen.⁶⁸ Itt a jellem szó a Pavis által meghatározott jelentéssel értendő, ahol „a darab *jellemei* egy alak testi, lelki és erkölcsi tulajdonságainak összességét alkotják.”⁶⁹ Ami a jellemek felépítését illeti, Arisztotelész négy alapelvet jelöl meg: 1) a jellem „derék” legyen⁷⁰; 2) hőshöz illő legyen; 3) illeszkedjen a hagyományhoz és 4) következetesen legyen felépítve. Tehát a jellem kérdésében is megjelenik a klasszikus dramaturgia két alapfogalma, a szükségszerűség, illetve a valóságosság elve: „A jellemeknél – akár a cselekményszövevényben – mindig törekedni kell a szükségszerűségre vagy a valószínűségre, úgy, hogy az, amit egy bizonyos ember egy bizonyos módon mond vagy cselekszik, szükségszerű vagy valószínű legyen, s egyik dolog a másik után szükségszerűen vagy valószínűen következzen.”⁷¹ A valóságosság legmagasabb fokának eléréséhez „a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek; a legvalószínűbb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak (...)”⁷² A mi értelmezésünkben mindez egyfajta pszichológiai koherencia jelenlétére utal az alakban. Az arisztotelészi hagyományban a jellemek és így az alak megformálása tehát egyaránt alá van vetve a *valóságosság* és a *szükségesség* szabályának.

a befogadás szintjén is „szétesik”, dekodolhatatlanná válik, hiszen akkor a „szétesettség” helyett csak káoszt közvetít, s nem működik mint jel.

⁶⁷ Ez az új színház szövegeire is igaz, még akkor is, ha a közkeletű felfogás szerint a köznapi értelemben vett lélektani megközelítés itt nem alkalmazható. A szituációban rejlő, akár a pszichoanalitikus elemzés számára is termékeny talajt kínáló elemek azonban nem ritkák: elég, ha Genet *Les Bonnes*-jára gondolunk, ahol a Lacan által is elemzett paranoiás pszichózis elemei nagy mértékben rekonstruálhatók a drámai szituációban. (Vö.: Lacan, *Motif du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin*, *Le Minotaure*, n° 34 - 1933-34.)

⁶⁸ „Tehát a tragédiának az alapja és mintegy lelke a történet, a jellemek csak másodrendűek.” Arisztotelész, VI.

⁶⁹ Pavis, *Színházi szótár*, 206.

⁷⁰ „Jelleme, mint mondtuk, akkor lesz valakinek, ha beszéde vagy cselekvése világosan mutat valamilyen célt (...), s derék lesz, ha derekas.” Arisztotelész, XV.

⁷¹ Uo.

⁷² Uo.

A megjelenítés szintjén tehát az alak a színész által kézzelfoghatóvá válik, így beszélhetünk *olvasott* és *látott* alakról.⁷³ A színészi játékon és a jelmezen kívül hozzákapcsolódik a szövegben és a színpadon a név, ami a teatralizáció egyik eszköze. Ubersfeld több kategóriára osztja a név általi teatralizációt: az alak önmegjelölése, típusnevek használata, történelmi illetve a legendákból ismert nevek, stb. Ahogy az élő személyek azonosításánál, a név mellett a test is szorosan kapcsolódik az identitás kérdéséhez. „A színészi test helyét (...), amely a „másik ember” testi identitását kölcsönzi a szerepnek, a néző számára pedig tükörként funkcionál, a dráma irodalmi szövegében a név illetve a szerep tetszőleges megjelölése tölti be.” – írja Erika Fischer-Lichte.⁷⁴ Elfogadjuk álláspontját, mely szerint a drámaszöveg az identitás színrevitelének helye, s az európai színháztörténet voltaképpen egyfajta identitástörténetnek is tekinthető. A történeti antropológia nézetéből kiindulva, mely szerint a *conditio humaná*t az ember ex-centrikus helyzeteként, vagyis az önmagunktól való távolságtartás képességeként határozhatjuk meg, párhuzamot von az ember antropológiai helyzete és a színházi alaphelyzet között, ahol „a játékosok olyan mágikus tükörként funkcionálnak, amelyben a néző tükörképe mint egy másik ember képe, illetve egy másik ember tükörképe mint sajátja verődik vissza. Miközben erre a képre reflektál, viszonyba kerül önmagával.”⁷⁵ Ez az alaphelyzet, és az önmagunkra való reflektálás képessége teszik lehetővé, hogy a színházról mint az identitás formálódásának és változásainak helyéről beszélhessünk.

Az identitás alapvetően egy dolog önmagával való azonosságát jelöli, egyrészt „minden részlet vonatkozásában való teljes azonosság”⁷⁶, másrészt „önmagunk vagy mások megítélésében az attitűdök és viselkedésbeli célkitűzések viszonylagos állandósága folytán megnyilvánuló viszonylag tartós egység”⁷⁷. A következőkben az alak felépítését, és rajta keresztül az identitáshoz való viszonyt s ez utóbbi színpadi megjelenítésének különböző módjait vizsgáljuk a drámaszövegekben. A színpadon megjelenő emberi testet fizikai aspektusa az identitás vizuális ábrázolásának potenciális helyévé s egyúttal az azzal való játék dramaturgiai eszközévé is teszi. Mielőtt a drámaszövegek vizsgálatába kezdenénk, szeretnénk kiemelni néhány, az identitás és az identitás megváltozásának megjelenítéséhez kapcsolódó

⁷³ „A színházi alak sajátossága, hogy nem korlátozódik többé erre a papírfigurára, amelynek csak a nevét ismerjük, vagy a tirádái hosszúságát és róla néhány közvetlen (általa vagy a többi figura által adott) avagy közvetett (a szerző által megadott) információt. A színpadi alak a színésznek köszönhetően pontosságot és szilárdságot kap, és ez a virtuális állapotból a valóságos és ikonikus állapotba viszi át.” (Pavis, *Színházi szótár*, 37.)

⁷⁴ Fischer-Lichte, 15.

⁷⁵ Uo. 9.

⁷⁶ Werner D. Fröhlich, *Pszichológiai szótár*, Identitás címszó, 175. o.

⁷⁷ Uo.

dramaturgiai és színpadi eszköz jelentőségét. Ezek sorrendben a metamorfózis, az álöltözet és a felismerés.

A metamorfózist mint *par excellence* barokk témát már bevezetőnkben említettük. Az átváltozás egyike azoknak az emberi gondolkodásban mélyen gyökerező archetipikus motívumoknak, melyek gyakran megjelennek a vallásokban, a mitológiában és különböző művészetekben. „Changement d’une forme en une autre” vagy másképpen „changement complet dans l’état, le caractère d’une personne, dans l’aspect des choses”⁷⁸, a metamorfózis több szinten is kapcsolatba hozható a színházművészetrel. „La mobilité des signes, au théâtre, se projetant dans un espace à trois dimensions, favorise la naissance de formes significatives, parmi lesquelles la métamorphose.”⁷⁹ – írja Jacques Le Marinel. A scenikai és dramaturgiai eszköz szintjén túl az átváltozás a színháztörténet bizonyos periódusaiban kedvelt témája is a drámaszövegeknek. A barokkban és az új színházban is az állandóság hiányát, a dolgok átmeneti jellegét hivatott ábrázolni, ezen kívül a hatáskeltés eszköze is. „Rien n’est définitif, tout n’est qu’une étape, notre vie est essentiellement transitoire: tout est, à la fois, aboutissement de quelque chose, annonciateur d’autre chose”⁸⁰ – írja Ionesco. A színházi gyakorlatban természetesen számos formában és eszközzel jeleníthető meg ez a motívum: a színpadi tér megváltozásával (díszletváltáson, fényváltáson, vagy szövegbe rejtett információk keresztül), az alakok átváltozásával (mint az identitásváltásnál felsorolt módokon: jelmez-, név-, attitűdváltás). Identitásváltás és átváltozás természetesen egymáshoz nagyon közel álló, időnként nehezen szétválasztható fogalmak. Mindkettő lényegi változást jelent, látható jelekkel vagy látható jelek nélkül, s az egyik magával vonja a másikat. A fejezet témájának megfelelően itt alapvetően az alakok identitását érintően tárgyaljuk az átváltozás jelenségét.

Az Ubersfeld által is említett álnév mellett a reprezentáció szintjén az álöltözet az egyik legkézenfekvőbb módja az identitás megváltoztatásának. Szigorú értelemben az álöltözet nem más, mint „egy személyazonosságot váltó alak átváltozása, aki ezzel egyidőben jelmezt vagy maszkot cserél, hol a többi alak vagy a közönség tudta nélkül, hol az alakok egy részének, vagy a közönségnek a tudtával.”⁸¹ Georges Forestier *Esthétique de l’identité* című művében Pavis meghatározásához képest bizonyos értelemben tágabb értelmezéssel találkozunk: „Le seul critère en jeu est le critère minimal de l’identité. Que l’apparence soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d’être autre que ce qu’il paraît ou qu’il soit le

⁷⁸ Dictionnaire Encyclopédique Larousse, 908.

⁷⁹ Le Marinel, 89.

⁸⁰ Ionesco, *Notes et contre-notes*, 93.

⁸¹ Pavis, *Színházi szótár*, 38.

premier trompé par son identité fictive, on parlera de déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée.”⁸² Láthatjuk, hogy identitásváltás, metamorfózis és álöltözet a színházban elválaszthatatlanok egymástól, rokon értelmű fogalmakként jelennek meg. Célunk nemcsak ezen jelenségek és az alak színpadi megjelenítési módjainak számbavétele, hanem sokkal inkább annak vizsgálata, hogyan illeszkednek az adott szöveg illetve színházi gyakorlat dramaturgiai koncepciójába.

Ahogy Forestier írja, az álöltözet dramaturgiai perspektívából történő vizsgálata teljes mértékben illeszkedik Arisztotelész felfogásához: a *Poétikában* felsorolt példáiból nyilvánvalóvá válik, hogy számára az álöltözet minden formája a felismeréshez vezet, a felismerés pedig a fordulat egy formája, amely köré az egész drámai cselekménynek szerveződnie kell.⁸³ Az álöltözet és az identitás felfedése mellett a felismerés fogalma így szükségszerűen itt tárgyalt témánk kulcsszavainak sorába lép. Ahogy látni fogjuk, akárcsak a felismerés, a felismerés hiánya is, mely a bizonytalanság és homály forrása, fontos dramaturgiai szerepet játszhat. Arisztotelész a felismerés öt változatát különbözteti meg: külső, (1) örökletes vagy (2) szerzett jelek általi, valamint (3) emlékezet, illetve (4) következtetés általi felismerés, végezetül (5) „mind közt legjobb az a felismerés, amely magából a cselekményből, meglepetés bekövetkeztével, a valóság alapján jön létre, mint Szophoklész *Oidipuszában* és *Iphigeneiájában*.”⁸⁴ Akárcsak a jellem megformálásánál, itt is a valóság fogalmával találkozunk. Tágabb értelemben a felismerés magában foglalhatja egy szereplő identitásának felfedését, de más olyan igazság felismerését is, amely hatással van a szereplők egymás közti viszonyára, és/vagy alapvetően megváltoztatja a drámai szituációt. Bizonyos indokolt esetektől eltekintve, ahol a felismerés, illetve annak hiánya meghatározó a drámaszöveg és a cselekmény egészének szempontjából, vizsgálódásaink során mi Étienne Souriau álláspontját fogadjuk el, miszerint a felismerés terminus az alak identitásának felfedését jelöli.⁸⁵

Ami a kiválasztott szövegeket illeti, nem követjük megjelenésük időrendi sorrendjét. Témánk szempontjából az arisztotelészi elvektől való távolság tűnt igazán revelatív szempontnak, így a drámaszövegeken keresztül egy az arisztotelészi esztétikától távolodó utat

⁸² Forestier, *Esthétique de l'identité*, 11.

⁸³ „A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint. (...) A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömeire vagy fájdalomra következik be.” Arisztotelész, XI.

⁸⁴ Uo. XVI.

⁸⁵ Vö: Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 64.

járunk majd be. Racine műve, a *Phèdre*, a klasszikus dramaturgia egyik főműve alkalmat ad az alak és cselekmény kapcsolatának, valamint az arisztotelészi hagyománynak minden szempontból megfelelő tragikus hős tulajdonságainak és működésének vizsgálatára. A *Cid* fő alakjaival és egy merőben más szereplő-cselekmény viszonyulással a valóságosság határaihoz érünk. A *Précieuses ridicules*ben fontos szerepet játszó álöltözet az identitásváltozás vizuális megjelenítéséhez vezet bennünket, mely a komikus műfaj kedvelt dramaturgiai eszköze. Az *Illusion comique* vizsgálata az identitás barokkra jellemző koncepcióját és az identitással való játék bizonyos technikáit világítja meg. Az arisztotelészi hagyománnyal való gyökeres szakítás természetesen az alak terén is alapvető változásokat generált az új színházban. Ionesco három darabjában (*La Cantatrice chauve*, *Rhinocéros*, *Voyage chez les morts*) három különböző felfogásban körvonalazódik az alak, ami a posztmodern esztétika felé vezet, míg Beckett *Godot*jában az identitás sajátosan beckett-i felfogásban jelenik meg, amit a felismerés különösen markáns hiánya kísér. Genet világa megint csak egy újabb identitásfelfogást mutat, amit a szerepjáték gyakorisága és a valóságsszintek sokszorozása, tükrözése jellemez.

II/2 A tragikus és a drámai hős

„A klasszikus hős tökéletes összhangban van cselekedeteivel: a harc és az erkölcsi konfliktus által helyezi el magát és kerül ellentétbe másokkal, hibájáért megfelel és tragikus bukásának pillanatában megbékél a közösséggel vagy saját magával”⁸⁶ – olvassuk Pavis *Színházi szótár*ában. Hegel *Esztétikáj*át idézve három hőstípusról, *epikus*, *tragikus* és *drámai* hősről beszél: az epikus hőst „összeűzza sorsa a természet erőivel szembeni küzdelemben”, a tragikus hős „olyan indulatot és cselekvésvágyat hordoz magában, amely számára végzetessé válik”, míg a drámai hős „összebékíti indulatait a külvilág által ráerőltetett kényszerrel; így elkerüli a megsemmisülést”.⁸⁷ Lucien Goldmann Pascal és Racine életművét tárgyaló *A rejtőzködő Isten* című munkájában a tragikus világképet és a tragikus tudatot összekapcsolja a janzenista vallás-és istenfelfogással, ahol „az egyetlen érvényes élet a *lényeg* és a *totalitás* élete (...), az *abszolút* igazságért és igazságosságért való élet, amelynek semmi köze sincsen

⁸⁶ Pavis, *Színházi szótár*, 178.

⁸⁷ Uo.

az emberi lét *relatív* igazságaihoz és igazságszolgáltatásához.”⁸⁸ Számára a tragikus tudat két fő jellemvonása a megvalósíthatatlan értékek megvalósításának abszolút és kizárólagos követelménye, és a „minden vagy semmi”, a fokozatok és árnyalatok teljes hiánya. A tragikus ember nem fogadhatja el soha a világban való létet, hiszen nem fogadhatja el a mulandó értékeket; a tragikus tudat időn kívüli, hiszen számára az élet minden pillanata összeolvad a halál pillanatával.⁸⁹ A tragikus hős tehát egy abszolút erkölcsi parancsnak engedelmeskedve visszautasít minden kompromisszumot a körülményekkel megalkuvó való világgal, amely teljes ellentéte a tragikus világnak. Mindezek fényében Phèdre alakja Racine azonos című művében a tragikus hős *par excellence* megjelenítése: a világban való élet lehetőségének csődje, az illúzió és a felismerés tragédiája koncentrálódik Phèdre ellentmondásos alakjában. Az előzőek értelmében Corneille *Cid*jében viszont a drámai hős megformálását követhetjük nyomon: bár Rodrigue alaphelyzete tragikus, hiszen antagonisztikus ellentétek között, kényszerhelyzetben találja magát, azonban sem az alak felépítése, sem a cselekmény s annak végkifejlete nem hordozza magában a tragédiára jellemző két világ, illetve a tragikus hős és a való világ közti kommunikáció képtelenségének motívumát. A következőkben e két alakon keresztül az alak és a cselekmény közötti kétféle kapcsolatot vizsgáljuk.

„Je ne suis point étonné que ce Caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il y ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le Héros de la Tragédie...”, írja hősnőjéről Racine a *Phèdre* előszavában.⁹⁰ Később ki is fejt, miért felel meg a tragikus hős minden kritériumának Phèdre alakja: nem egészen bűnös, nem egészen ártatlan, „engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première”⁹¹: a tragikus hős *par excellence* erkölcsi típusát jeleníti meg. „Son crime est plutôt une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté.”⁹² Valójában helyzetének paradox jellege az, amelyből az egész tragikus szituáció fakad, és amely köré a cselekmény szerveződik.

⁸⁸ Goldmann, 71.

⁸⁹ Goldmann felfogásától némileg eltér, bár nem mond neki ellent Susan Sontag megfogalmazása. Szemben Lionel Abellel, aki a kibékíthetetlen értékek létezését tekinti a tragédia alapjának, Sontag szerint „a tragédia nem az értékek kibékíthetetlenségét demonstrálja, hanem a világ kibékíthetetlenségét (...), a szubjektív szándék összeütközését az objektív végzettel”. Sontag, *A tragédia halála*.

⁹⁰ *Phèdre*, Préface, OC I, 745. (A Racine szövegek idézeteinek esetében az oldalszámok az *Oeuvres complètes* 1950-es kiadására utalnak, az ettől eltérő eseteket külön jelzem.)

Ahogy az OC I 1999-es kiadásának jegyzetében olvassuk, a *caractère* szó jelentése itt is „l'ensemble des caractéristiques morales qui définissent un personnage et qui doivent être en accord avec les actes qu'on lui fait accomplir et les sentiments (ou passions) qui inspirent ses actes.” (1641, 1. jegyz.)

⁹¹ *Phèdre*, Préface, OC I, 745.

⁹² Uo.

Hogyan épül fel az alak a szöveg szintjén? A darab címe megjelöli a főhőst, ami természetesen igen gyakori a tragédiák esetében. A darab eredeti címe (*Phèdre et Hyppolite*) még inkább a két címszereplő közti viszonyra irányítja a figyelmet, a későbbiekben Phèdre alakja válik uralkodóvá. A megnevezett szereplők a görög mitológia ismert figurái, így már nevük teatralizálja őket, azonnal a fikció egy beazonosítható szintjére lépünk. Amint szereplők listájára térünk, tovább épül a figura: „Phèdre, Femme de Thésée, Fille de Minos et de Pasiphaé” – olvassuk. A szereplő rokoni kapcsolatok általi elhelyezése semmiképp sem csupán mitológiai szerepüket hivatott felidézni. Ezek a viszonyok egyrészt a hős helyét jelölik a szereplők közti viszonyok hálózatában, másrészt fontos információhordozók lehetnek a jellem és ezen keresztül az alak megformálásában. Még mielőtt a cselekmény kezdetét venné, a paradoxon már jelen van, mégpedig a főhős alakjában: „par son père Minos, elle participe à l’ordre de l’enfoui, de la caverne profonde; par sa mère Pasiphaé, elle descend du Soleil.”⁹³ Később a szöveg több eleme is megerősíti a főhős meghasonlottságát, amely elválasztja őt a többiektől és amely egy másik világhoz, a tragédia világához köti őt:

Cet heureux temps n’est plus. Tout a changé de face
Depuis que sur les bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.⁹⁴

Une femme mourante et qui cherche à mourir⁹⁵

En vain à l’observer jour et nuit je m’attache,
Elle meurt dans mes bras d’un mal qu’elle me cache.
Un désordre éternel règne dans son esprit.⁹⁶

Tout m’afflige et me nuit, et conspire à me nuire.⁹⁷

Ahogy az előszóban írja Racine, már a játék kezdetekor egyfajta önkívületi állapot jellemzi a főhőst⁹⁸, az önmagából való kibillenés, az identitásvesztés még a cselekmény kezdete előtt végbement. Első színpadi megszólalása tökéletesen leírja ezt az állapotot:

N’allons point plus avant. Demeurons, chère Œnone.
Je ne me soutiens plus. Ma force m’abandonne.⁹⁹

⁹³ Barthes, *Sur Racine*, 120.

⁹⁴ *Phèdre*, Hippolyte, I/1, OC I, 750.

⁹⁵ Uo. Thérémène, I/1.

⁹⁶ Uo. Œnone, I/2, 753.

⁹⁷ Uo. Phèdre, I/3, uo. 754.

⁹⁸ „(...) Elle est dans une agitation d’esprit qui la met hors d’elle-même.” Uo. Préface, 746.

⁹⁹ Uo. Phèdre, I/3, 753.

Ezt még egy a klaszicista tragédiában oly ritka szerzői instrukció is megerősíti: „*elle s’assied*”.

Más megvilágításban, a szereplők közti viszonyrendszert tekintve azt mondhatjuk, hogy ami a főhős önmagához való viszonyának zavaraként jelenik meg a szöveg szintjén, az valójában a meglévő rendszer felbomlásának kezdetét jelzi. A szereplők közti kapcsolatok természete változik meg, Phèdre az általa eddig *elfogadott* kapcsolatok által meghatározott identitását veszti el, s egy új, nem saját választása nyomán születő és belső ellentmondásokat rejtő viszonyrendszerben találja, pontosabban nem találja magát.

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit?
Je l’ai perdu. Les Dieux m’en ont ravi l’usage.¹⁰⁰

Vagy ahogyan utolsó replikájában megfogalmazza:

C’est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux
Osai jeter un œil profane, incestueux.
Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste.
La détestable Cène a conduit le reste.
(...)
La Perfide abusant de ma faiblesse extrême
S’est hâtée à vos yeux de l’accuser lui-même.¹⁰¹

Vannak-e ennek a változásnak explicit jelei? A szövegbe rejtett instrukció nemcsak az alak megjelenéséről közöl információt, hanem rögtön ahhoz való viszonyáról is, ami újra csak az önmagától való idegenség motívumát erősíti:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tout ces nœuds,
A pris soin sur mon front d’assembler mes cheveux ?¹⁰²

A rendezett külső immár nem illik a meghasonlott belsőhöz: az attitűdre és ezáltal a játékra vonatkozó fentebb idézett szövegelemek nyilvánvalóvá teszik a külső és a belső közti feszültséget. A későbbiekben semmilyen utalást nem találunk a jelmezt érintő változásokra. Az attitűd is változatlan marad. Thésée visszatérte, vagyis a fordulat és a kritikus helyzet

¹⁰⁰ Uo. I/3, 754.

¹⁰¹ Uo. V/7, 802.

¹⁰² Uo. I/3, 754.

felismerése, az első két vallomás sem változtat a belső állapoton¹⁰³, egészen a végső vallomásig és a halálig, ami az egyetlen megoldást jelenti a darab elejétől fogva.

Itt az alak képvisel egyfajta lélektani koherenciát, egy meghasonlott psziché következetesen ábrázolt képe rajzolódik ki. Az alak egyúttal a darab egy konstans helye, mely a lehetetlent, a megvalósíthatatlant és a megbomlott rendet jelöli. A cselekmény tehát nemcsak a főszereplő körül szerveződik, hanem ő maga, illetőleg a Thésée hazatérével beálló szituációban lehetetlenné váló érzései jelentik a bonyodalom kezdetét, halála pedig annak végét. Felépítése és összetettségének jellege leképeződik a cselekményben: az önmagához, saját identitásához való viszonyban jelenkező zavar a másokhoz való viszonyában, sőt a többi szereplő egymáshoz való kapcsolatában is megjelenik. Konstans tényező, tematikus és dramaturgiai egységet képez a darabon belül, mely csak az alak „kiiktatásával” szűnik meg, ami egyben a bonyodalom megoldását is jelenti.

Egy egészen más jellegű cselekmény és alak közti viszonnyal találkozunk Corneille *Cidjében*. A szereplőlista világosan jelzi a két főszereplő közt már meglévő viszonyt: „Don Rodrigue, fils de Don Diègue et Amant de Chimène”, „Chimène, maîtresse de Don Rodrigue”. Itt a *cselekmény során* keletkező akadály teszi lehetetlenné a kapcsolatot eddigi formájában és válik a lehetetlen szerelem a darab fő motívumává. Chimène szavai mintegy megelőlegezik ezt a fordulatot:

Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers¹⁰⁴

A változékony sors, a szeszélyes végzet *par excellence* barokk téma, melyhez gyakran kapcsolódik az állhatatlan érzelmek és a változó identitás motívuma. Ha szerelmük hőfoka nem is változik a darab során, az alakok attitűdöt váltanak, s egy másik motívum, a kötelességtudat helyeződik az előbbi mellé. Rodrigue esetében a belső meghasonlás és a jelen esetben egymásnak ellentmondó szerepekkel való azonosulás nehézségei tisztán megjelennek az alak replikáiban. A bosszúra való felszólítás pillanatában¹⁰⁵ a *szerelmes* státuszából a *fiú* státuszába kell lépnie, a vér szava a szív hangjával kerül szembe. Az aktus színpadi

¹⁰³ „Moi régner! Moi ranger un État sous ma loi! / Quand ma faible raison ne règne plus sur moi, / Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire, / Quand sous un joug honteux à peine je respire, / Quand je me meurs.” Uo. III/1, 774.

¹⁰⁴ *Le Cid*, Chimène, I/2, OC I, 711.

¹⁰⁵ „Viens mon fils, viens mon sang, viens réparer ma honte, Viens me venger.” Uo. Don Diègue, I/6, 719.

megjelenítésében az apa szavait egy jelentős szimbolikus erővel bíró tárgy, a kard átadása kíséri, ami a hatalom, a virtus és a becsület jelképeként itt a fiúi kötelesség paradigmájának vizuális jeleként is értelmezhető. Az apát ért sérelemben az atyai és fiúi becsület összekeverednek:

...venge-moi, venge-toi,
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi;
Accablé des malheurs où le destin me range
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.¹⁰⁶

A belső küzdelem és a két minőség kibékíthetetlen volta képezik Rodrigue monológjának (I/7) témáját, ahol is végül úgy dönt, megfelel az atyai felszólításnak:

Oui, mon esprit s'était déçu,
Dois-je pas à mon père avant qu'à ma maîtresse?¹⁰⁷

Így a belső harc megszűnt ugyan, de tetteivel kedvese szemében más emberré vált: „jeune audacieux”, „criminel”, „ennemi” – e szavakkal illeti Chimène, Elvire pedig egyenesen gyilkosnak titulálja. Most szerelmese után Chimène találja magát abban a helyzetben, hogy két egymással kibékíthetetlen „fél-én”¹⁰⁸ küzdelmét kell megélnie – ismét az azonosulás, az identitás problémájához értünk.

„Ce qui fut bon alors, ne l'est plus aujourd'hui”¹⁰⁹, ami tegnap érvényes volt, az ma már nem az: megint csak külső esemény változtatja meg a drámai helyzetet. A mórokon aratott győzelem után egy új Rodrigue tűnik fel: „jeune héros”, „ange tutélaire”, „libérateur”, „jeune Mars”, aki végül új címet és ezzel új identitást kap: „le Cid”. A név, a titulus megváltozásán kívül, a szövegben nincs utalás az alak külsejének megváltozására. Az attitűd és a lelkiállapot különböző minőségeit a drámai szituáció és az elmondott szöveg értelme hordozza.

Ha az alakok egyfajta pszichológiai koherenciának megfelelően cselekszenek is, ez nem elég ahhoz, hogy megfeleljenek a valószerűség korabeli kritériumának: az egykorú kritika szerint ilyen rövid időn belül egymásnak ennyire ellentmondó érzelmek megjelenítése egy alakon belül ellentmond a valószerűség elvének. Ami Rodrigue figuráját illeti, az Akadémia még elfogadhatónak találja, nem vét a szabály ellen, hiszen “lorsqu'il y va de la vengeance de son Père, témoigne que son devoir l'emporte absolument sur son amour, et

¹⁰⁶ Uo.

¹⁰⁷ Uo. I/7, 721.

¹⁰⁸ „La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.” Uo. Chimène, III/3, 741.

¹⁰⁹ Uo. L'Infante, IV/2, 755.

oublie Chimène, ou ne la considère plus”¹¹⁰. Ezzel szemben Chimène alakja már problematikusabb: „...avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu’il avait tué le Comte (...) surpasse toute sorte de créance, et ne peut vraisemblablement tomber dans l’âme...”¹¹¹

II/3 Álöltözet, identitásváltás, individualitás

A „genre sérieux” esztétikájától és az arisztotelészi elvektől távolodva, az alak felépítése és az identitáshoz való viszonya változik, csakúgy mint a változás megjelenítésének módja: a szöveg szintjén is jelzett vizuális elemek gyakoribbá válnak. A *Précieuses ridicules* cselekményében az álöltözet, mely a *quiproquo* forrása, egyben a társadalomkritika kibontására is lehetőséget ad. Az olvasó számára a szereplőlista világossá teszi a cselekmény során felbukkanó „Marquis de Mascarille” és „Vicomte de Jodelet” státuszát: szerepet játszó szolgák. Ezzel szemben, mivel a szövegben semmi nem utal nyíltszíni ruhacserére¹¹², a néző számára a megleckéztetésre való utalás (I/1), valamint a La Grange által szolgájaként említett Mascarille neve árulkodik a kettős identitásról.

Az alak külseje nem csak az álöltözet mint dramaturgiai eszköz alkalmazása miatt bír jelentőséggel. A darab tematikájának fontos részét képezi a látszólagos vs valódi, a külső vs belső értékek motívuma. A 9. jelenet szövegbe rejtett instrukciói sokat elárulnak a márkinak öltözött Mascarille megjelenéséről. A részletek hangsúlyozása (a szalag minőségétől kezdve a térdkötő csipkén át a kesztyű és a paróka illatáig) egyrészt nyilvánvalóvá teszik a jelmeznek az előadásban játszott dramaturgiai szerepét, másrészt a 4. jelenet pandanját alkotják, ahol La Grange és Du Croisy külsejéről kapunk információkat: „Venir en visite amoureuse avec une jambe toute unie, un chapeau désarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux, et un habit qui souffre une indigence de rubans! (...) J’ai remarqué encore que leurs rabats ne sont pas de la bonne faiseuse, et qu’il s’en faut de plus d’un grand demi-pied que leurs hauts-de-

¹¹⁰ *Les sentiments de l’Académie sur le Cid*, OC I, 812.

¹¹¹ Uo. 810.

¹¹² Bár Fischer-Lichte éppen ellenkezőleg, lelepsző nyíltszíni ruhacseréről beszél: „...Molière *Précieuses*ében például a szolgák a közönség szeme láttára öltöztek „márkinak”, s ennek következtében a néző kezdettől fogva átlát a csaláson...” (261), a szövegben nincs erre utalás.

chausses ne soient assez larges”¹¹³ – sorolja Cathos. „A túlzás látványosan denunciálta a színpadi alakoknak azt az igényét, hogy Énjüknek különös érvényt szerezzenek és elismerést váltsanak ki...”¹¹⁴ – írja Fischer-Lichte. Ebben az esetben ez az attitűd, a jelmez hivalkodó volta nemcsak a komikum forrása, a csalóka látszat metaforájaként társadalomkritika helyévé is válik: „Voilà le marquisat et la vicomté à bas”¹¹⁵, mondja Mascarille az igazság pillanatában, mikor gazdáik megfosztják őket álöltözetüktől. Az öltözék a társadalmi státusz szimbólumává válik, amely már nem közvetít valós értékeket. „Voilà ce que c’est que du monde! la moindre disgrâce nous fait mépriser de ceux qui nous chérissent. Allons, camarade, allons chercher fortune autre part: je vois bien qu’on n’aime ici que la vaine apparence, et qu’on n’y considère point la vertu toute nue.”¹¹⁶

Identifikációs szerepükön túl a nevek más aspektusból is különös jelentőséggel bírnak a szövegben. Mascarille az irodalmi hagyományhoz tartozó név. La Grange, Du Croisy, Jodelet a Molière társulatában játszó színészek valóságban használt (felvett) nevei, melyek a korabeli közönség számára ismerősen csengtek; Cathos és Magdelon neve az őket játszó színésznők, Catherine de Brie és Madeleine Béjart nevére utal.¹¹⁷ Már az ismert művésznevek használata a színpadi alakok elnevezéseként „felülteatralizálja” a darabot: akárcsak az álöltözet, a teatralitás és az alakok identitásával való játék explicit jele és egyben a színházi fikció leleplezésének helye. A cselekmény során újabb felvett nevek jelennek meg: Cathos és Magdelon az irodalomból kölcsönzött Polyxène és Aminte névre keresztelik magukat. A két alak – maga is irodalmi fikció – tehát kész arra, hogy identitását más, szintén az irodalmi fikció világához tartozó identitásra cserélje. Ezzel a megkettőzött fikció szintjére helyezkednek. A Gorgibus alakjával („forme enfoncée dans la matière”¹¹⁸) fémjelzett, és a kisasszonyok által képviselt két dimenzió összeférhetetlensége generálja a darab alapfeszültségét. Mascarille és Jodelet érkezésével, akik bár megmaradnak saját nevük

¹¹³ 4. jelenet. Mlle Desjardins – a későbbi Madame de Villedieu –, a kor kevés számú írónőinek egyike *Récit en prose et en vers de la farce des 'Précieuses'* (1660) című művében értékes információkkal szolgál a *Précieuses ridicules* előadását, ezen belül is Mascarille külsejét s a jelmez szélsőségig vitt túlzásait illetően: „...Sa perruque était si grande qu’elle balayait la place à chaque fois qu’il faisait la révérence, et son chapeau si petit qu’il était aisé de juger que le marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur la tête ; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir et ses canons semblaient n’être faits que pour servir de caches aux enfants qui jouent à la clinemusette (...). Un brandon de galants lui sortait de sa poche comme d’une corne d’abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans qu’il ne m’est pas possible de vous dire s’ils étaient de roussi, de vache d’Angleterre ou de maroquin; du moins sais-je bien qu’ils avaient un demi-pied de haut, et que j’étais fort en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le corps du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre. Jugez de l’importance du personnage sur cette figure, et me dispensez, s’il vous plaît, de vous en dire davantage...” Molière, *OC I*, III. függelék, 1008.

¹¹⁴ Fischer-Lichte, 260.

¹¹⁵ *Les Précieuses ridicules*, 15. jelenet, *OC I*, 285.

¹¹⁶ Uo. 16. jelenet, 286.

¹¹⁷ Vö: uo. 1214./ 265. 1 és 3 jegyzet.

¹¹⁸ Uo. Cathos, 5. jelenet, 270.

mellett, felvett címükkel a társadalmi hierarchia más fokára helyezik magukat, találkozik a látszat a látszattal, fikció a fikcióval, s egy relatíve harmonikus egyensúlyi állapot jön létre (9-10-11-12) jelenet, melyet majd a két szolga leleplezése borít fel. A darab Gorgibus heves kirohanásával ér véget a regények, versek, dalok, szonettek, röviden az irodalmi fikció – „cause de leur folie, sottes billevesées”¹¹⁹ – ellen.

Az identitás problémája itt tehát szorosan összefonódik mind a darab tematikájával (másnak látszani, s ennek a látszatnak élni), mind annak dramaturgiájával (a *quiproquo* mint dramaturgiai eszköz használata). A nem vizuális elemek (az elhangzó nevek) mellett itt már az identitásváltás vizuális megjelenítésére is több utalást találunk: az álöltözet mellett a replikák és szerzői utasítások sugallta attitűdváltás (lásd például Mascarille viselkedése a székhordókkal szemben, a kisasszonyok jelenlétében, majd La Grange megjelenésekor) is idetartoznak.

Bár a teatralitás és a fikció megkettőzése, a látszat és valóság dialektikája Corneille *Illusion comique*ében is kardinális szerepet játszik, itt az identitásváltás más aspektusban tűnik föl. Itt is találkozunk név- és jelmezcserevel, attitűdváltással, de az identitás játéka egy összetettebb rendszer részét képezik, mely rendszer alapvetően a darab több szintjén megjelenő átváltozás jelenségéhez kapcsolódik. Mint fentebb jeleztük, az identitásváltás vizsgálatakor Forestier álöltözet-meghatározására támaszkodva megelégszünk az azonosság minimális kritériumának jelenlétével. A szabálytalanság (irrégularité) a barokk esztétikához kapcsolja a művet – „étrange monstre”, ahogy Corneille maga nevezi.¹²⁰ Egy komédiába illesztett tragédia, mindez egy mágikus evokációba ágyazva. Ez, valamint a színház a színházban mint dramaturgiai eszköz alkalmazása magával vonja egyes alakok átlépését az *alak* státuszából az *alak-játékos* (a 2., 3. és 4. felvonás illúziójának megjelentői), illetve az *alak-néző* (Pridamant és Alcandre), valamint az *alak-játékos-színész* státuszába (az 5. felvonásbeli tragédiát játszó „fantômes nouveaux”¹²¹, akikről megtudjuk, hogy egy vándortársulat színészei).

A változékonyság és állhatatlanság, a barokk esztétika kedvelt elemei szintén megjelennek a darab tematikájában, az alakok identitását érintően is. Clindor változékonyságára először Alcandre replikáiban esik utalás (I/3). Megtudjuk, hogy a

¹¹⁹ Uo. I7. jelenet, 287.

¹²⁰ „Le premier Acte ne semble qu’un Prologue; les trois suivants forment une Pièce que je ne sais comment nommer: le succès en est Tragique...”, írja Corneille. *L’Illusion comique*, Examen, OC I, 614.

¹²¹ Uo. IV/10, 672.

különböző mesterségek és társadalmi pozíciók mellett az atyai házat elhagyva nevet is változtatott:

Il a caché son nom en battant la campagne
Et s'est fait de Clindor, sieur de la Montagne¹²²

Az attitűd szintjén is állhatatlanságról tesz tanúbizonyságot: előbb Isabelle-nek vall szerelmet (II/5), majd a kalandort játszva Lyse-nek teszi a szépet. A darab utolsó felvonásában teljes átalakulásra kerül sor, melyet jelmezcseré is kísér. „Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est éclatante”, kiált fel Pridamant a 4. felvonásban már exponált „új fantomok” láttán. Az 1664-es kiadásban a jelmezek mellett a szereplők új neveket is vesznek fel az 5. felvonás erejéig: Isabelle/Hippolyte, hercegisasszony; Lyse/Clarine, kísérő; Clindor/Théagène, angol nagytúr. Ez az átváltozás, ez a tiszta és határozott, több szinten is jelzett identitásváltás magyarázat nélkül marad egészen a darab legvégéig. Ekkor az identitás leleplezése, melyet a *felismerés* követ, megoldja az eddig fűzött – és a szó szoros értelmében *bonyolított* – cselekményt. Az utolsó felvonás nem más, mint egy színházi előadás, Clindor-Théagène halála csak illúzió. Az identitásváltás és az átváltozás itt a forgandó szerencse szeszélyeinek kiszolgáltatott emberi élet barokk motívumához kapcsolódik.

Ainsi de notre espoir la fortune se joue;
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue,
Et son ordre inégal qui régit l'univers
Au milieu du bonheur a ses plus grand revers.¹²³

Clindor útja egyfajta individualizációs folyamatként, saját identitásának megszerzésére irányuló kísérletként, az emberi lét allegóriájaként is értelmezhető: „Du point de vue de l'Auteur, Clindor est le symbole de l'homme, de l'homme aveugle sur lui et sur le monde, et aux prises avec une «fortune» qui paraît capricieuse et qui, pourtant, le conduit d'une main sûre à son destin – írja Georges Forestier. (...) Mort à son ancien moi, il peut renaître, régénéré, à l'acte V: acteur inconscient sur le théâtre du monde, il est devenu acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes.”¹²⁴ Így bizonyos értelemben a színészi lét és az emberi lét párhuzamba állításáról is beszélhetünk.

¹²² Uo. Alcandre, I/3, 623.

¹²³ Uo. Alcandre, V/6, 685.

¹²⁴ Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 307.

A színpadi megjelenítést tekintve, az illúzió egyik szintjéről a másikra lépést jellemzően függöny használatával jelzi a szerző.¹²⁵ Ez egyrészt a korabeli átdíszítési technika lehetőségeiből adódik, másrészt, magának a színháznak a metaforájaként, a függöny tökéletesen illeszkedik a színház a színházban technikához. A színház és a színészi lét tehát többféleképpen is tematizálódik a darabban, legvégül a színház apológiájában, melyet Alcandre fogalmaz meg:

(...) à présent le théâtre
Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprit.¹²⁶

Ionesco *Rhinocéros*ában az identitás és a külső megváltozása összekapcsolódik az individualitás, az azonosság és az elkülönöződés, valamint az elszigetelődés témájával. A szerző több művében is központi szerepet játszó alak, Béranger áll a cselekmény középpontjában. A többi alak elnevezésében úgy tűnik meghatározó elem a főhőshöz való viszony: az első szinten elhelyezkedő, hozzá relatíve közel álló alakok, Jean és Daisy, keresztnevükön szólíttatnak. A második szinten vannak a kollégák, akik családnévükön szerepelnek, mint például Dudard és Botard. A harmadik szintet képviselő alakok, akik már csak esetleges kapcsolatban állnak Béranger-val, nagyrészt hivatalos funkciójuk vagy foglalkozásuk szerint jelennek meg a szereplőlistán: la Ménagère, l'Épicier, la Serveuse stb. Ezek a cselekmény háttérét alkotó alakok főként a hétköznapi atmoszféra megteremtésében játszanak szerepet. A második és harmadik szinten megjelenő alakoknak csupán körvonalaik vannak, egyfajta mélység nélküliséget képviselnek. Egyedül Daisy alakja mutat fel bizonyos komplexitást, pszichológiai mélységet, de a rinocérosz-járvány túl erősnek bizonyul, mellette a szerelem már csak morbid érzelmnek, emberi gyengeségnek tűnik¹²⁷: Daisy alakja is eltűnik a főhőshöz közelebb állók szintjéről.

A didaszkáliák bőven közölnek információt az alakok külsejét illetően. Jean és Béranger egyszerre érkeznek a színpadra, „Jean est très soigneusement vêtu: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. Il est un peu rougeaud de figure. Il a des souliers jaunes, bien cirés; Béranger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les

¹²⁵ A 133. sort követő instrukció szerint (I/2, OC I, 621), Alcandre „donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits de comédiens”. Később, 1746. sor (Uo. V/6, 686): „On tire un rideau et on voit tous les comédiens qui partagent leur argent.”

¹²⁶ Uo. V/6, 687.

¹²⁷ „J'en ai un peu honte, de ce que tu appelles l'amour, ce sentiment morbide, cette faiblesse de l'homme. Et de la femme. Cela ne peut se comparer avec l'ardeur, l'énergie extraordinaire que dégagent tous ces êtres qui nous entourent.” *Rhinocéros*, Daisy, TC, 635.

vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence...”¹²⁸ Mint láthatjuk, megjelenésében Bérénger már a darab elején valamiféle másságot, a normától való eltérést képvisel. A második felvonásban megjelenő hivatalnokok is „korrektül öltözöttek”, külsejük teljes mértékben hivatali státuszukhoz illő. Lássuk például M. Papillont: „Le chef de service, une cinquantaine d’années, vetû correctement: complet bleu marine, rosette de la Légion d’honneur, faux col amidonné, cravate noire, grosse moustache brune.”¹²⁹ Bérénger kilóg a sorból, de ez itt még csak a szürke mindennapokba belefáradt, az élet örömeit kereső ember csöndes lázadása. Első megjelenésükkor Jean megpróbálja „rendbe szedni” Bérénger-t, nyakkendőt, fésűt ad neki, és megpróbálja meggyőzni arról, hogy mint mindenkinek, neki is meg kell békülnie sorsával, hiszen „l’homme supérieur est celui qui remplit son devoir (...) Son devoir d’employé par exemple”.¹³⁰ Nem véletlen, hogy Daisy alakja semlegességbe burkolózik – „jeune, blonde”¹³¹, mondja róla a szűkszavú didaszkália –, hiszen sem a főhős, sem az arctalan tömeg világához nem tartozik igazán.

Az alakok teljes átváltozáson mennek keresztül: a vizuális elemek mellett (szarvak, rinocéroszfejek megjelenése) hangjuk rekedtté, viselkedésük agresszívvá válik. A *Rhinocéros* az átváltozás negatív aspektusát mutatja be: az emberi, a civilizáció, a kultúra világából az ösztönök, az elállatiasodás primitív állapotába vezet. Itt az átváltozás egyenlő az identitás és az individualitás elvesztésével. Automatizmusok és közhelyek foglyaként az ember szörnnyé változik. A látványelemek alkalmazása (a mindenütt megjelenő, mindent elborító rinocéroszok és rinocérosz-ábrázolások) végletekig fokozza a borzalmat és kozmikus méretűvé növeli az egyetlen ember-formájú alak magányosságát. A színpadi tér is az elszigetelődés és a hanyatlás motívumát erősíti: „une place dans une petite ville de province”¹³², „le bureau d’une administration ”¹³³, illetve Jean lakása mind relatíve zárt terek. A harmadik felvonásban Bérénger szobáját látjuk, amely már semmilyen kommunikációt nem tart fenn a külvilággal. Végül a főhős magára marad, szemközt a rinocérosz-fejekkel.

¹²⁸ Uo. 540.

¹²⁹ Uo. 573.

¹³⁰ Uo. 542.

¹³¹ Uo.

¹³² Uo. 539.

¹³³ Uo. 572.

II/4 Az azonosíthatatlan identitás

A név, a külső, vagy a másokhoz fűződő viszony alapján történő identifikáció problémája tehát az új színházban is megtalálható. Ugyanakkor, az olykor meglepően hasonló eszközökkel egy, az identitás problematikájához való alapvetően eltérő viszonyulást ábrázolnak. Az arisztotelészi elvektől és a hagyománytól való elfordulás az alak területét is érinti. Az új színház alakjai gyakran semmilyen pszichológiai mélységet nem hivatottak megjeleníteni. Az identitással való játék, az identitás ábrázolására szolgáló technikák alkalmazása gyakran épp a mélységüket vesztett alakok „síkszerűségének” kiemelésére szolgál.

„Anti-pièce”, olvashatjuk Ionesco első darabjának műfaji meghatározását. Feltételezhetően a színpadi alak is e sajátos műfajnak megfelelő formát ölt. Bár a 17. századi szövegekhez viszonyítva a szerzői instrukció mennyisége lényegesen nagyobb, a későbbi Ionesco-szövegekhez képest mérsékeltnek mondható. Fontos sajátosság, hogy bár az explicit didaszkália célja alapvetően a színpadi megjelenítésre vonatkozó információk közlése, s így általában esztétikailag semleges, itt meghatározott stílusértékkel, esztétikai funkcióval is bír. Az „angol” jelző szélső határig vitt, 16 esetben történő ismétlésével már a legelső didaszkália megadja a darab alaptónusát:

*„Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.”*¹³⁴

Az „anti-pièce” minősítés részben az idézett didaszkáliára is jellemző, egyfajta anti-didaszkáliával, a hagyományos funkció kiforgatásával állunk szemben. Az informatív funkció három szinten működik, úgymint 1) elvont; 2) konkrét (tárgyi) és 3) egyszerre elvont és konkrét tárgyi szinten. Az elvontság legmagasabb fokán van a *soirée anglaise, silence anglais, dix-sept coups anglais*: ez csak formailag didaszkália, valójában az olvasónak szóló szerzői közlés, melynek színházi értelemben vett tárgyi megjelenítése mindenképpen problematikus. Ezzel szemben létező tárgyi valóságokat jelöl a *journal anglais, moustache*

¹³⁴ *La Cantatrice chauve, TC, 9.*

anglaise (angolbajusz), *pipe anglaise*¹³⁵ kitétel. A paradigma többi eleme átmenetet képez a kettő között, amikor is a jelző minden esetben létező dolgokra vonatkozik (*intérieur, fauteuils, pantoufles, feu...*), denotatív tartalma azonban (ellentétben az angol pipáéval) bizonytalan vagy egyenesen „üres”. (Nehezen határozható meg egyértelműen, hogy milyen egy angol fotel – noha a bútorművészet története ismer angol bútort –, az angol papucsnak vagy szemüvegnek azonban hiába keresnénk a valóságos megfelelőjét.) A didaszkália ezen elemeit kizárólag az angol(os)ság képzele köti össze, ami – tekintettel az elemek heterogén voltára – magát a képzetet teszi tartalmatlanná, sőt nevetségessé.

A szerzői utasítás tehát egyszerre közöl gyakorlati információt és kelt erős érzetet, benyomást az olvasóban, így, bár a jelmeznek csak bizonyos elemeit emeli ki, mégis pontosan megjelenik előttünk „az angol férfi” sztereotíp képe. A klisék világában találjuk magunkat, a látvány szintjén minden „comme il faut”. A Tűzoltó természetesen egyenruhában és óriási fényes sisakban jelenik meg¹³⁶, amihez, úgy tűnik, különösen ragaszkodik („Il s’assoit, sans enlever son casque”¹³⁷). Identitása funkciójára korlátozódik, külső megjelenése pedig nem más, mint e funkció sztereotíp képe. Az ismétlődés és a változatlanság érzetét erősíti, hogy nincs utalás az alakok külsejét érintő változásra, ellenkezőleg: bár Smithék gálaruhájuk felöltésével magyarázzák késésüket, ennek ellentmond a szerzői utasítás, miszerint „Mme et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements.”¹³⁸

Az alakok elnevezése szintén revelatív az identitás szempontjából. A funkció megjelölése mellett (le Capitaine de Pompiers) a szereplőlista kizárólag közhelyszerű angol neveket tartalmaz (Smith, Martin, Mary). A színpadon nem megjelenő alakok szintén hasonló neveket viselnek (Watson, Parker etc.) Úgy tűnik, ezek a nevek nem alkalmasak az alakok azonosítására. A Watsonékról folytatott társalgás teljesen értelmetlenné válik, mivel a Watson család minden tagjának Bobby a keresztnéve. Még ha elhelyezzük is a szóban forgó családtagot a rokoni kapcsolatok szövevényes rendszerében, azonosítása nehézségekkel jár, mivel úgy tűnik, a névazonosság itt egyúttal eltöröl minden egyéni különbséget, és azonos fizikumot is indukál: „Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l’un de l’autre quand on les voyait ensemble.”¹³⁹ A külső még a házastársak között sem tölt be

¹³⁵ Vö: TLF, „anglais” címszó alatt: „*Pipe anglaise* ou à l’*anglaise*. Pipe au talon pointu.”

¹³⁶ „Il a, bien entendu, un énorme casque qui brille et un uniforme”, didaszkália, *La Cantatrice chauve*, TC,

26.

¹³⁷ Uo. 29.

¹³⁸ Uo. 21.

¹³⁹ Ráadásul e fizikum leírása is meglehetősen zavarba ejtő, melyben az egyetlen biztos pont megint csak a társadalmi státusz megjelölése: „Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu’elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu’elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.” Mme Smith, uo. 12.

identifikációs funkciót: Martinék csak akkor ismernek egymásra, miután megállapították, hogy egy vonaton utaztak, ugyanabban a házban laknak és ugyanaz a gyermekük. Ekkor használják a darab során először és utoljára keresztnévüket. De a szerencsés felismerés tévesnek bizonyul: Marytól megtudjuk, hogy Élisabeth nem Élisabeth, Donald nem Donald, ő pedig a maga részéről Sherlock Holmes.

A felismerés arisztotelészi elvét kifordítva láttatja a szerző: a *Cantatrice chauve* világa egy valóságos konfliktusokat nem ismerő, kommunikációra képtelen, egyéni jellem nélküli, felcserélhető alakokkal benépesített világ érzetét kelti¹⁴⁰, ahol szándékosan előidézett csődöt mond az arisztotelészi dramaturgia. Ezek a marionettfigurák ugyanakkor, bizonyos értelemben, egy barokk világban, az alakváltozások világában mozognak. A felcserélhetőség explicitté válik az utolsó jelenetben, ahol Martinék foglalják el Smithék helyét, és minden kezdődik előlről.

Az *En attendant Godot* világában szintén meghatározó elem a bizonytalanság. A dolgok kiszámíthatatlansága az élet minden területén eluralkodik, s az ember mély idegenséget érez mindennel szemben, ami körülveszi. Az idegen helyre tévedt vándor érzése egyfajta szüntelen helyrajzi irányvesztettséggel párosul, melynek oka nem is annyira a tudatlanság, mint inkább a felejtés. A felejtés mint a felismerés akadálya igen fontos szerepet játszik a darabban. Az „elfelejtettem”, „nem emlékszem”, „azt hiszem” fordulatok Estragon leggyakoribb replikái közé tartoznak. A helyek, az idő, a szereplők, az események és a tárgyak kiesnek a többi szereplő emlékezetéből is, megteremtve ezzel a végletekig fokozott bizonytalanság légkörét. Estragon és Vladimir egészen a darab legvégéig képtelen teljes bizonyossággal azonosítani a helyet, ahol vannak.¹⁴¹ Bár (véltetőleg) ugyanarra a helyre térnek vissza, ez sem segít abban, hogy helyrajzilag elhelyezzék magukat.¹⁴² Az időhöz való

¹⁴⁰ Az arctalan tömeg képe Ionesco több darabjában is megjelenik, a *Rhinocéros* mellett például a *Tueur sans gages*ban, ahol az uniformizáció szintén állatalakhoz kötődik (La Mère Pipe et ses oies), valamint a *Piéton de l'air*ben (Autrefois, il y avait des gens qui „avaient des visages surprenants”, maintenant „les visages sont tous les mêmes. Comme pour les oies.” TC, 686.)

¹⁴¹

„ESTRAGON. – Tu es sûr que c'est ici?

VLADIMIR. – Quoi?

ESTRAGON. – Qu'il faut attendre.

VLADIMIR. – Il a dit devant l'arbre. Tu en vois d'autres?”

Majd, kicsit később:

„VLADIMIR. – Ce que nous avons fait hier? (...)

ESTRAGON. – Pour moi, nous étions ici.

VLADIMIR. – L'endroit te semble familier?

ESTRAGON. – Je ne dis pas ça.

VLADIMIR. – Alors?

ESTRAGON. – Ça n'empêche pas.” *En attendant Godot*, 17.

¹⁴²

„ESTRAGON. – Et tu dis que c'était hier tout ça?

viszonyulás szintén problematikus.¹⁴³ Úgy tűnik, hogy a tér-idő kontúrok elmosódása és a felejtés az alakok azonosítását is bizonytalanná teszi, még akkor is, ha azok megjelenése nem változik.

VLADIMIR.- C'est bien Lucky?

POZZO.- Je ne comprends pas.

VLADIMIR.- Et vous, vous êtes Pozzo?

POZZO.- Certainement, je suis Pozzo.

VLADIMIR.- Les mêmes qu'hier?

POZZO.- Qu'hier?

VLADIMIR.- On s'est vus hier. (*Silence.*) Vous ne vous rappelez pas?

POZZO.- Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. Ne comptez donc pas sur moi pour vous renseigner.¹⁴⁴

A neveket sem kerüli el a zűrzavar és a felejtés:

ESTRAGON (*bas*).- C'est lui?

VLADIMIR.- Qui?

ESTRAGON.- Voyons...

VLADIMIR.- Godot?

ESTRAGON.- Voilà.

POZZO.- Je me présente: Pozzo.

VLADIMIR.- Mais non.

ESTRAGON.- Il a dit Godot.

VLADIMIR.- Mais non.

ESTRAGON (*à Pozzo*).- Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur?

POZZO (*d'une voix terrible*).- Je suis Pozzo!

(...)

ESTRAGON (*faisant semblant de chercher*).- Bozzo...Bozzzo...

VLADIMIR (*de même*).- Pozzo...

POZZO.- PPPOZZO!¹⁴⁵

VLADIMIR. – Mais oui, voyons.

ESTRAGON. – Et à cet endroit?

VLADIMIR. – Mais bien sûr! Tu ne reconnais pas?

ESTRAGON. – Reconnais! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables! Et tu veux que j'y voie des nuances!" Uo. 79.

¹⁴³

„VLADIMIR.– Il a dit samedi.

(...)

ESTRAGON.– Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi? Ne serait-on plutôt dimanche? Ou lundi? Ou vendredi?

VLADIMIR (*regardant autour de lui, comme si la date était écrite dans le paysage*).– Ce n'est pas possible.

ESTRAGON.– Ou jeudi." Uo. 17-18.

Ez a hely, ahogy az idő is, egy mitikus létezés helye és ideje. Az *út*, amelyről nem tudni honnan jön és hová vezet, az utazás, vándorlás és végső soron az élet, az emberi sors jelképe. Godot a díszletben is megjelenített *fa* előtt adott találkozt, s itt joggal asszociálhatunk az ősi életfa-szimbólumra vagy a paradicsombeli élet és halál fájának szimbolikájára.

¹⁴⁴

Uo. 115.

Vladimir és Estragon Godot nevére sem emlékszik teljes bizonyossággal¹⁴⁶. A második részben Pozzo tétovázás nélkül hallgat az Ábel és a Káin nevekre is¹⁴⁷, Estragon Catullusként mutatkozik be¹⁴⁸, Vladimir pedig nem tiltakozik a “Monsieur Albert” megszólítás ellen¹⁴⁹.

Az identitástudat ilyen fokú zavara egyrészt azzal magyarázható, hogy a *Godot*-ban nem a szó köznapi értelmében vett személyazonossági kérdések a fontosak. Erre is utal Claude Mauriac Beckett Nobel-díja alkalmából írt cikkének (*Le Figaro*, 24 octobre 1969) alábbi mondata: „L’identité de chaque homme est introuvable.”¹⁵⁰ Emmanuel Jacquart okkal jegyzi meg: „(...) si certains personnages masculins ont un aspect clownesque (Vladimir et Estragon), c’est qu’ils évoquent des héros mythiques (...)” Továbbá: „(...) dans le théâtre de Beckett, l’homme est moins un être sexué qu’un représentant de la race humaine – un *Everyman*.”¹⁵¹ Vladimir szavaival: „Mais à cet endroit, en ce moment, l’humanité c’est nous, que ça nous plaise ou non.”¹⁵² Miként az „örök” emberi sorsot, annak egy lehetséges változatát képviseli Pozzo és Lucky: ők az Úr-Szolga, illetve a Hóhér és Áldozat viszonyt jelenítik meg. Ezek az alakok egyébként alakpárokat alkotnak, ami egyrészt azt jelenti, hogy elválaszthatatlanok egymástól, másrészt azt, hogy csak egymáshoz való komplementer viszonyukban értelmezhetők (mint Don Quijote és Sancho Panza): Vladimirnak és Estragonnak saját profilja van, ez azonban csak egymáshoz való viszonyukban mutatkozhat meg. „Didi pense et raisonne; Gogo, autrefois poète, ressent, et souffre comme le Christ auquel il se compare. A bien des égards, le tandem Didi-Gogo symbolise ou suggère, discrètement il est vrai, l’association de la tête et du coeur, de l’intellect et de la sensibilité, et peut-être même de l’*id* et du *moi*. (...) En résumé, la relation Vladimir-Estragon repose sur l’opposition, opposition à la fois entre les personnages et à l’intérieur des personnages, et sur la complémentarité, celle-ci intervenant tant au niveau littéral que symbolique. En somme, la structure caractérisant ce tandem est l’association «*oppositive*».”¹⁵³

Az alakok színpadi megjelenítését érintő instrukciók bizonyos elemei szintén a viszonyok e rendszerét erősítik. Bár csak az első felvonás közepe táján derül rá fény, Estragon, Vladimir,

¹⁴⁵ Uo. 28.

¹⁴⁶ „ESTRAGON.- Il s’appelle Godot?
VLADIMIR.- Je crois.” Uo. 26.

¹⁴⁷ Káin és Ábel szintén a bibliai őstörténetet, annak egy példázatát idézik.

¹⁴⁸ *En attendant Godot*, 48.

¹⁴⁹ Uo. 63.

¹⁵⁰ Idézi Jacquart, 127.

¹⁵¹ Uo. 124.

¹⁵² *En attendant Godot*, 103.

¹⁵³ Jacquart, 138.

Pozzo és Lucky mind keménykalapot viselnek.¹⁵⁴ „Le chapeau, en tant que couvre-chef, symbolise aussi la tête et la pensée. C’est encore un symbole d’identification. (...) Changer de chapeau, c’est changer d’idées, avoir une autre vue du monde (*Jung*). Porter le chapeau, c’est assumer une responsabilité, même pour un acte qu’on n’a pas commis” – írja Chevalier-Gheerbrant szimbólumszótára.¹⁵⁵ A kalap és a gondolkodás kapcsolata egyértelműen megjelenik a műben: Lucky csak kalappal a fején tud gondolkodni¹⁵⁶, s később az „elszabadult” gondolatok fenyegető áradatának is csak a kalap levételével és fizikai tönkretételével lehet véget vetni: Pozzo „*arrache le chapeau des mains de Vladimir, le jette par terre, saute dessus*. Comme ça, il ne pensera plus!”¹⁵⁷ Ily módon a keménykalap, azon túl, hogy mint jelmezelem a modern korra utal, a gondolkodó, az önmagára reflektáló, „önmagát dramatizáló”¹⁵⁸ alak attribútuma is egyben. Ugyanakkor az a tény, hogy mind a négy alak egyforma kalapot visel (Lucky, bár az első felvonásban megfosztják kalapjától, a második felvonásban változatlan külsővel, újfent kalapban jelenik meg), éppen annak identifikációs funkcióját szünteti meg. Ráadásul Vladimir minden aggály nélkül cseréli le saját kalapját Lucky az első felvonásban ott hagyott, „megkínzott” fejfedőjére, s a két clown már-már cirkuszba illő „mutatványa” a három kalappal¹⁵⁹ szintén az identitás, a személyazonosság kérdésének hangsúlytalan voltát emeli ki. Másik fontos jelmezelem és egyúttal kellék Estragon cipője. Az első felvonásban mint lábfájást okozó lábbeli és az életútját járó ember jelképe szerepel; a második felvonásban Gogo ismeretlen eredetű cipőkre cseréli őket. Bár nem a jelmezük részei, Pozzo és Lucky egyes állandó kellékei evidens módon kapcsolódnak az alakok rendszerében elfoglalt helyükhöz. A korbács az ókori Rómában a legnagyobb méltóságok előtt járó liktorok kezében az államhatalom egyik jelképe volt, illetve Jézus szenvedéstörténetében a kínzás és megalázás eszköze. Az elemőzsiás kosár (melyből hús, kenyér és bor kerül elő) fogalmához a jólét jelentését társítjuk, s így éles kontrasztot teremt Pozzo és a szegényes élelemtartalékát csaknem maradéktalanul felélő Gogo-Didi páros között. A „valise” önmagában véve útításka, vagyis közönséges használati tárgy, másfelől azonban metonimikus viszonyban áll az utazással; az a tény pedig, hogy homokot visznek

¹⁵⁴ Vö: *En attendant Godot*, 48.

¹⁵⁵ Chevalier-Gheerbrant, 208.

¹⁵⁶ „Il ne peut pas penser sans chapeau” – mondja Pozzo. *En attendant Godot*, 54.

¹⁵⁷ Uo. 58.

¹⁵⁸ Susan Sontag beszél „önmagukat dramatizáló” alakokról Lionel Abel metaszínház-fogalmával kapcsolatban: „Így tehát a metaszínház, amely cselekményében a tudatos szereplő öndramatizációját mutatja be, az a színház, amelynek legfőbb metaforái kimondják, hogy az élet álom, és a világszínpad éppoly mértékben átítatta a nyugat drámáról vallott elképzeléseit, mint a görögökét a tragédia.” Abel szerint az európai drámatörténet e metaszínházi (pl. Shakespeare) vonalának részét képezi többek között Beckett, Ionesco és Genet színháza is. Vö: Sontag, *A tragédia halála*.

¹⁵⁹ *En attendant Godot*, 93-94.

benne, az ember által vállalt „úti fáradoalmak” értelmetlenségét jelzi. Ezek a tárgyak a két alak, Pozzo és Lucky megjelenésének állandó elemeit képezik, amelyekhez képest a fizikai állapotban és az attitűdben való elmozdulás (Pozzo vaksága és kiszolgáltatottsága, Lucky némasága) a hanyatlás markáns jeleiként értékelhetők.

A végletekig vitt bizonytalanság a magunk és mások identitását illetően ugyanakkor a kommunikáció szintjén is az abszurd, a nonszensz érzetét teremti meg¹⁶⁰, bár a felismerésre való képtelenség akár szándékos is lehet:

VLADIMIR.- Ils ont beaucoup changé.

ESTRAGON.- Qui?

VLADIMIR.- Ces deux-là.

ESTRAGON.- C'est ça, faisons un peu de conversations.

VLADIMIR.- N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé?

ESTRAGON.- C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.

VLADIMIR.- Probable? C'est certain. Tu les as bien vus?

ESTRAGON.- Si tu veux. Mais je ne les connais pas.

VLADIMIR.- Mais si, tu les connais.

ESTRAGON.- Mais non.

VLADIMIR.- Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (*Un temps.*) A moins que ce ne soient pas les mêmes.

ESTRAGON.- La preuve, ils ne nous ont pas reconnus.

VLADIMIR.- Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître. Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais.¹⁶¹

Úgy tűnik, a másokkal való találkozás és kapcsolat csak annyira fontos, mint az időtöltés bármely más módja. A második rész végére nemcsak a két főhős felismerhetősége válik kétségessé, hanem az is, hogy egyáltalán *láthatóak-e*:

GARÇON.- Monsieur Godot...

VLADIMIR (*l'interrompant*).- Je t'ai déjà vu, n'est-ce pas?

GARÇON.- Je ne sais pas, monsieur.

VLADIMIR.- Tu ne me connais pas?

GARÇON.- Non, monsieur.

¹⁶⁰ „Les personnages de Beckett sont happés par l'oubli: ils ne reconnaissent plus l'endroit où ils étaient la veille, ni l'unique arbre du paysage (...), ils ne savent plus ce qu'ils ont demandé de Godot – ils ne sont même pas sûrs de son nom – ni ne se souviennent des questions qu'ils viennent de se poser; jamais ils ne se répondent immédiatement, et ils ne cessent de perdre le fil de leur discours; ils ont perdu jusqu'au souvenir de leur corps, de leur poids ou de leur biens, ou sont en train de les perdre. Personne ne reconnaît personne: ils sont des étrangers les uns pour les autres. (...) Le temps qui est l'espace du souvenir, disparaît. (...) Il ne reste que le sentiment pur d'une existence vide, absurde...” Corvin, 69-70.

¹⁶¹ *En attendant Godot*, 67.

VLADIMIR.- Tu n'es pas venu hier?
GARÇON.- Non, monsieur.
VLADIMIR.- C'est la première fois que tu viens?
GARÇON.- Oui, monsieur.
Silence.
VLADIMIR.- On dit ça.¹⁶²

Később:

GARÇON.- Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot?
VLADIMIR.- Tu lui diras – (*il s'interrompt*) – tu lui diras que tu m'as vu et que – (*il réfléchit*) – que tu m'as vu. (...) Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu?
*Silence.*¹⁶³

Az *En attendant Godot* alakjainak esetében azonban nemcsak névtelenségről van szó: úgy tűnik, egy időn, téren túli azonosíthatatlan, félig-meddig létező világ részei. „Le vagabond se reconnaît comme être-pour-la-mort et sait que tout se vaut. Il accepte l'anonymat, seule identité réelle des choses, des places et des personnes, à commencer par la sienne propre”¹⁶⁴ – írja Omesco.

Az arisztotelészi hagyományban felismerés és fordulat feltételezik egymást. Itt mindkettő lehetetlennek bizonyul: elmerülünk a végtelen várakozásban, ahol nincs megérkezés, az ismétlődés és nem a megoldás világában. Maga a (hiábavaló) várakozás válik „cselekménnyé” – ennek dramaturgiai előfeltétele az arisztotelészi elvekkel való szakítás. A *Godot*-ban a sors szerepét a változatlanság, az örökös ismétlődés játssza, ez a világ nem ismeri a tragédiák katasztrófába torkolló konfliktusait, az „erkölcsi világrenddel” való szembefordulást, de a „forgandó szerencse” filozófiáját sem. Ilyen módon a halál sem jelenthet megváltást, éppen ezért noha felmerül az öngyilkosság gondolata, tett nem követi azt.

¹⁶² Uo. 65-66.

¹⁶³ Uo. 120-121.

¹⁶⁴ Omesco, 44.

II/5 A többszörös identitás

Az identitásváltás, illetve a többszörös, arcait szükség szerint változtató identitás gyakori jelenség Ionesco színházában.¹⁶⁵ Egyetértünk Margareta Gyurcsikkal, aki szerint „il s’agit de dissoudre la personnalité humaine conçue comme structure figée et de l’envisager en tant que Moi-caméléon dont les métamorphoses multiples n’ont pas la seule fonction de produire un spectacle insolite ou de signifier un vide d’être qui doit être rempli. Les personnages ionesciens (...) changent d’apparence selon la relation qui relie le «SOI» aux autres.”¹⁶⁶ Az esetek nagy részében ezek az átváltozások a meglepetésen túl bizarr hatásra is töreksenek, és a bizonytalanság nyugtalanító légkörét teremtik meg. Míg a *Rhinocéros*ban az identitás megváltoz(tat)ása lázadást vált ki a főhősből, az író későbbi drámáiban (*La Soif et la Faim*, *L’Homme aux valises*, *Voyages chez les morts*) már más aspektusban tűnik föl.

„Thèmes et variations” – olvashatjuk a *Voyages chez les morts* műfaji meghatározását. E „két részből álló önéletrajzi előadás” (spectacle autobiographique en deux parties¹⁶⁷) a posztmodern esztétika több jegyét is magán viseli. A variációk, az újraírások, csakúgy mint az önszemlélet és az önéletrajzi elemek használata a posztmodern írásmód jellemzői.¹⁶⁸ Már a főhős neve (Jean) is önéletrajzi ihletésű, Ionesco románul annyit tesz: János (azaz Jean) fia. Az egymás mellé helyezett jelenetek, melyek valójában ugyanazon téma variációi, a darab idő- és térbeli szerkezete lényegesen eltér a fentebb tárgyalt szövegektől. Itt a térbeli szerkezet képlékeny, a különböző színterek egymáshoz való „földrajzi” viszonya nem pontosított. A színpadi tér változásai, a különböző díszletelemek váratlan megjelenése növelik

¹⁶⁵ Madeleine többszöri átváltozása a *Victimes du devoir*ban, a Doktor-Nagybácsi és más alakok metamorfózisa a *Piéton de l’air*ben, az Orvos „qui est aussi chirurgien, bourreau, bactériologue et astrologue” a *Roi se meurt*ben, (Ionesco, *TC*, 738.) stb.

¹⁶⁶ Gyurcsik, 45-53.

¹⁶⁷ *Voyages chez les morts*, *TC*, 1288.

¹⁶⁸ „Mettre au premier plan un auteur aux dépens de ses personnages, est-ce une naïveté, le signe de l’épuisement d’un certain théâtre? Ces tentatives théâtrales se multiplient ces dernières années. Elles rejoignent une tendance actuelle de la littérature générale: oubli des personnages de fiction au profit de l’auteur. D’où le déferlement des biographies et des autobiographies (...). Et ce n’est pas un hasard si, dans les écrits récents, Ionesco met en scène ses rêves dont il est toujours le héros central. Ionesco écrit la première autobiographie théâtrale” – írja Roger Planchon a *Voyages chez les morts* kapcsán. (idézve uo. 1859.)

Lipovetsky kiemeli az önábrázolás és a posztmodern kor közti szoros kapcsolatot: „Si le modernisme était fondé sur l’aventure et l’exploration, le postmodernisme repose sur la reconquête, l’autoreprésentation, humoristique pour les schèmes sociaux, narcissique pour les systèmes psychiques.” Lipovetsky, 172.

a bizonytalanság érzetét. Minden álomszerű.¹⁶⁹ Az idő is megfoghatatlanná válik, nem követi a hétköznapi, „ébrenléti” rendet, az egymást követő jelenetek közt nem állítható fel egyértelmű kronológiai viszony: a múlt és az álom rétegei keverednek.

A bizonytalanság az identitás szintjén is látványosan megjelenik. Az alakok megtöbbszöröződhetnek, átváltozhatnak, kontúrjaik képlékenyek. A 7. jelenetben például Jean alakját két színész testesíti meg: „Par la gauche, entre un personnage (1, Jean) qui doit ressembler étrangement à celui qui est dans le fauteuil. (...) Par la droite, au même moment où entre celui de la gauche entre (...) un autre personnage (2) qui est également ressemblant au personnage du fauteuil mais en plus vieux.”¹⁷⁰ A 17. jelenetben az Öreg Hölgy leveti rongyait, műorrát, fiatal lánnyá változik, míg Madame Simpson az ő helyét foglalja el, átveszi botjait, és sántítani kezd.¹⁷¹ Akárcsak az *Homme aux valises*ban, a tárgyak, helyek és alakok azonosítása egyaránt problematikus¹⁷², még a főhős identitása is kérdéses:

LA FEMME: C’est toi Jean ?

JEAN: Je crois que oui. (*Il cherche dans ses poches, il sort une carte d’identité.*) D’après la carte que j’ai là, je crois que c’est bien moi. (*Il regarde autour de lui.*) Je ne vois pas de miroir.¹⁷³

Ionesco késői darabjaiban a metamorfózis, az önazonosság elvesztése vagy a megsokszorozott identitás az álomszerű atmoszféra részét képezik. Ugyanakkor az általános értelemben vett keresés (quête) (az Anya, a Nő, a boldogság stb. keresése) és a spirituális keresés (quête spirituelle), egy felsőbb igazság¹⁷⁴, és egy valódi önazonosság, identitás kutatásának tematikájába illeszkednek. Ez a motívum szintén a posztmodern esztétikához vezet bennünket: „Le néo-narcissisme se définit par la désunification, par l’éclatement de la personnalité, sa loi est la coexistence pacifique des contraires (...), l’individu se désagrège en un patchwork hétéroclite, en une combinatoire polymorphe, image même du postmoderne.”¹⁷⁵

¹⁶⁹ Egy példa: „On voit apparaître sur le mur du fond de la scène un grand fleuve bleu, de la végétation et des arbres bien verts, dans beaucoup de lumière. JEAN: Tu vois, c’était comme ça. Les images disparaissent.” *Voyages chez les morts*, TC, 1293.

¹⁷⁰ Uo. 1309.

¹⁷¹ „La Vieille enlève ses hardes, son faux grand nez, elle est jeune et belle, elle chante ou plutôt elle pousse des cris de joie très forts, proprement inhumains.” Uo. 1356.

¹⁷² Néhány példa: „Je ne suis pas madame, je suis ta grand-mère. Tu ne sais jamais si je suis ta grand-mère ou la vieille concierge, tu nous confonds toujours.” Uo. 1314. Ugyanabban a jelenetben, később: „Excusez-moi monsieur, je ne sais pas si cette femme est ma grand-mère ou si elle est ma mère.” Uo. 1315. A 11. jelenetben: „Je ne suis pas ta mère, je suis ta grand-mère maternelle.” Uo. 1326.

¹⁷³ Uo. 1302.

¹⁷⁴ „Mais vous me dites que ce monde n’est qu’approximativement vrai, qu’à peu près vrai, alors, où est le vrai, le tout à fait vrai?” Uo. 1319.

¹⁷⁵ Lipovetsky, 125.

Fejezetünk utolsó állomásaként két Genet-szövegen keresztül az alak egy újabb, az eddigiektől eltérő megformálását vesszük szemügyre. Ahogy korábban már jeleztük, Genet színháza kevésbé evidens módon hordozza az abszurd színházra jellemző jegyeket – ha az abszurd színház fő irányvonalának a nagy fordulatot jelentő Ionesco és Beckett drámákat tekintjük. Eddigi irányadó szempontunk – az arisztotelészi elvektől való távolodás – nem Ionesco és Beckett alakjain keresztül vezet bennünket Genet-hez, inkább azt mondhatnánk, Genet alakjai más úton, de nem kevésbé látványos módon távolodnak el a klasszikus dramaturgia alak-konceptiójától. „A központ felé történő valamelyes elmozdulás kezdete érződik a szürrealista alaknál – írja Pavis –, ahol álom és valóság összekeveredik, és az önreflexív alaknál (Pirandello, Genet), ahol a valóságszintek összezavarodnak a színház a színházban és az „alak az alakban” (szerep a szerepben) játékaiban.”¹⁷⁶ Genet színházában a szerepjáték, a különböző, erős karakterű jelmezek és a maszkok használata is igen gyakori. Ugyanakkor, időnként az instrukciók s az elmondott szöveg által pontosított gesztusok és hanghordozás is betölthetik az álöltözet szerepét, s egyértelmű módon jelzik az identitásváltozás helyét.

A *Bonnes* cselekménye azonnal egy szerepjátékkal indul, ahol a színész által viselt jelmez különösen fontos szerepet játszik. Solange a cselédek tipikus kis fekete ruháját viseli. Claire kombinében áll – még nem öltötte magára éppen érvényes identitását. A színpadon jól látható módon egy, a Solange-ével megegyező kollekció van elhelyezve: „*Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs à talons plats*”¹⁷⁷. Claire attitűdjé azonban világossá teszi, hogy őt most a Madame szerepében látjuk: „*(Claire s’assied à la coiffeuse. Elle respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse les cheveux, arrange son visage.)* Préparez ma robe.”¹⁷⁸ Bár ez csak az olvasó számára derül ki, Solange is szerepet játszik: ebben a szereposztásban ő Claire. Később azonban elbizonytalanodunk: Madame rendszeresen összekeveri cselédeit¹⁷⁹, így nem tudhatjuk, hogy Claire-Madame Solange-t, vagy Claire-t hívja Claire-nek. A két nővér kvázi-azonossága vizuális szinten is megjelenik, ruhájuk egyforma, külsejük leírásában a szerző nem tesz köztük különbséget (a „*Comment jouer Les Bonnes*” idevonatkozó része kizárólag együtt, az *elles* névmással jelöli őket), a két alak ily módon nem egyénített. A későbbiekben az elhangzó szöveg megerősíti ezt a szinte elviselhetetlen hasonlóságot. „Solange – Je n’en peux plus de notre ressemblance (...).

¹⁷⁶ Pavis, *Színházi szótár*, 34.

¹⁷⁷ *Les Bonnes*, 13.

¹⁷⁸ Uo. 14.

¹⁷⁹ „Madame a soigné Claire ou Solange, car Madame nous confondait toujours.” Claire, uo. 73.

Claire – ...j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur.”¹⁸⁰

„Toute la pièce est un „jeu de rôles” entre deux personnages dont la volonté d’être justement ce jeu de rôles, de se réduire à ce jeu, interchangeable, qui présuppose donc sinon l’identité, du moins l’indifférenciation”¹⁸¹ – írja Anne Ubersfeld. Úgy tűnik, az estéről estére ismétlődő szerepjáték nem egyszerűen csak a cselédek Madame iránti gyűlöletét hivatott elviselhetővé tenni. Bár ez a szerepjáték önkéntes, egyúttal küzdelem is, éppen az egyéni lét elemi vágyának megnyilvánulása. Solange és Claire mintha saját létükért küzdenének: nemcsak kettejük szétválaszthatatlansága és megkülönböztethetetlensége ellen, hanem relativitásuk, a *valamihez képest* való lét ellen. „Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes (...) C’est grâce à moi que tu es, et tu me nargues! Tu ne peux pas savoir comme il est pénible d’être Madame, Claire, d’être le prétexte à vos simagrés!” – állítja Claire.¹⁸² Ebben a megvilágításban mindhárom alak egymás feltételeként tűnik föl, ebből is következik, hogy Madame meggyilkolása, az öngyilkosság vagy a testvérgyilkosság tulajdonképpen egy és ugyanazon cselekedet. (A viszonyok ilyen jellegű összefonódása gyakori elem Genet színházában, az alakok rendszerének ez az alapvonása rendkívül markáns a *Balconban* is.) Minden vágyuk, hogy kitörjenek ebből a viszonylagosságból, ebből a nem-létből. „Nous prenons forme, Madame”¹⁸³ – fenyegetőzik Solange. A „nous” névmás használata figyelmet érdemel, Ubersfeld erre bővebben kitér a már idézett cikkében. Kiemeli Solange végkifejlet előtti hosszú monológjában használt fejedelmi többesszámát: „le «nous» le plus étrange, le plus paradoxal, c’est le nous de majesté par lequel Solange se définit «fameuse criminelle»: «Maintenant nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle.» Comme si la recherche passionnée d’identité qui est au fond de la fable des *Bonnes* ne pouvait apparaître que par le truchement du double, l’être se constituant à travers l’image de l’autre – ce qui n’aurait rien d’original si ce n’est que cet autre-là est si proche qu’on ne peut peut-être parvenir à l’existence que par la destruction du double. Pour être il faut «avalier son jumeau» – cette image de soi qui empêche d’exister.”¹⁸⁴

Madame „bőrébe bújni” a magasabb szinten való létezés, illetőleg egyáltalán a létezés illúzióját teremti meg. Az azonosulás ruhacserével és/vagy a gesztusrendszer megváltozásával

¹⁸⁰ Uo. 48.

¹⁸¹ Ubersfeld, *Les Bonnes de Genet ou «le mal d’être deux»*, 97.

¹⁸² *Les Bonnes*, 22-23.

¹⁸³ Uo. 26.

¹⁸⁴ Ubersfeld, *Les Bonnes de Genet ou «le mal d’être deux»*, 100.

realizálódik. A ruhák, Madame ruhái több ízben is a középpontba kerülnek. Itt a ruha egyértelműen a *persona* metaforája, s a vágyott, de elérhetetlen minőséget jelöli. „Jamais nous ne pourrions remplacer Madame. Si Madame connaissait nos précautions pour arranger ses toilettes! L’armoire de Madame, c’est pour nous comme la chapelle de la Sainte-Vierge. (...) Nous l’ouvrons à deux battants, nos jours de fête. Nous pouvons à peine regarder les robes, nous n’avons pas le droit. L’armoire de Madame est sacrée.”¹⁸⁵ Claire ez alkalommal a vörös ruhát ölti magára – bár a fehéret szeretné –, hiszen ez a végzetes este, a leszámolás pillanata. A vörös ruha Madame lényegét testesíti meg. Solange indulatos kitörésében is e ruha ellen fordul (*Elle crache sur la robe rouge*¹⁸⁶), s később Madame, aki lemondani szándékozik addigi életéről, elsőként ettől a ruhától válik meg¹⁸⁷. Az ékszerek, a „souliers vernis”¹⁸⁸, no és az arcpirosító teszük teljessé a képet.

Eljön a pillanat, amikor Claire-nek vissza kell változnia, de úgy tűnik, nem könnyű megtalálni saját formáját, saját identitását: „Qu’est-ce que tu as? Tu peux te ressembler, maintenant. Reprends ton visage. Allons, Claire, redeviens ma soeur...”¹⁸⁹ – győzködi Solange. Végül, megint csak nyílt színen, Claire felölti cseléd-jelmezét. Jelmez, hiszen ez is *játék*: „Il nous reste à continuer cette vie, reprendre le jeu.”¹⁹⁰ A játék a játékban így kétfenekűvé válik, s a két szint lassan egymásba olvad. A végkifejlethez közeledve az immár fehér ruhát öltött Claire folyamatosan „oszillál” a két identitás között. A színpadi utasítás ezen a ponton revelatív: „*Elle met sa robe blanche face au public, par dessus sa petite robe noire.*”¹⁹¹, Claire tehát mindkét *personat*, mindkét identitást magán viseli, egyszerre cseléd és Madame. Solange replikáiban is teljesen összemosódik a két szerep, egyszerre szól Madame-hoz és Claire-hez. Más vonatkozásban viszont, és ez talán jobban megvilágítja az alak genet-i megformálását – legalábbis e művében – a két ruha, a fekete és a fehér kioltják egymást, s az alak eltűnik, elvész álarc és álarc között, elbukik az identitásáért, a léteért vívott küzdelemben.

Az egymás általi létezés, a valóság és a látszat kérdése köré épül a *Balcon* egész cselekménye. Itt a *mise en abyme* a teatralitás megjelenítésének *par excellence* eszközévé válik. „Glorification de l’Image et du Reflet”¹⁹², a dráma arc és álarc, alak és képmás többszörös egymásra vetítésével játszik. A bordélyon belüli szerepjátékok során a lányok és a „látogatók”, ahogy Irma nevezi őket, hangsúlyozottan teátrális eszközöket vetnek be a titkos,

¹⁸⁵ Claire, *Les Bonnes*, 64.

¹⁸⁶ Uo. 24.

¹⁸⁷ Erről a gesztusról bővebben lásd lentebb (III/6 fejj.).

¹⁸⁸ „Et naturellement les souliers vernis. Ceux, que vous convoitez depuis des années.” Claire, *Les Bonnes*, 14.

¹⁸⁹ Uo. 28-29.

¹⁹⁰ Uo. 45.

¹⁹¹ Uo. 81, kiemelés tőlünk.

¹⁹² „Comment jouer *Le Balcon*”, 12.

kész forgatókönyv szerint zajló „ceremóniák” során. Az első négy kép egy-egy ilyen szertartást mutat be. A szereplőlistán a funkciójuk szerint jelölt alakok – a Püspök, a Bíró, a Tolvaj, a Hóhér, a Tábornok – mind szerepet játszanak, amit nemcsak jelmezük, de a színészi játékra vonatkozó didaszkália is egyértelművé tesz. A Püspök például teljes ornátusban, koturnuszban, erősen sminkelve, „comme un épouvantail”¹⁹³ jelenik meg. Ugyanakkor, a nyitó színpadkép fontos eleme – akárcsak a *Bonnes*ban a székre készített kis fekete ruha – a fotelre terített nadrág, ing, zakó. A látogató civil öltözéke egyfajta viszonyítási pontként, a bordélyon kívüli valóság referenciájaként van jelen. E szertartások alatt a hangnem a teátrális és a természetes tónus között váltakozik – „ton mi-théâtral, presque familier”, „reprise du ton théâtral”, „ton naturel”¹⁹⁴ –, az attitűd a szerepből való ki- és belépésnek megfelelően alakul. Amikor eljön az idő, a látogató megválnak jelmezétől és visszaváltozik – mivé is? Nem tudjuk, kik a Püspököt, a Tábornokot játszó vendégek, csak azt tudjuk, hogy bárkik lehetnek – vízvezeték-szerelőtől a miniszterig. Úgy tűnik, a látszat által kölcsönzött valóságos létezés érzetért játsszák szerepüket, mely egyúttal lehetségessé teszi a halált: „Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J’investis une très ancienne place forte d’où je fus chassé. Je m’installe dans un clairière où, enfin, le suicide est possible.”¹⁹⁵ A hamis és a valódi egymást feltételezi, nem létezhetnek egymás nélkül ebben a „maison d’illusion”¹⁹⁶-ban. „Ils veulent tous que tout soit le plus vrai possible... Moins quelque chose d’indéfinissable, qui fera que ce n’est pas vrai”¹⁹⁷ – foglalja össze Irma a kliensek elvárásait. A szerepjátszó vendégek eltúlzott, bábszerű kosztümjei tehát a teatralitás egy hatványozott szintjét képezik. Az ezt megelőző, a bordély valóságát alkotó szintről elmondható, hogy az ide tartozó alakok szintén sztereotip figurák sztereotip öltözékben. A lányok harisnyakötőben, bőrmellényben, bőrcsizmában, vagy éppen fedetlen keblekkel jelennek meg, Arthur klasszikus selyemfiú öltözékben: „gris clair, feutre blanc, etc”¹⁹⁸. Az e furcsa színházon kívüli „való” világ szereplőinek megjelenése is sztereotípiára épül – olyannyira, hogy a színész, az élő ember (Genet szerint) elégtelen annak megformálásához. „Il faudra inventer le type révolutionnaire – írja –, puis le peindre ou modeler sur une masque, car, je ne vois personne, même parmi les protestants lyonnais ayant le visage assez long, assez triste et assez farouche pour jouer ce rôle.”¹⁹⁹ A fényképészeket játszó színészek számára a mindenkori színrevitel

¹⁹³ *Les Bonnes*, 20.

¹⁹⁴ Uo. 32-33.

¹⁹⁵ Uo. 28.

¹⁹⁶ Uo. 62.

¹⁹⁷ Uo. 65.

¹⁹⁸ Uo. 74.

¹⁹⁹ „Comment jouer *Le Balcon*”, 11.

korának és helyének megfelelő, a legbelevalóbb fiatalokra (les jeunes gens les plus délurés) jellemző viselkedést és öltözetet írja elő. A teatralitás minden szintjén tehát képszerű, sztereotip alakok működnek. A vendégek saját identitásukat másokra cserélve, valamilyen társadalmi funkció héját magukra öltve próbálnak közelebb kerülni önmagukhoz – ugyanakkor a nem önként vállalt „jelmez” teher: a Rendőrfőnök minden vágya, hogy végre bekerüljön a bordély nomenklatúrájába, azaz, hogy képe leválasztható és mások által felölthető legyen: „(...) j’obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se refléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse.”²⁰⁰

A 8. kép után kép és tükörkép, valóság és illúzió szintjei közt egy újabb áttétel jön létre, vagy inkább egymásra csúszik a valóság és a játék, a kint és a bent síkja: a felkelés leverése után a nép közé az „igazi” Királynő, Tábornok, Bíró, Püspök helyett a bordély alakjai vonulnak ki. „A nyolcadik és kilencedik képben újra megjelenik a Püspök, a Bíró és a Tábornok figurája, azonban jóformán már nem található utalás arra, hogy valakik átmenetileg játszanák a szerepeket – írja Kékesi Kun Árpád. Mivel a szöveg nem tesz megkülönböztetést az itt és az első három képben szereplő figurák között, ezért a feltűnően magabiztos kijelentéseik, állami tisztviselőként való tevékenykedésük (...) úgy értelmezhető, hogy a szerep voltaképp individualitássá vált.”²⁰¹ „Il dépend de nous, que cette mascarade change de signification. (...) Pour moi, chef symbolique de l’Église de ce pays, j’en veux devenir le chef effectif” – mondja a Püspök. A fényképészek instrukcióit követve felveszik a megfelelő pózokat a fotókhoz, s a talmi valóságossá válik: „C’est une image vraie, née d’un spectacle faux.”²⁰² Ennek viszont ára van: „Je ne serais donc jamais qui je suis?” – kérdezi a Királynő. „Jamais plus”²⁰³ – hangzik a válasz.

Míg Claire és Solange alakja egyfajta sajátos pszichológiai állapot, egyetlen központi vágy megtestesülései, itt az alakok inkább egy ontológiai felvetés megjelenítésének eszközei. Mindkét esetben bizonyos síkszerűség, ugyanakkor többarcúság, bármikor felcserélhető identitás jellemzi az alakokat, hiszen nem emberi sorsot, hanem egy impulzust, illetve a lét, a valóságosság egy paradox képét hivatottak megjeleníteni.

A szövegek vizsgálata után azt a megállapítást tehetjük, hogy az arisztotelészi elvektől való eltávolodás jobbra hasonló színpadi és dramaturgiai eszközökön keresztül valósul meg. Míg a klasszicista esztétikát követő vígjátékban az álöltözet a fikció különböző szintjeit hozza

²⁰⁰ *Les Bonnes*, 82.

²⁰¹ Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban*, 137.

²⁰² *Les Bonnes*, 122.

²⁰³ Uo. 132.

létre, addig a barokk tragi-komédiában egyfajta valóság és illúzió határán billegő atmoszférát teremt meg, amivel szoros közelséget mutatnak Ionesco késői művei, és Genet világa is. Az illúzió, a fikció nem egy stabil realitáshoz képesti elmozdulást jelent, mint Molière darabjában, hanem két (vagy több) valóság (vagy illúzió) síkjai keverednek össze; semmi nem jelent biztos kapaszkodót, a létezés realitása mégsem sérül, ezek a szintek mind élhető világok. Érdekes, hogy míg a klasszicista esztétikában a jelmez és az attitűd szintjén megjelenő, a társadalmi funkcióra (is) épülő önazonosság (az uralkodó uralkodóként jelenik meg és beszél) egyszerű színházi konvenció, addig az új színházban a klisészerű megjelenés, a funkció dominanciája a külsőben az alak egész működésére kihat, s a színpadon pszichológiai mélység nélküli figurák megjelenését eredményezi. Ahogy Sontag írja: „Genet és Beckett metaszínháza²⁰⁴ egy olyan korszak érzéseit tükrözi, melynek a legnagyobb művészi gyönyört az önmarcangolás okozza, egy olyan korét, amelyet az örök visszatérés érzése fojtogat, egy olyan korét, amely minden újat fenyegetésként él meg. Hogy az élet álom, ez valamennyi metaszíndarab közös kiindulópontja. Különbséget szoktunk azonban tenni nyugodt álom, gondokkal teli álom és rémálom között. A modern álom, amit a modern metaszíndarab kivetít, rémálom, az ismétlés, a késleltetett cselekvés, a kiüresedett érzelmek rémálma.”²⁰⁵

²⁰⁴ Véleményünk szerint Beckett, Genet és Ionesco színházára egyaránt jellemző a következő megállapítás.
²⁰⁵ Sontag, *A tragédia halála*.

III.

Tárgyak és alakok közti viszonyok

„Tárgyon azt értjük, amit a színész manipulálhat. Ez a terminus lassan felcseréli a kellékét, amely túlságosan a figurához tartozó másodlagos eszköz fogalmához kötődött. A tárgy nemcsak hogy nem kellék, de a reprezentáció közepében, szívében helyezkedik el, mintha azt sugallná, hogy a díszletet, a színészt és az előadás minden plasztikus értékét ő támasztja alá.”²⁰⁶ A francia *accessoire*-ral ellentétben a *kellék* szó semmilyen másodlagosságra utaló jelentést nem hordoz, így mi a színpadi kellék és a színpadi tárgy fogalmát a színházi terminológiában egyaránt használhatónak tekintjük, számunkra jelentésbeli különbségük inkább a színészhez való közelség viszonylatában van. A színpadi tárgy elnevezés átfogóbb, míg számunkra a kellék elnevezés egy közelebbi, többé-kevésbé állandó kapcsolatra utal a színésszel és a figurával.

A két kor színpadi tárgyainak általános vizsgálata meghaladja e dolgozat kereteit. Témánkat a tárgy és alak közti viszony aspektusára szűkítettük, s így jutottunk el a tárgyakon keresztül megnyilvánuló viszonyrendszer problémájához. Végül Jacques Ehrmann cikke, a *Les structures de l'échange dans Cinna* vezetett el a csere motívumához. Egy adott darab alakjai közötti kapcsolatok rendszere különösen jól megvilágítható a színpadi tárgy, ezen belül is a valamilyen módon gazdát cserélő, egyik szereplőtől a másikhoz kerülő tárgyak vizsgálatával. Ez a fejezet tehát egyrészt a „színpadi tárgy” mint jel fogalmának pontosításával foglalkozik, másrészt a témából adódóan az adott tárgyak rendszerét egyfajta antropológiai megközelítésben vizsgálom, amelyben a legfőbb hivatkozási pont Mauss *Tanulmány az ajándékról* című műve. Az ezzel a témával kapcsolatosan tárgyalt drámaszövegek: Corneille *Le Cid*, Méréze, *Polyeucte martyr*, Cinna, Méliete ou les fausses lettres, La Suite du Menteur, Molière *Le Tartuffe*, L'Avare, Les Fourberies de Scapin, Ionesco

²⁰⁶ Pavis, *Előadáselemzés*, 161.

La Cantatrice chauve, Scène à quatre, Le roi se meurt, Beckett En attendant Godot, Fin de partie, Acte sans paroles I és Genet *Les Bonnes* című műve.²⁰⁷

III/ 1 A színpadi tárgy

A színpadi tárgy, úgy is mint színpadi jel „est de nature non arbitraire, mais iconique, c’est-à-dire qu’il soutient un rapport de similitude avec ce qu’il est chargé de représenter”.²⁰⁸ Tehát amellett, hogy a színpadi tárgy szükségszerűen mimézis, egyúttal egy valóságos elem is egy valóságos viszonyrendszerben. Jelenléte a színpadon soha nem lehet önkényes, nem maradhat semleges: „toute chose figurant sur scène y acquiert *ipso facto* le caractère d’objet: l’objet théâtral est une chose, reprise et recomposée par l’activité théâtrale: tout ce qui est sur scène, fût-ce un élément déposé par le hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l’univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène.”²⁰⁹ Tehát minden, ami a színpadon van, pusztán jelenléte által mindig valamilyen sajátságos jelentés és erő hordozója, s adott esetben ez az erő és ez a jelentés a cselekmény szervező elemévé válik: a tárgy kilép a „jelenlévő” státuszából, „cselekvővé” válik.²¹⁰ Fontos, hogy a tárgy az előadás során nemcsak egyféleképpen értelmezhető, valaminek a metaforájává válhat, státusa egy előadás során még a térelemek valamely kategóriájában elfoglalt helyét illetően sem feltétlenül állandó: díszletelemből kellékké, kellékből jelmezzé válhat és fordítva. „A színészen kívül tárgy itt minden, és ami a színpadon a kellékeket, a díszletet, a kárpitot, sőt a jelmezt jelenti, s ami a színpadon természeténél fogva lágy, formázható, már a definícióval is megváltozó anyagot képez.”²¹¹

²⁰⁷ Corneille, *Cid, Cinna* (ford. Nemes Nagy Ágnes), *Polyeucte* (ford. Rónay György), *Klasszikus francia drámák*, Európa, 1984

Molière, *Tartuffe* (ford. Vas István), *Molière összes drámái I*, Osiris, Budapest, 2002. *A fősvény* (ford. Illyés Gyula), *Scapin furfangjai* (ford. Karinthy Ferenc), *Molière összes drámái II*, Osiris, Budapest, 2002.

Ionesco, *A kopasz énekesnő* (ford. Gera György), *Haldoklik a király* (ford. Bognár Róbert), Eugène Ionesco: *Drámák*, Európa, 1990

Beckett, *Godot-ra várva, A játszma vége* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), *Némajáték I* (ford. Bart István), *Samuel Beckett összes drámái*, Európa, Budapest, 2006

Genet, *Cselédek* (ford. Nagy Péter), Jean Genet: *Drámák*, Európa, 1986

²⁰⁸ Ubersfeld, *L’école du spectateur*, 162.

²⁰⁹ Uo. 126.

²¹⁰ Mint például Don Diègue kardja, Médée ruhája vagy a tárgyak uralma Ionesconál a *Nouveau Locataire*ben, vagy Genet-nél a *Bonnes*ban.

²¹¹ Luc Boucric, *L’Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993. Idézi Pavis, *Előadáselemzés*, 162.

A tárgyak jelenléte a színpadon mind a 17., mind a 20. században jellemző. Bár a szerzői utasításban jelzett tárgyak a 20. század szövegeiben jóval gyakrabban fordulnak elő, a dialógusokban és a didaszkáliában jelzett színpadi tárgyak mennyisége a 17. században is számottevő.²¹² A klasszicista esztétika erősödő jelenléte a színpadi tárgyak használatában is megmutatkozik. Marc Vuillermoz a század második negyedének színpadi tárgyaival foglalkozó átfogó és alapos műve is kitér erre a folyamatra: nem annyira a tárgyak mennyisége változik, mint inkább az a mód, ahogyan a tragédia és a tragi-komédia kezeli őket. A tárgy mint retorikai és dramaturgiai „erőforrás” kihasználtsága érezhetően csökken, „sous l’influence conjuguée d’une pratique fortifiée par l’usage et d’un ensemble de règles esthétiques régissant de plus en plus strictement la création théâtrale, le fonctionnement de l’objet a fini par «se normaliser»”.²¹³ A mindennapi használati tárgyak és a színpadi tárgyak relációját illetően Vuillermoz kiemeli, hogy a korabeli mindennapi életben közkedvelt dísz tárgyak, dekoratív bútordarabok különösképpen hiányoznak a drámaszövegekből. Ez abból a tényből fakad, hogy a szöveg szintjén is megjelenő tárgy általában nem pusztán a festői díszlet részét képezi, hanem a szereplők, a színész játékának eszközeül szolgál, így egy jelentéstöbblet hordozójává válik. Ezzel magyarázható az is, hogy egy sor olyan tárgy, ami egyébként rejtve marad a látogatók szeme elől, explicit módon jelen van a drámaszövegekben és a színpadon. Ilyenek a szerelmi viszonyokkal kapcsolatos tárgyak, szerelmi relikviák, portrék. Mint látjuk majd, ezek dramaturgiai szerepe adott esetben meghatározó lehet a cselekmény egészében.

A XIV. Lajos korától a 20. századig terjedő időszakban nemcsak a tárgyak anyaga, de készítésük módja és gyorsasága, a mindennapokban elfoglalt szerepük, használatuk, „fogyasztásuk”, tehát a hozzájuk való viszony egésze is megváltozott. Ez a színpadi tárgyra is érvényes. A 20. században nemcsak a tárgyak jelenlétére utaló didaszkália mennyisége nő meg, funkciója is változik. A tárgy hétköznapi használatától teljesen eltérő módon is megjelenhet. „A nem mimetikus tárgy bármiféleképpen, akár teljesen elképzelhetetlennek tűnő körülmények között is felhasználható – ld. a *talált* (véletlenszerű hozzárendelés), a *megzavart* (kiforgatás) vagy az *elidegenített* tárgy szürrealista technikáját.”²¹⁴ Az új

²¹² „Force est pourtant de constater que ces acteurs muets interviennent constamment dans le théâtre français du XVII^e siècle, du moins jusqu’en 1650: (...) le texte dramatique – dialogues et didascalies – appelle explicitement la présence d’au moins un objet sur scène, et souvent de beaucoup plus, le nombre moyen d’objets scéniques par pièce étant supérieur à six” – írja Marc Vuillermoz *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650* című művében. 9.

²¹³ Uo. 10.

²¹⁴ Pavis, *Színházi szótár*, 432.

színházban a színpadi tárgy *viselkedésének* megváltozása a legmarkánsabb jelenség. Gyakori motívum, hogy a tárgyak önálló életre kelnek, saját akarattal rendelkeznek. Jelenlétük és elszaporodásuk nem ritkán fenyegető, az ember és tárgy közötti viszony az esetek nagy részében diszharmonikus. Vajon a mindennapi életben elterjedő nem organikus anyagok használata és a tömegtermelés kapcsolatba hozható-e a színpadon megjelenített ember és tárgy közötti nem-organikus, megbomlott harmóniájú viszonnal? Minden bizonnyal igen, de a megfelelés nem ilyen egyszerű, hiszen a színpadi tárgy az új színházban gyakran hangsúlyozottan metaforikus jelentést hordoz, s nem(csak) önmagát jelenti.²¹⁵ Egy másik gyakori motívum a szövegben elhangzó tárgyak *hiánya*. Nem színpadon kívüli tárgyokról van szó (*objets extra-scéniques*), hanem a dramaturgiai funkciójukat éppen hiányukkal betöltő tárgyokról, mely hiányt a szöveg vagy a játék explicit módon jelzi.

III/2 A gazdát cserélő tárgy

Láthattuk, hogy az identitás ábrázolása szorosan összefügg az alakok egymáshoz való viszonyának ábrázolásával. Az alak identitása és elhelyezkedése a darabon belüli kapcsolatrendszerben egymást feltételezik. E viszonyrendszer megjelenítése egyszerre több szinten és számos eszközzel történhet, melyek közül egy a tárgyak vándorlása, cseréje az alakok között (*le don*). Ahogy Ehrmann írja a *Cinna* kapcsán, ennek az aspektusnak a vizsgálatával sikerült feltérképeznie a darab teljes belső szerkezetét, „de mettre à nu les structures internes de l'oeuvre, et par là d'expliquer (...) le comportement des personnages et l'organisation générale de la pièce”.²¹⁶ Noha itt a csere főleg absztrakt síkon jelenik meg és a szöveg nem utal a színpadon is megjelenő tárgyra, más szövegek elemzésekor a térben megjelenő elemek tekintetében is revelatívnak bizonyult ez a szempont. Mivel a csere motívuma és a konkrét tárgyak vándorlása egyik alaktól a másikhoz összeköti az alakok közti viszonyok problematikáját a színházi megjelenítés háromdimenziós természetével, különösen alkalmas kiindulópont a színpadi játék és a színpadon megjelenő, látható elemek

²¹⁵ Mint például a *Godot* kapcsán az előző fejezetben már említett tárgyak, többek között a *cipő* mint az úton levés metaforája, a *korbács* mint a hatalom jelképe, a *sárgarépa* és a *karórépa* mint a szegények eledele, s így a szegénység jelentésmezőjéhez köthető tárgyak, melyek szükségszerűen antitetikus viszonyba lépnek az elemőzsiás *kosárral* (*panier*).

²¹⁶ Ehrmann, 958.

vizsgálatához. Bár vizsgálódásaink során alapvetően megmaradunk az irodalomelmélet mezsgyéjén, a csere jelenségének az antropológiai kutatásokban elfoglalt helye miatt az antropológia és a színház közötti kapcsolat ebben a fejezetben fokozott hangsúlyt kap. Ami az antropológiai bázist illeti, Mauss *Tanulmány az ajándékról* című művére, és Lévi-Strauss e műhöz írt bevezetőjére támaszkodunk. A csere, az ajándék és az adomány fogalma egyaránt szerepel elemzésünkben, hiszen egymáshoz közel álló fogalmak, ami időnként terminológiai zavart is okozhat. „Az általunk használt alapfogalmakat másként is felbonthatjuk, keverhetjük, színezhethetjük és definiálhatjuk. A használt fogalmak: „ajándék, adomány” [*présent, cadeau, don*] maguk sem teljesen pontosak. Nem találunk rájuk más kifejezést, ez minden”²¹⁷ – írja Mauss. A csere aktusában természetesen két tárgy vagy dolog szerepel, míg az ajándék és az adomány egymással rokon értelmű kifejezések, adott esetben felcserélhetőek is. Jelentéskülönbségük árnyalatnyi, így munkánk során mindig a szóban forgó drámai szituációt, illetve az adott dolog természetét pontosabban megközelítő kifejezést használjuk.

A korábbiakban láthattuk, hogy az antropológia és színházstudomány területei több vonatkozásban is találkoznak. Az antropológiai és a színházi alaphelyzet párhuzamba állításakor az antropológia felől közelítettünk a színház felé, ahol a néző a színészen keresztül önmagára reflektáló emberi lény pozíciójába helyezkedik. Megfordítva ezt az irányt, kézenfekvőnek tűnik, hogy a színház és a drámairodalom szociológiai, illetve antropológiai vizsgálódások alapjául szolgálhat. Azonban, mivel egy ilyen irányú mélyreható vizsgálat letérítene bennünket az előzetesen kijelölt útról, e helyütt csak néhány, különösen érdekes vagy az adott téma szempontjából revelatív kapcsolódási pontra térek majd ki. Kutatásunk haladási iránya tematikus irányvonalat követ, egymás után haladva a fentebb említett csere-, illetve adománytípusokon keresztül. Most sem törekszünk a szövegek átfogó elemzésére, a szövegekből kiemelt példák egy többé-kevésbé globális megközelítés alapjául szolgálnak.

Nem célunk a csere mint antropológiai fogalom széleskörű bemutatása, mégis elengedhetetlen néhány különösen fontos jellemző körülménye. A szó szoros értelmében az ajándék vagy adomány nem más, mint egy dolog élvezeti vagy tulajdonjogáról való önkéntes és érdek nélküli lemondás egy másik személy vagy közösség javára. A fogalom egyúttal jelölheti magát az ajándékozott vagy adományozott dolgokat is. Ezek természete végtelen változatosságot mutat. Az ajándékozó és a megajándékozott, valamint az adott dolog mibenléte határozza meg az aktus jellegét. Az ajándékozás, a dolgok átruházása, átadása

²¹⁷ Mauss, 325.

természetes módon része a mindennapoknak, olyan esemény, „qui ne semble pas appeler de définition sociologique particulièrement précise”²¹⁸, írja az *Encyclopedia Universalis*. Az ajándék antropológiai fogalommá válása főleg Mauss 1924-ben megjelent művének köszönhető. Különböző korokból és kultúrákból származó, gazdag dokumentációra alapozva először is egyfajta ambivalenciát állapít meg az ajándék érdeknélküliségét illetően. Megfigyelései néhány fontos iránypont köré rendezhetők. Elsőként a három kötelezettség – az adás, az elfogadás és a viszonzás – melyek minden csereakció alapvető szervezőelemei. „Jognak és érdeknek milyen szabálya írja elő az elmaradott vagy archaikus típusú társadalmakban, hogy a kapott ajándékot kötelező viszonzni? Milyen erő rejlik az odaajándékozott dologban, ami a megajándékozottat arra készíti, hogy viszonzza?”²¹⁹ – teszi föl a kérdést Mauss. Azután a *hau* fogalma, az ajándékozott dolog „szelleme”, amely kardinális szerepet játszik a viszonzás kötelezettségében, mivel „valójában a *hau* akar visszatérni a szülőföldjére”²²⁰. A tény, hogy „a dolognak is van lelke, a dolog maga is lélek”²²¹, és hogy a *hau* tulajdonképpen az ajándékozó személy része vezet ahhoz a felfogáshoz, miszerint „ha valaki ajándékot ad egy másiknak, akkor saját magából ad”²²². „Ebben a gondolatrendszerben tisztán és logikusan érthető, hogy vissza kell adni a másiknak azt, ami valójában az ő természetének a része, szubsztanciája, ugyanis elfogadni valakitől valamit azt jelenti, hogy elfogadunk valamit szellemi lényegéből, lelkéből, ennek megtartása pedig veszélyes és halálos lenne, nemcsak azért, mert jogtalanul tartanánk meg, hanem azért is, mert az a dolog, ami valakiből nem csupán morálisan, de fizikailag és szellemileg is származik, ez a lényeg (...) mágikus és vallásos hatással van ránk.”²²³

Az ajándék tehát olykor „agresszív” természetű is lehet. Másképpen, az ajándék szükségszerűen tartozást von maga után, így partnere lekötésével az ajándékozó egyfajta hatalmat is szerez fölötte. Az ajándékozás aktusával tehát különleges kapcsolat jön létre a két résztvevő fél között. „Arról van szó, hogy az a kapocs, amit az ajándék az adományozó és a megajándékozott között létrehoz, mindkettejüknek túl erős. (...) A megajándékozott függőségi viszonyba kerül az ajándékozóval. (...) Az ajándék tehát az, amit adni is kell, kapni is kell, de ugyanakkor mégis veszélyes elfogadni.”²²⁴ (A régi germán nyelvekben például a *gift* szó két

²¹⁸ *Encyclopedia Universalis*, „don” címszó.

²¹⁹ Mauss, 98.

²²⁰ Uo. 211.

²²¹ Uo. 212.

²²² Uo.

²²³ Uo.

²²⁴ Uo. 307.

jelentéssel is bírt: egyrészt ajándék, másrészt méreg, s „a halált hozó adomány, a méreggév változó ajándék vagy jószág témája alapvető fontosságú a germán folklórban”²²⁵.)

A színházban, akárcsak a való életben, az átadott dolgok listája nagyon változatos lehet: a konkrét tárgytól a fogalmakon keresztül akár az élőlényekig terjedhet. Ehrmanntól eltérően, mi itt a kézzelfogható dolgok cseréjére koncentrálnunk, és csak indokolt esetben vesszük figyelembe a pusztán az absztrakció szintjén megvalósuló cserét. Az általunk vizsgált gazdát cserélő tárgyak megjelenhetnek vagy sem három dimenziós valóságukban a színpadon, de jelenlétüktől függetlenül meghatározó szerepet játszanak a cselekmény belső szerkezetének, illetve az alakok viszonyrendszerének szempontjából. Mauss megfigyeléseiből kiindulva és tanulmányozva az adományozó-adományozott-adomány hármását, a vizsgált szövegekben megjelenő cserék a következőképpen osztályozhatók tematikus szempontból:

- 1) szerelmi ajándék
- 2) az egyik fél végletes viszonyulása az adományhoz (fukarság, illetve mértéken felüli bőkezűség)
- 3) az ajándék mint veszélyforrás és az átadott dolog ereje (ruházat cseréje, az ajándék mint méreg)
- 4) elvont fogalmakat jelölő szimbolikus tárgyak adományozása (korona, jogar, kard stb.)
- 5) hiányos adomány (a három ágens: az adományozó, az adományozott és az adomány valamelyike hiányzik)

III/3 Az ajándék a színházban

A csere során körbejárhatnak konkrét, élettelen (különböző tárgyak, élelem, pénz stb.) vagy élő dolgok (állatok vagy emberek), valamint elvont dolgok (előjogok, tisztségek, ígérek, érzelmek), bár ezeknek a leggyakrabban konkrét, kézzelfogható manifesztációjuk van (korona, pénz, gyűrű, különböző szimbolikus tárgyak). Mindezen jelenségeknek megfelelően a csere többféle karaktert ölthet: nemcsak erkölcsi, jogi, gazdasági, de vallási, mágikus, illetve esztétikai jellegű cseréről is lehet szó. Ez utóbbi lényeges a mi szempontunkból: a színház, a dramatikus játékok gyakran képezik rituális események részét. Ebben a vonatkozásban

²²⁵ Uo. 313.

esztétikai kapcsolat jön létre a színház és a csere mint társadalmi jelenség között.²²⁶ Ugyanakkor, más perspektívában a színház (illetőleg a drámaíró) felhasználhatja a csere jelenségét, az ajándékozás aktusát mint dramaturgiai eszközt, hogy az egy adott színmű alakjai közt meglévő vagy kialakuló hierarchiai vagy érzelmi viszonyokat ábrázolja.

Az a tény, hogy a vizsgált drámaszövegek a 17., illetve a 20. századhoz és az adott társadalomhoz és kultúrához tartoznak, nem jelent radikális eltávolodást mindattól, amit az imént az archaikus társadalmakkal kapcsolatban összefoglaltunk. A csere mint társadalomstrukturáló princípium figyelemreméltó párhuzamok felállítására ad lehetőséget a különböző társadalmak között: „Az ilyen típusú intézmények valóban átmenetet képeztek a mai formák, a mi jogi és gazdasági formáink felé. Történeti magyarázattal szolgálhatnak a magunk társadalmaihoz”²²⁷ – írja Mauss. Mint láttuk, megfigyelései alapján arra jutott, hogy az ajándékozás bizonyos jellemzői meghatározó jelentőségűek. Ilyen tehát a kapcsolat, ami az ajándék útján létrejön az adományozó és az adományozott között, az adott és viszonzott dolog „szelleme”, valamint ennek veszélyes jellege. Ezek az elemek szolgálnak kutatásaink kiindulópontjául.

A színpad *par excellence* a megjelenítés helye, ahol bármilyen tematikus elem a kifejezés több szintjén is megfogalmazható. Az ajándékozás, illetve a csere jelenségét vizsgálva figyelembe kell vennünk a színházművészet komplexitását és szemügyre venni a kifejezés különböző formáit, amit a színházban az ajándékozás aktusa, illetve maga az ajándék felölthet. Ez történhet kizárólag az elhangzó szöveg szintjén vagy a színpadi tér valóságában, illetőleg mindkét szinten egyszerre. Az ajándék színpadi materializációjával visszaérkezünk a színpadi tárgy kérdéséhez.

Ahogy korábban erre kitértünk, egy tárgy megjelenése a színpadon mindig különös jelentőséggel bír. Ez így van a színpadon megjelenített ajándék esetében is. Az ajándékozott tárgy gyakran szimbolikus jelentést hordoz, melynek ereje és jelentősége független attól, hogy e jelentés csak a darab univerzumához tartozó szimbólumrendszeren belül érvényes, vagy egy tágabb, egyetemes rendszerbe illeszthető. A gazdát cserélő, de a színpadon *nem megjelenő* (extra-scéniques) tárgyak a mi szempontunkból nem kevésbé fontosak. Ugyanígy maga az ajándékozás vagy csere aktusa is vizsgálható a vizualitás szempontjából: lehet *beszélni* róla, és meg lehet *mutatni*, de tegyük rögtön hozzá, hogy dramaturgiai szerepének jelentősége nem

²²⁶ „(...) ezeknek az intézményeknek van egy jelentős esztétikai oldaluk is, amelytől ebben a tanulmányban önkényesen eltekintettünk: az egymást követő táncok, a dalok és a mindenféle felvonulás, a drámai előadások, amelyeket tábor tábornak, szövetséges szövetségesnek mutat be; mindenfajta tárgy (...), mindaz, amit örömmel fogadnak és sikerrel kínálnak föl (...), mindez esztétikai érzelmek tárgya is, nem pedig csak morális vagy érdektermészetű érzelmeké.” Mauss, 333.

²²⁷ Uo. 284.

függ a láthatóság kritériumától. Mint a többi színpadtechnikai elem esetében, egyik vagy másik színháztörténeti korban a színpadi tárgyak használatának módja és e tárgyak jellege (anyaguk, formájuk, funkciójuk stb.) nagyban függ a kérdéses kor színházi gyakorlatának bevett szokásaitól és technikai fejlettségi fokától. Mindamellett fontos leszögeznünk, hogy egy adott kor társadalmában a tárgyak szerepének vizsgálata nem támaszkodhat fenntartás nélkül a drámaszövegekre, egy-egy tárgy, használati eszköz jelenléte vagy hiánya az adott kor dramaturgiájában és színházi gyakorlatában nem mindig tükrözi hűen az adott társadalomban, illetve kultúrában betöltött szerepét. Ugyanígy, a tárgy használatának módja sem egyezik feltétlenül az adott társadalomban bevett szokásokkal. Így van ez a 17. századi szövegek esetében is. Mint említettük, sok olyan tárgy jelen van a színpadon, ami normális esetben rejtve marad, „toute une série d’objets normalement soustraits aux regards en raison de leur lien avec la vie amoureuse”.²²⁸ Ezek a tárgyak sokszor a bonyodalom középpontjában állnak, továbbgördíthetik a cselekményt, illetve gyakran szolgálnak *coup de théâtre* eszközéül.

Előző fejezetünkben megjegyeztük, hogy bár a barokk esztétikában az identitást és az alakok közti viszonyt gyakran jellemzi bizonytalanság, az állandóság hiánya, a 17. századi drámaszövegekben az alakra jellemző egyfajta pszichológiai koherencia. Az új színházban az identitás inkoherens és ingatag volta az alak széteséséhez (*éclatement du personnage*) vezet. Vajon a szétesettség és bizonytalanság e világában hogyan működik a csere és az adomány jelensége? Milyen tendencia rajzolódik ki a színpadi tárgy és megtett útjának vizsgálatán keresztül? „On comprend l’importance que la mise en scène contemporaine attache à l’objet. Ce n’est pas dû seulement au «développement de la tendance à l’acquisivité liée à la civilisation bourgeoise», et à la «consommation ostentatoire liant peu à peu le statut social à la possession d’objets» – ce qui est évident –, mais aussi au fait que la représentation contemporaine évolue dans le sens d’une construction poétique de l’espace théâtral”²²⁹ – írja Ubersfeld. Ahogy látni fogjuk, a 20. századi szövegekben valóban több a tárgyak jelenlétére utaló didaszkália (explicit és rejtett egyaránt), gyakran bírnak a tárgyak fontos dramaturgiai szereppel, esetenként a darab alakjaival egyenértékű módon vehetnek részt a cselekményben (mint például a folyamatosan növekvő test Ionesco *Amédéejében*), de helyettesíthetik is azokat (ahogyan a *Chaisesben* a sokasodó székek jelzik az érkező vendégeket). Bár a tárgyak jelenléte fokozottan jellemző, a csere, illetve az adomány aktusa határozottan problematikusnak bizonyul. A folyamat sokszor csak a szöveg szintjén megy végbe, és igen gyakori a trió valamelyik elemének hiánya. Ugyanakkor, ami az adománnyal kapcsolatban

²²⁸ Vuillermoz, 17.

²²⁹ Ubersfeld, *L’école du spectateur*, 126.

eddig felmerült témákat illeti, azok nagy része az új színházban is megtalálható, azonban eltérő formában.

III/4 A szerelmi ajándék

A *Mélite ou les fausses lettres*ben tisztán követhető a színpadi tárgy dramaturgiai funkciója. A drámai konfliktus egy része és a cselekmény alakulása a mű címében is szereplő (szerelmes) leveleknek köszönhető. Tircis Mélite-hez írt szonettje után, ami kétségkívül ellenállhatatlan szerelmi „ajándék”, a féltékeny Éraste elküldi Philandre-nak Mélite nevében az első hamis szerelmes levelet. A levélke megjelenik a színpadon is: „Il baille une lettre à Cliton.”²³⁰ A harmadik felvonásban újabb levél kerül „forgalomba”, „autre lettre supposée de Mélite à Philandre”, s ezután a két levél, aprócska, de mindent felforgató porszemek a gépezetben, kézről kézre jár: Philandre-tól Tircis-hez, majd Clorishoz vándorolnak. Ekkor ér csúcspontjára a bonyodalom, a hullámok, melyeket Éraste fondorlata indított el, egyre magasabbra csapnak, mígnem Tircis a teljes reményvesztettség állapotába kerül, Philandre érzelmei Cloris iránt közönybe fordulnak, a saját csapdájába esett Éraste pedig megőrül. Minden alkalommal, amikor a két levél gazdát cserél, a színpadon is megjelenik, valóságuk kézzelfogható és megfellebbezhetetlen – ez épp azért bír dramaturgiai jelentőséggel, mivelhogy hamisak. A láthatóság egyrészt az azonosítás, másrészt a játék miatt lényeges: Philandre „reconnaît les lettres et tâche de s’en saisir, mais Cloris les resserre”²³¹. Ebben az esetben a levelek szerelmi próbatételként funkcionálnak, a *hamis* levelek felerősítik és leleplezik a szereplők *valódi* érzéseit. Először zavaros, kaotikus helyzetet teremtenek, amelyben nyilvánvalóvá válik a látszólag tiszta és stabil kapcsolatok labilitása. A darab alakjai között meglévő viszonyháló kapcsolódási pontjai materializálódnak a levelekben, melyek összekötik a cselekményben résztvevőket. A körbejáró tárgyakon keresztül derül fény a jellemek és kapcsolatok állhatatlanságára – *par excellence* barokk téma –, ők a megtestesült próbatétel, mely után új, valós alapokra helyezett viszonyrendszer alakulhat ki.

²³⁰ *Mélite*, II/6, OC I, 33.

²³¹ Uo. III/7, 56.

A levelek mellett ilyen, a szerelmi zálog funkcióját betöltő tárgy²³² lehet a gyűrű, a jegykendő, vagy „des objets fabriqués directement avec le corps de la personne aimée – tels les anneaux ou les bracelets de cheveux...”²³³ A vágyott testhez való közelség a tulajdonos és az adományozott tárgy közötti intimitás fokát jelzi, s így az adományozó érzelmi hitelességének mértékét is. Az ajándékozó egy része mindig átadásra kerül az ajándékkal, így válnak ezek a szerelmi tárgyak relikvia-tárgyakká. A portré mint ajándék és mint relikvia-tárgy is ezt a koncepciót erősíti. Az *arc* természetesen egyébként is szorosan kapcsolódik a szerelem témájához, így gyakori motívum a szerelmi bonyodalmakra épülő drámaszövegekben. A *Mélite* egyik fő motívuma, nemcsak Mélite szépségének méltatása okán, de a szerelmesek, Philandre és Cloris is egymás szemébe nézve s ott önmagukat látva győződnek meg szerelmükről²³⁴, majd Éraсте-ot is a Nourrice arca ébreszti rá, hogy nem lehet azonos szerelmével²³⁵, s így tér vissza örületéből. Elfelejtteni az arcot annyit tesz, mint elfelejtteni a személyt, s ez is csak növeli a portré jelentőségét.

Hier un peintre excellent m’apporta mon portrait:
Tandis qu’il t’en demeure encore quelque trait,
Qu’encor tu me connais, et que de ta pensée
Mon image n’est pas tout à fait effacée,
Ne m’en refuse point ton petit jugement.²³⁶

²³² A franciában az *objet* (tárgy) szó elvont jelentésében magában foglalja a valamely személyhez való érzelmi viszonyulás aspektusát, amint az kitűnik a TLF alább idézett **objet** szócikkből:

„Ce sur quoi portent ou ce vers quoi sont dirigés une réaction affective, un état d’âme et sa manifestation.”
Ex. „[...] cette intuition sympathique dont sont douées les mères pour l’objet de leur tendresse” (Balzac, *E. Grandet*, 1834, p.96). „[...] l’objet de sa haine est un être abstrait, sans rapport avec moi-même (Mauriac, *Noeud vip.*, 1932, p.201).

SYNT. *Objet d’admiration, d’adoration, d’amour, d’attachement, d’idolâtrie, de respect, de tendresse, de vénération; objet de sollicitude; objet de plaisanteries, de railleries.*

◆ *En partic.* [Sans compl. subst. prép. de, mais souvent avec déterm. adj.]

Vieilli. Femme aimée, p. ext., personne aimée (homme ou femme). *Objet adoré, chéri, jeune objet; adorer un objet. Je ne puis ni supporter l’éloignement de l’objet auquel mon sort est lié, ni m’astreindre à son exigence* (Staël, *Lettres jeun.*, 1791, p. 471). *Pour que le seul remplacement de la femme, comme objet aimé, par un jeune homme, déclenchât aussitôt autour de celui-ci tout le processus de complications sociales qui se développent autour d’une liaison ordinaire* (Proust, *Sodome*, 1922, p. 1059).”, TLF, „objet” címszó

²³³ Vuillermoz, 17.

²³⁴ Philandre: „Tu n’y vois que mon coeur, qui n’a plus un seul trait / Que ceux qu’il a reçu de ton charmant portrait.”

Cloris: „Oui, Philandre, et mes yeux t’en vont montrer autant, / Nos brasiers tous pareils ont mêmes étincelles.” *Mélite*, I/4, OC I, 21.

²³⁵ „Et plus je vous contemple, et plus sur ce visage / Je m’étonne de voir un autre air, un autre âge: / Je ne reconnais plus aucun de vos traits. / Jadis votre Nourrice avait ainsi les traits. Le front ainsi ridé, la couleur ainsi blême, / Le poil ainsi grison. O dieux! c’est elle-même.” Uo. Éraсте, V/2, 76.

Egyúttal részletes, szövegbe rejtett instrukciót kapunk a Nourrice külsejét illetően.

²³⁶ *La Place royale*, Phylis, II/7, OC I, 495.

„Qui donne le portrait promet l’original”²³⁷ – írja Corneille a *Suite du Menteur*-ben. Mélisse, bátyja kérésére szerelmes levelet és pénzt küld Dorante-nak, melyek ez utóbbinál érzelmi visszhangra találnak: „...Si l’on n’est ingrat, il faut être amoureux”²³⁸. De mivel a fiatalok még soha nem látták egymást, Dorante a kétség pillanatában kész lenne elhárítani magától az egészet, „envoyer, et la Dame, et les amours au vent”²³⁹, ha lakája nem emlékeztetné: „quiconque prend se vend”²⁴⁰. Ezek után Mélisse komornája segítségével eléri, hogy Dorante ellopja portréját (sa mignature). Így próbál megbizonyosodni ez utóbbi érzelmei felől: ha visszaadja a portrét, az azt jelenti, hogy nem szerelmes. A régi szerelmes portréját átadni az újnak annyit tesz, mint a régi szerelmet feláldozni az új oltárán. Ettől tart Cléandre is, amikor Mélisse szemére veti, hogy túl könnyen adta arcképét egy fiatalembernek: „Si ... de ce portrait donné légèrement / Il érige un trophée à quelque objet charmant?”²⁴¹ Az elküldött ajándék dramaturgiailag is adekvát, hiszen a cselekmény kezdetén Dorante börtönben van, így a személyes találkozás akadályoztatott, s éppen ez jelenti a motivációt a következő lépésre. Itt a kapcsolatteremtés teljesen evidens módon bizonyos tárgyak átruházásán keresztül történik.

Az *irónia*, a *komikum* és a *szokatlanság* meghatározó szerepet játszik az abszurd színházban, különösképpen Ionesconál. Így nem meglepő, hogy a *Cantatrice chauve*-ben a szerelmet közvetíteni hivatott tárgy, és maga az ajándékozás gesztusa komikus megvilágításban tűnik fel és kíméletlen irónia tárgyát képezi. A *Bouquet* című vicces kis történetet érdemes itt idéznünk.

„Une fois, un fiancé avait apporté un bouquet de fleurs à sa fiancée qui lui dit merci; mais avant qu’elle lui eût dit merci, lui, sans dire un seul mot, lui prit les fleurs qu’il lui avait données pour lui donner une bonne leçon et, lui disant: «Je les reprends», il lui dit au revoir en les reprenant et s’éloigna par-ci par-là.”²⁴²

Az elbeszélés sajátos logikája (vagy logikátlansága) nemcsak a történetet, hanem annak elmesélőjét is komikussá teszi. A szociális háló más szálainak (barátság, rokoni kapcsolatok) kifejezésére vagy megerősítésére történő erőfeszítések sem kerülhetik el a szerző iróniáját. „Il faudra leur faire un cadeau de nocces. Je me demande lequel – tűnődik Monsieur

²³⁷ *La Suite du Menteur*, IV/2, OC II, 159.

²³⁸ Uo. I/3, 114.

²³⁹ Uo. II/5, 131.

²⁴⁰ Uo.

²⁴¹ Uo. IV/2, 160. Ez a szokás Lesage *Turcaret*-jében nagyon tisztán megjelenik: „Je viens de recevoir le portrait d’une comtesse: je vous l’envoie et vous le sacrifie...” (Lesage, *Turcaret*, I/2, *Théâtre du XVIIIe siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, 94.)

²⁴² *La Cantatrice chauve*, TC, 33.

Smith Bobby Watsonék nászajándékáról. – Pourquoi ne leur offrirons-nous pas un des sept plateaux d’argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien ?” – javasolja neje.²⁴³ Szintén feltűnik egy a 17. századi szövegekben is gyakori motívum, a barátság rokoni kapcsolatokkal való megerősítésének témája, vagyis a személyek „adományozása”: „Le capitaine est un vieil ami de la maison. Sa mère me faisait la cour, son père, je le connaissais. Il m’avait demandé de lui donner ma fille en mariage quand j’en aurai une. Il est mort en attendant”.²⁴⁴ Akárcsak az első esetben, az adományozás itt is megvalósulatlan marad. Érdekes, hogy maga az ajándékozás és az ajándékozott tárgy is csak a szöveg szintjén jelennek meg, ami tulajdonképpen meglepő egy olyan szerzőnél, akinél a tárgyak – igaz, inkább csak a későbbi munkáiban – igen fontos szerepet játszanak.

A *Scène à quatre*ban a virág, ami a széptevő urak szerelemtől fűtött szívét hivatott jelképezni, már színpadi tárgyként jelenik meg, de továbbra is ironikus felhanggal.²⁴⁵ A virágok egyébként az első és egyetlen jelenet (*première scène et unique*²⁴⁶) egyedüli kellékét jelentik (ha nem számítjuk a Jolie Dame „tárggyá” váló testrészeit), s játékba lépésük előtt kellőképp exponálja őket az újra és újra elhangzó „Attention aux pots de fleurs”. Mindhárom férfi egy-egy cserép virágot nyom a Jolie Dame kezébe, ily módon az ajándékozás aktusa teljes mértékben megvalósul – de önkéntes viszonzásra nem kerül sor. Bár az urak mindent megtesznek, hogy magukénak tudhassák a hölgyet, s ezért szó szerint darabokra tépik, ő végül, miután karjait, egyik lábát és mindkét mellét elvesztette, a fenébe küldi az udvarlókat...²⁴⁷

Továbbra is az érzelmi étellel kapcsolatos adománynál maradva, az affektív viszony ajándékon keresztüli megerősítésével találkozunk Molière *Les Fourberies de Scapin*jében. Említettük, hogy a csere illetve az adomány gyakorlata nem csak élettelen dolgokat érint. A családok közti házasodás, a „vőlegény- és menyasszonycsere” bevett gyakorlat két család

²⁴³ Uo. 13.

²⁴⁴ Uo. 26.

²⁴⁵ „MARTIN, qui était allé prendre un pot de fleur, fait tourner la Dame vers lui: Acceptez ce bouquet.

Il lui met le pot de fleurs dans les bras. LA DAME: Oh, merci. DUPONT, tourne la dame vers lui et lui met un autre pot de fleurs dans les bras: Prenez ces jolies fleurs. (...) DURAND, même jeu que Dupont: Ces fleurs sont à vous, comme mon coeur est à vous...” Uo. 379.

²⁴⁶ *Scène à quatre*, TC, 373.

²⁴⁷ „Oh, merde... Fichez-moi la paix. (...) Fichez-moi tous la paix.” Uo. 380. A virágcsokor mint ajándék egy ettől eltérő funkciójával találkozunk a *Nouveau Locataire*ben. Ott az egyik költöztető távoztában még egy virágcsokrot dob az elkészült „bútorsír” mélyére a nézők számára immár láthatatlan új lakónak, a sírba dobott, illetve a síron elhelyezett virágcsokrokat egyaránt felidézve ezzel. (Vö: *Le Nouveau Locataire*, TC, 370.)

baráti viszonyának fenntartására, az érdekek és a vagyon egyesítésére.²⁴⁸ Ez a motívum gyakran megjelenik a 17. századi színházban és különösképpen Molière drámaszövegeiben. Itt a darab végén kerül sor a jegyesek cseréjére. Már a szereplőlista felvázolja a kezdő szituációt, amely tökéletes szimmetriát mutat: két barát, két apa (Géronte és Argante), mindkettőnek egy fia és egy lánya van (Léandre és Hyacinthe; Octave és Zerbinette) és szeretnék gyermekeiket összeházasítani. A lányok és a fiúk már elkötelezték magukat egymással, de csak számos félreértés, ravaszkodás és fordulat után, a véletlen közbelépésével és egy karkötőnek köszönhetően válhat legitimmé a fiatalok szerelme, s így kettős rokoni kapocs fűzi össze ezentúl a két családot. A probléma itt alak és tárgy, illetve individuum és tárgy szembenállásában rejlik. Az apák a fiatalokat tárgyként és nem mint egyéni akarattal bíró entitásként kezelik, szándékaik szerint rendelkezhetnek velük. A darab végén kialakuló szituáció nem tér el attól, amit az apák kívántak megvalósítani, és nem különbözik a cselekmény elején fennálló helyzettől sem. Sok hühó semmiért? Az apák elleni „küzdelem” tulajdonképpen a saját akarathoz való jog és az aszerint való cselekvés lehetőségének revindikálása, a „tárgyszerűség” állapota helyett az egyén pozíciójába helyezkedés. A záró szituáció sajátossága, hogy mind az apák, mind a fiatalok akarata szerint való. Az alakok felépítése nemcsak pszichológiai koherenciát, hanem az egyéni szándék meglétét is közvetíti. (E szándék egyéni megvalósítása más kérdés, Scapin furfangjai nélkül ez nem történhetne meg.)

III/5 Az adáshoz való végletes viszony

A házasság, a hozomány és így a pénz fogalma szorosan összetartoznak. Molière másik itt tárgyalt szövege, az *Avare* tematikája egyrészt e három fogalom, másrészt az adás képtelensége és az anyagi javakhoz való morbid ragaszkodás köré épül. Harpagon a végletekig fösvény: „...*donner* est un mot pour qui il a tant d’aversion, qu’il ne dit jamais: *Je vous donne*, mais: *Je vous prête le bonjour*”²⁴⁹. Aki megtöri a dolgok természetes menetét, amelyben az élet az adás és elfogadás folyamatos láncolataként tűnik fel, az megtagadja a

²⁴⁸ „L’échange des fiancées n’est que le terme d’un processus ininterrompu de dons réciproques, qui accomplit le passage de l’hostilité à l’alliance, de l’angoisse à la confiance, de la peur à l’amitié”, írja Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, 79.

²⁴⁹ *L’Avare*, La Flèche, II/4, OC II, 538.

kommunikációt, s ezzel nemcsak a tágabb értelemben vett közösségből, a társadalomból, hanem saját mikroközösségéből, jelen esetben családjából is kizárja magát. A főhős többi alakhoz való viszonyát meghatározza végletekig vitt jellemgyengesége. „On ne serait allé nulle part où l’on ne vous entende accommoder de toutes pièces; vous êtes la fable et la risée de tout le monde; et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d’avare, de ladre, de vilain et de fesse-mathieu”²⁵⁰ – szembesíti Maître Jacques. Úgy tűnik, kész bármit feláldozni a vagyon oltárán, „sacrifier gloire et réputation au désir insatiable d’entasser écu sur écu”.²⁵¹ Lánya házasságának tárgyában egyedüli motivációja két mágikus, makacsul ismételt szóban fogalmazódik meg: „sans dot”. Ugyanígy, saját házasságát sem a választottjának szépsége, mint inkább az a lehetőség motiválja, hogy ráteheti a kezét annak hozományára. Vígjátékról lévén szó, a darab végére természetesen elhárul az akadály, amit az apa jelent a fiatal szerelmesek számára. S a rossz elnyeri-e méltó büntetését? Az anyagi természetű büntetés magával vonhatná a megbocsátást és a társadalomba való visszailleszkedés lehetőségét. Harpagon viszont képtelen változtatni magatartásán és az adáshoz való viszonyán, így nem váltatik meg bűnétől, kiközösített marad, s ez jelenti az ő igazi büntetését.

A viszonzatlan ajándék és az adás képtelensége tehát egyaránt gyászos következményekkel járhat, de az érem másik oldalát is látnunk kell: a „rosszul adott” dolog az adományozó számára válhat veszélyessé. „A nagylelkűség túlzásba vitele és a kommunizmus éppoly ártalmas lenne a társadalom számára, mint kortársaink önzése és törvényeink individualizmusa. A *Mahábháratában* egy rosszindulatú erdei szellem így magyaráz egy bráhmának, aki túl sokat és rosszul adott: «Hát ezért vagy sovány és sápadt.» A szerzetesi és a shylocki életmód egyaránt kerülendő.”²⁵² Engedelmeskedni az adás imperatívuszának nem jelenti azt, hogy bármikor adhatunk bármit és bárkinek. Orgon Tartuffe iránti vak alávetettsége egyre élesebbé teszi az apa és a család többi tagja, másképpen az egyén és közösség közötti konfliktust. Úgy határoz, hogy mindenét, anyagi javaival együtt lányát is Tartuffe-nek adja:

Je ne veux point avoir d’autre héritier que vous,
Et je vais de ce pas, en forte bonne manière,
Vous faire de mon bien donation entière.
Un bon et franc ami, que pour gendre je prends,
M’est bien plus cher que fils, que femme, et que parents.²⁵³

²⁵⁰ Uo. Maître Jacques, III/1, 550.

²⁵¹ Uo. Cléante, II/2, 537.

²⁵² Mauss, 321.

²⁵³ *Le Tartuffe*, Orgon, III/7, OC I, 952.

A szélhámos talmi vallásossága arra indítja Orgont, hogy elforduljon a világtól és lemondjon annak hívságairól. De Tartuffe-ra testálva minden javait, beleértve házát is – lévén a *ház* az univerzum és egyben az ember belső énjének szimbóluma²⁵⁴ – nemcsak a világról és kapcsolatairól, de saját magáról mint individuumról is lemond.

Oui, je deviens tout autre avec son entretien;
Il m’enseigne à n’avoir affection pour rien,
De toutes amitiés il détache mon âme;
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m’en soucierais autant que de cela.²⁵⁵

Akárcsak a javaktól való megválás képtelensége, a mindent odaadás, a birtoklásról való lemondás is önmagunk, az identitás elvesztéséhez vezet. Adni és kapni tehát soha nem ártatlan és kockázat nélküli cselekedetek. Elfogadni azt, amit nem kellene, szintén veszélyt jelent és negatív következményekkel jár: a vígjáték erkölcsi rendszerében a rend Tartuffe letartóztatásával áll helyre. Az adás és a birtoklás végletes értelmezése a központi alak jellembeli felépítéséből következik. A valóságosság határáig vitt valamely tulajdonság a *jellemkomikum* megalkotásának részét képezi a molière-i színházban.

III/6 Az ajándék mint veszélyforrás

Az adományozott személye tehát meghatározó az adomány aktusának következményeit illetően. Látni fogjuk, hogy az adományozó kiléte sem kevésbé fontos:

J’eus toujours pour suspect les dons des ennemis,
Ils font assez souvent ce que n’ont pu leurs armes...²⁵⁶

A *Médée* cselekménye teljes mértékben igazolja ezt a megállapítást. Jason végzetes hibát követ el, amikor azt kéri Médéától (*accoutumée au meurtre, et savante en poison*²⁵⁷), hogy

²⁵⁴ Vö: Chevalier-Gheerbrant, 603.

²⁵⁵ *Le Tartuffe*, Orgon, I/5, OC I, 906-907.

²⁵⁶ *Médée*, Pollux, IV/3, OC I, 578.

nemcsak férjéről, hanem ruhájáról („sa robe sans pareil”²⁵⁸) is mondjon le Créuse javára, Créon kincseiért cserébe. Az eliriglyelt férfi és ruha explicit módon keverednek Créuse vágyaiban:

(...) jamais éclat pareil
Ne sema dans la nuit des clartés du Soleil;
Les perles avec l’or confusément mêlées,
Mille pierres de prix sur ses bords étalées
D’un mélange divin éblouissent les yeux,
Jamais rien d’approchant ne se fit en ces lieux;
Pour moi tout aussitôt que je l’en vis parée
Je ne fis plus d’état de la toison dorée,
Et dussiez-vous vous-même en être un peu jaloux,
J’en eus presque envie aussitôt que de vous.²⁵⁹

Mind a férfi, mind a ruha *kierőszakolt* adományok, s ezzel az ajándékozás aktusának szabadsága sérül. Ajándékot kérni nem illeszkedik az ajándékozás természetes folyamatába: Créuse legitim alapot nélkülöző és túlzásba vitt birtoklási vágya és Jason gyengesége halálukat okozza. Az ajándékozott – illetve itt inkább megszerzett – tárgy magában hordozza büntető erejét. „Brûlant d’obtenir la robe de Médée, Créuse périra brûlée par l’objet de son désir.”²⁶⁰ A végzetes ajándék, „robe empestée”²⁶¹ láthatatlan lángjai, „invisibles feux enfermés dans ce don”²⁶² megölik Créuse-t, Créon és Jason pedig az öngyilkosságba menekülnek. Itt az átadott tárgy egyúttal a „csodás elem”, e jellegzetesen barokk vonás hordozója is.

Az ajándék mint méreg és a halált hozó adomány motívuma nagyon plasztikusan jelenik meg a *Bonnesban*. A darab elejétől a végéig uralkodó atmoszféra antagonisztikus érzelmektől súlyos: szeretet és gyűlölet, kötődés és viszolygás, csodálat és pusztítás. Az érzelmi viszonyok hálózatát megközelíthetjük a darab relatíve komplex csere-rendszerén keresztül. A méreggé változó ajándék motívuma tökéletesen illik az ellentétes, mégis párhuzamosan jelenlévő érzelmek légköréhez. Madame ajándékai csak növelik Solange és Claire iránta érzett gyűlöletét: „Car Madame est bonne! Madame est belle! Madame est douce! Mais nous ne sommes pas des ingrates (...). Jamais nous n’élévons la voix et devant

²⁵⁷ „Après l’assassinat d’un monarque et d’un frère, / Peut-il être de sang qu’elle épargne ou révère? / Accoutumé au meurtre, et savante en poison, / voyez ce qu’elle a fait pour acquérir Jason, / Et ne présumez pas, quoi que Jason vous die, / Que pour le conserver elle soit moins hardie.” (Pollux, IV/2, uo. 576.)

²⁵⁸ Uo. Cléone, IV/3, 577.

²⁵⁹ Uo. Créuse, II/4, uo. 559.

²⁶⁰ Vuillermoz, 160.

²⁶¹ *Médée*, Nérine, IV/1, OC I, 575.

²⁶² Uo. Médée, IV/2, 574.

elle nous n'osons même pas nous tutoyer. Ainsi Madame nous tue avec sa douceur! Avec sa bonté, Madame nous empoisonne. (...) Elle nous permet un bain chaque dimanche et dans sa baignoire. Elle nous tend quelquefois une dragée. Elle nous comble de fleurs fanées.”²⁶³ Itt is fontos elem az ajándékba adott öltözék, a darab egyik kulcsjelenete, amikor Madame megváltik pompás ruháitól: míg úrnője úgy határoz, hogy lemond az elegáns életről, Claire gardenállal „ízesített” teát készít a számára. Madame nem érdek nélkül ajándékozta el ruhatárát, szó sincs *don gratuit*-ről: „jóságával” szerelmét reméli megváltani. „...Et vous m'aidez en portant mes vieilles robes. En vous les donnant, j'attirerais peut-être la clémence sur Monsieur. On ne sait jamais.”²⁶⁴

A ruhadarabok, melyek érintkeznek viselőjük testével, effektíve megőrizhetnek valamit abból (például az illatát). A ruha elajándékozása illetve másvalaki ruhájának viselése óhatatlanul intim viszonyt teremt a két fél között, alkalmanként identitáscserét is jelent. Ez az intim közelség azonban bizonyos esetekben taszító lehet.²⁶⁵ Madame ruhájának egyedi és különleges volta, valamint a neve is Médée ruháját juttatja eszünkbe: „C'est fini. (*Elle caresse la robe de velours rouge.*) Ma belle «Fascination». La plus belle. Pauvre belle. C'est Lanvin qui l'avait dessinée pour moi. Spécialement.”²⁶⁶ A didaszkália jelzi a tárgy színpadi jelenlétét, ami itt a vizuális effektus miatt is lényeges: a vörös szín a végzetesség, a veszély érzetét erősíti: „Jamais je n'oserais la mettre. Elle est si belle”²⁶⁷ – mondja Claire. Ráadásul, ha az ajándék viszonzása hasonló eszközökkel *a priori* lehetetlen, akkor akár kínzás és megalázás eszköze is lehet: „Son triomphe c'est le rouge de notre honte! Sa robe c'est le rouge de notre honte!”²⁶⁸ – mondja Solange. Ha egyébként Solange és Claire élvezetet is találnak szerepük cserélgetésében és abban, hogy Madame „bőrre bújnak”, hamis kedvességét rájuk erőszakolt adománynak élik meg. Álságosságra álságossággal válaszolnak. A túlburjánzó virágok, „des glaïeuls horribles, d'un rose débilitant et du mimosa”²⁶⁹ fojtogató, fenyegető atmoszférát teremtenek, legalábbis Madame számára: „Votre gentillesse m'agace. Elle m'accable. Elle m'étouffe. Votre gentillesse qui depuis des années n'a jamais vraiment pu devenir affectueuse. Et ces fleurs qui sont là pour fêter juste le contraire d'une noce!”²⁷⁰ Ebben a néma küzdelemben a tárgyak harci eszközök, melyek egy idő után, úgy tűnik, önálló akaratra

²⁶³ *Les Bonnes*, 75-76.

²⁶⁴ Uo. 63.

²⁶⁵ Nem véletlen, hogy Sganarelle például határozottan tiltakozik a Dom Juannal való ruhacsere ellen. (Molière, *Dom Juan*, II/5)

²⁶⁶ *Les Bonnes*, 64.

²⁶⁷ Uo. 65.

²⁶⁸ Uo. 80.

²⁶⁹ Uo. 54.

²⁷⁰ Uo. 59.

ébrednek és a küzdők ellen fordulnak: „Nous sommes maudites – mondja Claire. (...) Tu sais que les objets nous abandonnent. (...) Depuis que j’ai vu les objets nous dévoiler l’un après l’autre, j’ai peur d’eux, Solange. La moindre erreur peut nous livrer.”²⁷¹ Végül a halálos fegyver alkotója ellen fordul: a kilátástalan helyzetben Claire Madame szerepében elfogadja a méregpoharat.

III/7 Szimbolikus tárgyak, elvont fogalmak adományozása

A *genre sérieux* esztétikájához közeledve (főként ami majd a klasszicista eszménynek megfelelő tragédiát illeti), megfigyelhető egy a konkrétól az absztrakt felé tartó tendencia az adott, vágyott, illetve visszautasított tárgyak természetét illetően. A *Médée*-ben, amely mágikus elemeivel a barokk esztétikához köthető, az ajándékba adott tárgy konkrét tárgy. De semmilyen explicit didaszkália nem jelzi sem a ruha, sem több más színpadi tárgy megjelenését, kizárólag a dialógusba rejtett instrukciókra támaszkodhatunk. Dramaturgiai szerepén kívül Médée ruhája erős metaforikus tartalmat is hordoz: tulajdonosának mágikus erejét jelöli, Créuse tulajdonképpen erre lesz féltékeny. A tragédiában az adott tárgyak ritkábban jelennek meg a színpadon, az absztrakció szintjén maradnak és jellemzően valamilyen metaforikus vagy szimbolikus szerepet töltenek be. A gazdát cserélő elvont dolog, illetve érték lehet például a *hatalom* vagy a *királyság*: ezeknek természetesen kézzelfogható és elvont aspektusuk is van, olyan konkrét tárgyak jelölhetik, mint a *korona*, a *jogar*, a *kard*, melyek egyedüli és értékes voltát gyakran a szó eleji nagybetű jelzi a szövegekben.

A tárgy, amelyik a leggyakrabban szerepel mind a drámaszövegekben, mind a színpadon, a *kard*. Ami színpadi jelenlétét illeti, ez eléggé érthető, hiszen a tragédiában megjelenő férfialakok jelmezeinek állandó része. Viszont csak akkor válik színpadi tárggyá, amikor a diskurzus részévé válik, amikor játékba lép. Egyes esetekben aktív, sőt meghatározó szerepet kaphat a cselekményben és a színpadi játék során. Ezt figyelhetjük meg Corneille *Cidjében*. Don Diège kardja gazdája megaláztatásának pillanatában válik a játék részévé, „lép akcióba”. A párbaj szabályai szerint a győzedelmeskedő fél birtokába kerül, a Comte azonban nem fogadja el, s ez (vagyis a csere megtagadása) újabb sértést jelent, talán súlyosabbat, mint

²⁷¹ Uo. 77. és 79.

maga pofon, ami a párbajhoz vezetett. A szövegben rejlő didaszkália egyértelműen utal a fegyver jelenlétére:

Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.²⁷²

Így a kard az apa kezéből a fiúéba kerül:

„...ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir.”²⁷³

A bosszúállás, a Comte halála a kulisszák mögött következik be. A véres kard a III. felvonás 4. jelenetében tűnik fel legközelebb, ezúttal Rodrigue próbálja Chimène-nek átadni, kérve, hogy ölje meg vele őt, de Chimène visszautasítja:

„Ôte-moi cet objet, je ne le puis souffrir;
Tu veux que je t’écoute et tu me fais mourir.”²⁷⁴

A kard, a becsület, a bátorság és az erő jelképe²⁷⁵, itt elsődlegesen a Don Diègue becsülete ellen elkövetett sértést, így magát a konfliktust jelöli. Ez magában foglalja a sértés megtorlásának kötelezettségét és az apa-fiú viszony elkötelező jellegét is, ahol a fiú mint az apa „dupluma”, helyettesítője tűnik fel. A későbbiekben a Chimène apjának vérével borított fegyver a gyilkosság és a fiatalokat elválasztó, látszólag leküzdhetetlen akadály tárgyiasult metaforájává válik. Szerelmese kezétől és ugyanattól a kardtól meghalni a Rodrigue-ot Chimène-hez fűző viszony egy más szinten való helyreállítását jelentené.

Rodrigue dilemmája becsület és szerelem, kard és szív, „conscience politique” és „conscience privée”²⁷⁶ között konstans tragikus téma. A *Cinnában* az adás és az elfogadás problémája ugyenezen antagonisztikus kettősség köré épül, s egyben a darab alapvető struktúráját is meghatározza. Jacques Ehrmann részletekbe menő és mélyenszántó megfigyelései közül csak néhány lényeges elemet szeretnénk felidézni, amelyek segítségünkre lesznek a továbbiakban. Ehrmann kiemeli, hogy adományozó, adományozott és adomány kölcsönösen meghatározó viszonyban állnak egymással: „l’identité du destinataire

²⁷² *Le Cid*, I/4, OC I, 717.

²⁷³ Uo. I/6, 719.

²⁷⁴ Uo. III/4, 744.

²⁷⁵ Vö: Chevalier-Gheerbrant, 407.

²⁷⁶ Ehrmann használja ezt a terminust már idézett cikkében. Ehrmann, 952.

engage celle du donateur”²⁷⁷. A maga részéről megkülönbözteti egymástól az adott *javakat*, és az adott *személyeket*, ezek nem azonos természetű adományok: „des dons de nature incomparables, donc in-échangeables”²⁷⁸. Az öngyilkosság, csakúgy mint az áldozat vagy önfeláldozás az érdek nélküli adomány (*don gratuit*) kategóriájába tartozik, azaz tiszta veszteséget (*pure perte*) jelent, ami ellentmond a csere körforgási szabályának, így két szinten is tagadást és elutasítást hordoz: „non seulement une façon pour l’individu de se nier, mais aussi de renier la société dont il est un des nécessaires chaînons”²⁷⁹.

Ez utóbbi megállapítás elvezet bennünket az áldozathozatal motívumához, ami a *Polyeucte martyr* központi témája. Ez a domináns elem a cselekmény több szintjén is megjelenik. A konkrétum szintjén: a templomban épp áldozatot készülnek bemutatni a római isteneknek:

La victime est choisie, et le Peuple à genoux,
Et pour sacrifier on n’attend plus que vous²⁸⁰

– hangzik a kétértelmű mondat. Az érzelmek szintjén: megtudjuk, hogy a múltban Pauline feláldozta Sévère iránti szerelmét, amikor apja érdekeinek alávetve magát beleegyezett, hogy feleségül menjen Polyeucte-höz:

...J’ai, pour l’accepter, éteint le plus beau feu
Qui d’une âme bien née ait mérité l’aveu.²⁸¹

Polyeucte, Isten szeretetért lemond szerelméről, átengedve Pauline-t Sévère-nek:

Possesseur d’un trésor dont je n’étais pas digne
Souffrez avant ma mort que je vous le résigne.²⁸²

Ugyanígy, Sévère-nek is le kellene mondania Pauline-ról a nagylelkűség nevében:

C’est donc peu de vous perdre, il faut que je vous donne,
Que je serve un rival lorsqu’il vous abandonne,
Et que par un cruel et généreux effort
Pour vous rendre en ses mains, je l’arrache à la mort.²⁸³

²⁷⁷ Uo. 934.

²⁷⁸ Uo. 937.

²⁷⁹ Uo. 942.

²⁸⁰ *Polyeucte martyr*, II/5, OC I, 1006.

²⁸¹ Uo. III/4, 1021.

²⁸² Uo. IV/4, 1033.

²⁸³ Uo. IV/6, 1035.

Végezetül a krisztusi áldozathozatal motívuma is megjelenik:

Un Dieu qui nous aimant d'une amour infinie
Voulut mourir pour nous avec ignominie,
Et qui par un effort de cet excès d'amour,
Veut pour nous en victime être offert chaque jour.²⁸⁴

Polyeucte vértanúhalálát követően Pauline és apja keresztény hitre tér. Sévère is megváltozott attitűddel beszél az eddig elutasított vallásról: „Sans doute vos Chrétiens qu'on persécute en vain / Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain”²⁸⁵. Itt az áldozathozatal, a „rövidzárlat”²⁸⁶ a csere folyamatában nagy változások előhírnöke: a politeista valláson alapuló társadalom és rend végét jelöli, s az átmenetet egy monoteista rendbe, a keresztény hiten alapuló társadalomba. „L'Auguste de la fin, monarque trahi mais qui surmonte la trahison en l'acceptant, peut être considéré comme un équivalent politique du Christ rédempteur. (...) La prophétie de Livie, frappée d'une révélation céleste, et chantant la gloire immortelle d'Auguste, (...) nous permet de penser que Corneille se faisait, indirectement sans doute, l'apologiste de la monarchie de droit divin. Cette ouverture religieuse et politique de *Cinna* crée une transition naturelle avec la pièce suivante de Corneille: *Polyeucte*.”²⁸⁷

III/8 A hiányos adomány

Általában véve ugyan elmondhatjuk, hogy az új színház szövegeiben a csere és az adomány nem játszik olyan, a cselekményt strukturáló szerepet, mint amelyet a 17. századi szövegek esetében megfigyelhattunk, Genet darabja több szempontból is kivételt képez. A gazdát cserélő tárgyak nagy része a színpadon is látható, a szerzői utasítások vagy a replikák pontosan leírják őket, az átadás gesztusa a színpadon történik, a benne résztvevők tehát mind jelen vannak a színpadon. Ionesco és Beckett darabjai tartalmazzak ugyan jeleneteket, ahol egy tárgy gazdát cserél, de egyik vagy másik fél általában hiányzik. Néhány kivétel azért

²⁸⁴ Uo. V/3, 1044.

²⁸⁵ Uo. V/6, 1049.

²⁸⁶ Ehrmann használja cikkében a „court-circuit” kifejezést a csere folyamatának megtörésére. Ehrmann, 942.

²⁸⁷ Ehrmann, 987.

erősíti a szabályt. A *Godot* általános adományozottja Estragon: sárgarépat kap Vladimirtól, csontokat Pozzotól. A birtokba vett tárgyak általában kapcsolatban vannak a táplálkozással. Hajlunk arra, hogy ezt a tényt Estragon Vladimir filozofikusabb karakteréhez képest „földibb” lényéhez kössük. Más esetekben az adomány aktusa már hiányos marad: Estragon cipőinek következő gazdája ismeretlen – Gogo az út mellett hagyja őket azzal, hogy valakire majd jobban illenek, mint őrá. Nem ismerjük új, talált cipőjének előző tulajdonosát sem, de ez talán mégis egy csere, ha elfogadjuk, hogy ezek tényleg nem a *saját* cipői – bár itt semmiben sem lehetünk biztosak. Lucky sapkáját is az út mellett találják meg, ez talán egy „don involontaire”, egy önkéntelen adomány.

Itt az adomány dramaturgiai szerepe kevésbé hangsúlyos, mint a vizsgált 17. századi szövegekben, ezzel ellentétben az *Acte sans parole I* teljes egészében a hiányos (és értelmetlen) adomány témájára épül. Nem tudjuk, kitől és honnan származnak a magasból érkező tárgyak, melyek címzettje az egyetlen név nélküli alak. Ami biztos, az az, hogy fentről érkeznek, és hogy végül is semmire nem jók. A fa túl gyér lombzatú ahhoz, hogy árnyékot adjon, a kancsó túl magasan van ahhoz, hogy inni lehessen belőle, a kockák nem elég nagyok ahhoz, hogy az alak elérje róluk a kancsót stb. A tárgyak az általuk létrehozott helyzet tükrében nyerik el jelentésüket, az „abszurd”-hoz kapcsolódó világlátást a szituáció pontosan tükrözi: a sivatagban magára hagyott embert semmi nem mentheti ki kiútalan és értelmetlen helyzetéből.

Az irónia és a nevetségesség mellett a fekete humor, a pesszimizmus, a hanyatlás motívuma szintén alkotórészei az abszurd univerzumnak. Ebből a szempontból Beckett *Fin de partie* és Ionesco *Le roi se meurt* című műve figyelemreméltó hasonlóságot mutatnak.²⁸⁸ Mindkét szöveg egy széteső, hanyatló, az elmúlás küszöbén álló világot ábrázol. Bérenger királysága a hanyatlás végső állapotát mutatja: szakadékok nyílnak, a föld meghasad, vagy a tenger borítja el, az alattvalók száma egyre csökken. A király a világtól és lakóitól való elszakadás határán van, agonizál. Megsemmisülése egész királyságának megsemmisülésén keresztül megy végbe. A szerzői instrukció szerint az előadás a 17. századot – némileg torzítva – idéző atmoszférában indul: „*Avant le lever du rideau, pendant que le rideau se lève et quelques instant encore, on entend une musique dérisoirement royale, imitée d’après les «Levers du roi» du XVII^e siècle.*”²⁸⁹ A 17. századi szövegekben megjelenő szimbolikus tárgyak, a korona és a jogar itt is felbukkannak. Mindkettő több ízben leesik a király fejéről,

²⁸⁸ A két szöveg hasonlóságairól bővebben lásd *Le Roi se meurt*, TC, Notes, 1741.
²⁸⁹ Uo. 739.

illetve kezéből, hiába adják neki vissza: „C’est mauvais signe”²⁹⁰ – konstatálja minden alkalommal a király. Képtelen már arra is, hogy utasításokat adjon: semmi és senki nem engedelmeskedik neki. „Tu n’as plus de pouvoir sur toi; plus de pouvoir sur les éléments. Tu ne peux plus empêcher les dégradations, tu n’as plus de pouvoir sur nous”²⁹¹ – szembesíti helyzetével Marguerite. Végül – egyre szerényebbé váló – kéréseit sem teljesítik: nem kap új életet, sem több időt, de még levest sem.²⁹²

A megtagadott kérés mellett megjelenik az adomány inverzének motívuma: a királyt megfosztják bizonyos dolgoktól. Előbb jogarát akarják elvenni tőle: „Tu n’as plus la force de le tenir”²⁹³ – mondja Marguerite. A véghez közeledve, szintén Marguerite irányításával, a király megfosztatik földi valójától. A játék itt egy nagyon izgalmas színpadi lehetőséget használ ki: kizárólag a színészi munka, a színész teste teremti meg a tárgyi környezetet. Az egész jelenet nagyon szépen építkezik, a láthatatlan láthatóvá tétele valóban varázslatos befejezéssel koronázza meg a lassan formálódó akciót. Marguerite először láthatatlan ollókkal elvágja a láthatatlan kötelékeket, majd megszabadítja Bérenger-t terheitől, „des objets étrangers, des adhérences, des parasites monstrueux.”²⁹⁴ A szerzői instrukció pontosan leírja a játékot, érdemes szó szerint idéznünk:

*Marguerite se penche, elle enlève des boulets invisibles des pieds du roi, puis elle se relève en ayant l’air de faire un grand effort pour soulever les boulets. (...) Elle fait mine de jeter ces boulets en direction de la salle puis se redresse allégée. (...) Marguerite fait mine d’enlever un sac des épaules du roi et de le jeter. (...) Même geste de Marguerite pour la besace.*²⁹⁵

Majd sor kerül a láthatatlan kardra, a szerszámosládára. Marguerite megszabadítja a királyt a rátapadó tüskéktől, liánoktól, algáktól, nedves avartól..., s végül testétől is:

Donne-moi tes jambes, la droite, la gauche. (*À mesure qu’elle lui donne ces ordres, le roi raidit ces membres.*) Donne-moi un doigt, donne-moi deux doigts... trois... quatre... cinq... les dix doigts. Abandonne-moi le bras droit, le bras gauche, la poitrine, les deux épaules et le ventre. (*Le roi est immobile, figé comme une statue.*) Et voilà, tu vois, tu n’as plus la parole, ton cœur n’a plus besoin de battre, plus la peine de respirer. C’était une agitation bien inutile, n’est-ce pas?²⁹⁶

²⁹⁰ Uo. 754-755.

²⁹¹ Uo. 751.

²⁹² „Le Roi: Je veux du pot-au-feu. Le Médecin: Ce n’est pas recommandé pour la santé des mourants. Marie: C’est peut-être son dernier désir. Marguerite: Il faut qu’il s’en détache.” Uo. 776.

²⁹³ Uo. 763.

²⁹⁴ Uo. 793.

²⁹⁵ Uo.

²⁹⁶ Uo. Marguerite, 796.

„Beckett darabjaiban szorosan egymáshoz kapcsolódik az értelemvesztés és az elhallgatás problémája, amely az emberi kommunikáció eszközeként elgondolt nyelv deficitese voltából és a rajta keresztül kifejezhető tartalmak hiányából ered”²⁹⁷ – írja Kékesi Kun Árpád. A válasz nélkül maradó kérdés, a beteljesületlen vágy a *Fin de partie* egyik fő motívuma. A csere illetve az adomány hiánya egyértelmű összefüggést mutat a valódi kommunikáció hiányával. A külvilággal való kapcsolat teljes mértékben megszűnt, a négy „véglény” elzártan él a bútorozatlan helyiségben. A köztük végbemenő kommunikáció is inkább csak egymásra következő replikák sora, tartalmi építkezés nélkül. A valódi beszélgetés majdhogynem lehetetlennek tűnik: „Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore?” – tűnődik Hamm. „A quoi est-ce que je sers?”²⁹⁸ – teszi föl a kérdést Clov. „A me donner la réplique”²⁹⁹ – hangzik Hamm válasza. E helyütt persze egyfajta, a darabból való „kibeszélés”-nek is tanúi vagyunk, a két alak saját irodalmi, illetve színpadi státusára reflektál. (Ez az elem Ionesco darabjában is megjelenik: „Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle”³⁰⁰ – közli Marguerite Béranger-val.) „Ezek a megnyilatkozások olyan beszédhelyzetet implicálnak, amelyben csupán a szavak kimondására korlátozódnak a szereplők cselekedetei. A Beckett-darabok történései ugyanis többnyire egyszerű cselekvéssorokra épülnek, amelyek nem következnek egymásból, nem épülnek egymásra, és nem rendelkeznek semmilyen érzékelhető következménnyel. A játszma végében ilyen egymás után történő és többször megismételt, ám valójában mellérendelt viszonyban álló cselekvések folynak például a létrával és a távcsővel, a karosszékkal, a kutyával, a kukákkal, a kétszersülttel stb.”³⁰¹ Nem egyszerűen a kommunikáció és a csere hiányáról van csak szó, ezen túlmutatóan inkább a hangsúlyozott *nem adás*, a *megtagadott kérdés* motívuma vonul végig az egész darabon. Akárcsak az előbbieken, a megtagadott élelem itt is megjelenik, ezúttal mint a kínzás eszköze: „Hamm – Je ne te donnerai plus rien à manger. Clov – Alors nous mourrons. Hamm – Je te donnerai juste assez pour t’empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. (..) Je te donnerai un biscuit par jour. Un biscuit et demi.”³⁰² A megtagadott kérdés mint a kínzás eszköze több ízben előfordul, például a hiába vágyott bicikli felemlegetések³⁰³, vagy Pegg néni esetében, aki lámpaolajat kért, s mivel nem kapott,

²⁹⁷ Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban*, 107.

²⁹⁸ *Fin de partie*, 79.

²⁹⁹ Uo. 80.

³⁰⁰ *Le Roi se meurt*, TC, I751.

³⁰¹ Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban*, 107.

³⁰² *Fin de partie*, 20.

³⁰³ „Clov – Quand il y avait encore des bicyclettes j’ai pleuré pour avoir une. Je me suis traîné à tes pieds. Tu m’as envoyé promener. Maintenant il n’y en a plus.” Uo. 22.

belehalt a sötétségbe³⁰⁴. A csere *szándéka* megjelenik ugyan, de realizálatlan marad. „Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m’achever”³⁰⁵ – mondja Hamm, de Clov nem vállalja ezt a feladatot. Később, Hamm egy drasztéért vásárolja meg Nagg figyelmét³⁰⁶, bár végül nem váltja be ígéretét: „Il n’y a plus de dragée.”³⁰⁷ „Il n’y a plus de roues de bicyclettes”³⁰⁸, „il n’ya plus de bouillie”³⁰⁹, „il n’y a plus de plaid”³¹⁰, „il n’y a plus de calmant”³¹¹ ...: szinte minden kérésre a *nincs*, a *hiány* a válasz.

Mégis: két, a színpadon is megjelenő tárgyban realizálódik az ajándék gesztusa. Mindkettő több alkalommal is játékba lép, fel-felbukkanó tematikus vonalat képvisel, s mindkettő a maga módján jelentős. Az egyik Nagg kétszersültje, mely az utolsó emberinek mondható érzélem morzsáit jelenti: kását helyett Nagg kétszersültet kap, megtapogatja, megvizsgálja.³¹² Nagyon kemény. Mégis megosztja Nellel, s bár ő nem kér belőle, háromnegyedét meghagyja és megőrzi neki. Majd a kapcsolat megszűntével, Nell halála után mégiscsak megeszi a maradékot. A másik a kutya, melyet – sajátos ajándék – Clov készít Hammnak. A kutya leglényegesebb tulajdonsága, hogy még nincsen kész.³¹³ A darab során az egyetlen igazán ajándéknak nevezhető tárgy tehát *hiányos*, és egyébként sem felel meg mindenben Hamm elvárásainak, hiszen nemcsak az egyik lába hiányzik, de nem is fehér, a neme sem állapítható meg, nincs szalagja – de a legnagyobb hibája, hogy nem igazi, *nem él*.³¹⁴ Nincs már emberi lény, aki a szereplők „rezidenciáját” megközelítené. A föld egyik felét víz borítja, másik fele sivatag. Ahol pedig nincs kommunikáció, ott nincs csere, és ahol nincs csere, ott nincs kommunikáció. Mindkét szöveg a hiánnyal sújtott és a teljes megsemmisülés határán álló univerzumot jelenít meg.

³⁰⁴ „Clov (*durement*) – Quand la Mère Pegg te demandait de l’huile pour sa lampe et que tu l’envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non? (*Un temps.*) Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg? D’obscurité.” Uo. 98-99.

³⁰⁵ Uo. 55.

³⁰⁶ Vö: uo. 67-68. és tovább

³⁰⁷ Uo. 76.

³⁰⁸ Uo. 22.

³⁰⁹ Uo. 23.

³¹⁰ Uo. 89.

³¹¹ Uo. 94.

³¹² „Clov met le biscuit dans la main de Nagg qui le prend, le palpe, le renifle.” Uo. 24.

³¹³ „Hamm – Mon chien est prêt? Clov – Il lui manque une patte. (...) *Entre Clov, tenant par une de ses trois pattes un chien noir en peluche*” Uo. 57.

³¹⁴ „Foutez-moi le camp, retournez à vos partouzes! (*Un temps. Bas.*) Tout ça, tout ça! (*Un temps.*) Même pas un vrai chien.” Uo. 91.

Láthatjuk, hogy az ajándék és a csere motívuma, úgy is mint a kommunikáció egy formája és az emberi kapcsolatok megteremtésének, fenntartásának s ezáltal ábrázolásának eszköze jelen van a drámaszövegekben, azok korhoz, esztétikai irányhoz vagy műfajhoz való hovatartozásától függetlenül. Bár az új színházban megtalálhatóak a 17. századi szövegekben felbukkanó elemek, azok más színben tűnnek fel: vagy ironia és gúny tárgyává válnak, vagy valamilyen hiányosságot, fogyatékoságot közvetítenek. Ábrázolás és identitás lehetséges kapcsolatait tekintve azt az általános megállapítást tehetjük, hogy az alakra jellemző pszichológiai koherencia mértéke egyértelmű módon megnyilvánul a többi alakhoz való viszonyában és a köztük létrejövő csereakciókban. Az identitás bizonytalansága, a változékonyság és állhatatlanság tökéletesen olvasható a csereviszonyokban. Így egyenes út vezet az arisztotelészi elvektől való eltávolodástól és az alak szétesettségétől a teljes csere-, illetve ajándékozási aktus megritkulásáig az új színházban.

Lévi-Strauss a strukturalizmus előfutáraként üdvözli Mauss-t, ugyanakkor felrója neki, hogy nem járt egészen intuíciói végére. Szerinte a cserekapcsolatok rendszerének kapitélis jelentősége abban áll, hogy a felszíni megnyilatkozásokon túlmenően, úgymint adni, elfogadni, visszaadni, ez a társadalmi folyamatok alapvető szervező princípiuma. Mauss kutatásaival kapcsolatban azt is kiemeli, hogy a *pszichológiai* a *szociológiai* függvénye, „a lélektani elem alá van rendelve a szociológiaiainak”³¹⁵, és hogy egy szimbólumrendszer nem lehet más, mint *kollektív*: „A társadalom természetéből adódik, hogy szokásaiban és intézményeiben szimbolikusan fejezi ki önmagát; a normális egyéni viselkedések viszont *önmagukban sohasem szimbolikusak*: ezek azok az elemek, amelyekből kiindulva fölépül egy szimbolikus rendszer, ami csak kollektív lehet.”³¹⁶ Ez a megállapítás elvezet bennünket társadalom, szimbolikus rendszer és színház szoros kapcsolatához. A színház mint társadalmi intézmény a társadalom viszonylag (bár változóan) széles rétegét szólítja meg. Kollektív esemény színtere. Működése egyfajta egység megteremtésén alapszik, illetve ezt célozza meg: estéről estére az egyéni ízlés vagy társadalmi hovatartozás tekintetében heterogén „masszából” megkísérel közönséget, *közösséget* teremteni. Mint ilyen, csakis élő és az adott korban és kultúrában teljességgel jelen lévő szimbólumrendszerből meríthet.

Egyetértünk Ehrmann-nal abban, hogy „ce thème et ces structures renvoient à une réalité (économique, religieuse, politique... et même magique), extérieure à l'oeuvre, mais qui la fonde historiquement et anthropologiquement”³¹⁷, de szeretnénk hangsúlyozni, hogy a

³¹⁵ Mauss, 17.

³¹⁶ Uo.

³¹⁷ Ehrmann, 958.

drámaszöveg elemeinek funkcionális jelentését elsősorban azoknak a szöveg belső rendszerében elfoglalt helye határozza meg. Létezmódjuk alapja az adott drámaszöveg univerzuma, ezt szolgálják és ennek belső szabályai szerint funkcionálnak. Az antropológiai szempontok messzemenő alkalmazása antropológiai vagy szociológiai tanulmányhoz vezetne, amire a magunk részéről nem vállalkozunk és nem is tartozik e tanulmány célkitűzései közé.

IV.

Színpad gépezet és vertikális

A barokk esztétikára jellemző mozgás és folytonos változás, az ideiglenesség varázsa természetesen a színpad térrel szemben is támaszt bizonyos követelményeket. Bár térváltozás végbemehet a színpad tér konkrét, szemmel látható átalakulása nélkül is, pusztán a színész játéka és a néző képzeletének munkája által, a látszatot, a *trompe-l'oeil*-t, illetve általában a látványt fölértékelő esztétikával megjelenik egy olyan színpad tér igénye, amelyben bármilyen díszletváltozás megengedhető és elképzelhető. Ezt teszi lehetővé a *décor à compartiments* és a *pièce à machines*³¹⁸ technikája. A díszletváltások, a színpadkép változása illetve változatlansága tehát szintén számtalan vizsgálódási szempontot kínál. Ezek közül egy, a 17. században relatív jelentőségű színpadtechnikai eszköz jelenti számunkra e fejezetben a kiindulópontot, mely a színésszel – s így az alakkal – való szoros kapcsolata folytán a többitől eltérő dramaturgiai jelentőséggel bír. Fizikai voltából kifolyólag a színész szintén térszervező elem. Akárcsak a kellék vagy a jelmez esetében, találkozása a díszlettel soha nem lehet önmagáért való, esetleges, vagy jelentés nélküli. E találkozás illetve viszony egyik, irracionális folytán különösen „barokk” példája a díszlettől éppenséggel elszakadó, levegőben lebegő színészi test. Az ezzel a témával kapcsolatosan vizsgált drámaszövegek: Racine *Esther*, Molière *Dom Juan*, Corneille-Molière-Quinault *Psyché*, Corneille *Médée*, Ionesco *Les Victimes du devoir*, *Le Piéton de l'air*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Le Nouveau Locataire*, *Les Chaises*, Beckett *Oh les beaux jours* és Genet *Le Balcon* című műve.³¹⁹

³¹⁸ „Machine est simplement une traduction de l'italien *macchina*, qui désigne l'ensemble du dispositif permettant les changements de décor, et dont dérive le terme «machinerie». Tous les effets de machinerie étaient mis en oeuvre pour surprendre et émerveiller le public: apparitions spectaculaires par les dessus, disparitions inquiétantes par les dessous, vols complexes de dieux et de déesses...” Surgers, 153.

³¹⁹ Racine, *Eszter* (Jékely Zoltán), Racine: *Drámák*, Magyar Helikon, 1963

IV/1 Színpadi gépezet, pièce à machines

A 17. században jelentős változások történnek a színpadtechnikát, azon belül is főként a díszlettechnikát, és ebből adódóan a térhasználatot illetően. A század elején a középkori hagyományból merítő szimultán díszlet (*décor multiple, décor à compartiments, décor simultané*) technikája az uralkodó.³²⁰ A szín négy vagy öt „rekeszre” oszlik, amelyek mindegyike egy meghatározott helyet reprezentál (köztér, palota, erdő stb.), mely helyek olykor a (referenciális) térben nagyon távol vannak egymástól. Lényeges, és a barokk esztétikára jellemző vonás, hogy bár a perspektíva használata egyértelműen a *théâtre à l'italienne*-t idézi, attól eltérően a néző nem egy privilegizált látószögből megkonstruált egységes és egyetlen tér reprezentációját látja, hanem különböző nézőpontokból ábrázolt különböző tereket, melyek különböző távolságokat kötnek össze, „halszálka-perspektívát” (*perspective en arête de poisson*) hozva létre.³²¹ Alapvetően rövidebb az ábrázolt távolság, itt nem a végtelenbe vesző horizonttal találkozunk. Ez lehetővé teszi, hogy a színész a színpad egészét játéktérként használhassa, egészen az utolsó *compartiment*-ig. A színészek a jelenetnek megfelelő helyszín elé állva mondják szövegüket. Szintén jellemző vonás, hogy az illúzió és a valóság, a színpadtér és nézőtér közti fizikai határvonal kevésbé átjárhatatlan: 1637-től kezdődően dokumentált tény, hogy nézők is ülhettek a színpadon, s ez a gyakorlat egészen 1759-ig fennmarad.³²² (Ez a színészek játékára is kihat, hiszen a kizárólag „frontális”

Molière, *Don Juan avagy a kőszobor lakomája* (ford. Illyés Gyula), *Molière összes drámái I*, Osiris, Budapest, 2002, *Psyché* (ford. Szabó Lőrinc), *Molière összes drámái II*, Osiris, Budapest, 2002

Ionesco, *A kötelesség oltárán* (ford. Bognár Róbert), *A légbenjáró* (ford. Réz Ádám), *Az új lakó* (ford. Bognár Róbert), *A székek* (ford. Gera György), Eugène Ionesco: *Drámák*, Európa, 1990

Beckett, *Ó, azok a szép napok!* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), *Samuel Beckett összes drámái*, Európa, 2006

Genet, *Az erkély* (ford. Bognár Róbert), Jean Genet: *Drámák*, Európa, 1986

³²⁰ „L'utilisation de l'espace est, pour une part, à mettre en rapport avec le principe utilisé au Moyen Âge pour les mansions: la caractérisation d'un lieu s'y fait dans les deux cas par allusion, un élément „ressemblant” servant de point de départ à l'imaginaire du spectateur.” Surgers, 145.

³²¹ „Le décor représente des fragments distincts, juxtaposés. Chaque fragment représente un lieu par synecdoque. Les différents fragments sont associés pour l'oeil par les lignes de fuite; ces lignes semblent convergentes. Mais elles ne convergent pas vers un point de fuite unique, comme c'était le cas en Italie depuis le milieu du XVI^e siècle. Elles s'organisent deux à deux sur un axe de fuite: en effet, plusieurs points de fuite sont utilisés, tous alignés sur un axe vertical: c'est une perspective dite „en arête de poisson”, moins accélérée que chez Serlio, donnant une impression de profondeur moindre.” Uo. 149.

³²² „En effet, en 1637, la troupe de Mondory représentait *Le Cid* de Corneille. Le succès fut telle que Mondory, pour éviter une émeute, proposa de vendre des places sur la scène, à cour et à jardin. Cet usage s'est ensuite répandu dans les autres théâtres de France, et a persisté jusqu'en 1759.” Uo. 154.

játékstílus így nem érvényesül. A színész, akárcsak az Erzsébet-kori színházban, „a hátával is játszik”.)

Körülbelül 1630-tól kezdődően a hármasegység szabályának egyre növekvő jelentősége kihat a színpadi tér konstrukciójára is. A színpad egyre kevesebb részre oszlik, s az idő egységének egyre szigorúbb figyelembevételével, ami szükségessé teszi az akció koncentrációját, megjelenik az egységes és egyetlen díszlet (*décor unique et unifié*), a „tetszőleges palota” (*palais à volonté*) a *tragédie régulière* esetében, vagy a *carrefour* a vígjátékok helyszínéeként. 1645 felé a szimultán díszlet már eltűnik a palettáról. Az ez idő tájt születő tragédiák és a szabályos vígjátékok esetében működik az egységes díszlet, ez azonban megfosztja a nézőt a szemet gyönyörködtető változatosságtól.

Ezzel szemben az operák és a királyi ünnepek alkalmával gyakran használt *décor à machines* messzemenően kielégíti a látványosságra vágyók igényeit. A gépezetekre épülő díszletezési technika más műfajokban is megjelenik. „Par «pièce à machines», on entend toutes les pièces dont l'action nécessite des changements de lieux spectaculaires: les tragi-comédies, les comédies-ballets, les opéras, ou encore les tragédies et les comédies à machines, comme par exemple *Dom Juan*, *Amphytrion* ou *Psyché* de Molière.”³²³ Az ilyen jellegű előadásoknak leginkább a Théâtre du Marais, illetőleg a Petit-Bourbon ad otthont. Ahogy a bevezetőben már említettük, az itt szükséges bonyolult színpadtechnikai eljárások az olasz színházból kerülnek át Franciaországba.

Az istenségek földreszállását és a földi halandók felsőbb szférába való emelkedését lehetővé tevő szerkezetek egy különösen látványos és frappáns megoldást jelentenek a függőleges sík adta lehetőségek kihasználásában. E műfaj nem titkolt, néha akár kizárólagos célja a néző elkápráztatása, a hatás egyértelműen a díszlet változásaira és a látványelemekre épül.³²⁴ A *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, akárcsak a *Psyché*, olasz szakemberek, Torelli, illetve Vigarini közreműködésével jönnek létre. Ez az elem nem idegen az új színháztól sem (vö: *Le Piéton de l'air*). Az emelő gépezet használata ebben az esetben is a vertikális tengely, illetve a tér színtezettségének hangsúlyozására szolgál, a térszerkezet több vízszintes síkot is magában foglal. Ha elfogadjuk, hogy a szövegből kiolvasható térszerkezet utal az adott kor térfelfogására, annak mintegy leképezése, azt látjuk, hogy ezekből a világokból nem hiányzik a felemelkedés és alászállás lehetősége, s a létezés több párhuzamos síkon is elképzelhető.

³²³ Uo. 153.

³²⁴ „...la beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers (...) parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le coeur par la délicatesse des passions. (...) cette pièce n'est que pour les yeux”, írja Corneille az *Andromède* kapcsán. (*Andromède*, Argument, OC II, 448.)

IV/2 Isteni és emberi igazságszolgáltatás

A díszlet klasszikus dramaturgiára jellemző egységes és változatlan volta természetesen meghatározó a díszletre vonatkozó didaszkália mennyiségére nézve. Az ehhez az esztétikához közelítő drámaszövegekből kiolvasható színpadkép önmagában ritkán utal a függőleges tengely, a magasság vs mélység problémájának hangsúlyos voltára. Mégis, feltételezésünk szerint a korban uralkodó világképből és az e műfajra jellemző témákból következően a szövegek minden bizonnyal tartalmaznak a díszlet és a játék, illetőleg a proxemika ezen aspektusára vonatkozó utalásokat is. A függőleges világkép hierarchiája állandó és változatlan, ahol mindenek felett az isteni hatalom áll, utána következik a minden ember felett álló királyi hatalom, s az alattvalók pedig a királyhoz való közelségük/távolságuk szerint helyezkednek el. E hierarchián belül azonban az alakok helye változik. Racine vallásos tragédiái közül az *Esther*ben tematizálódik a felemelkedés és elbukás motívuma. Az első jelenetben megtudjuk, hogy Esther milyen sorból jutott jelenlegi pozíciójába:

On m'élevait alors, solitaire et cachée
Sous les yeux vigilants du sage Mardochée.³²⁵

Az Ég hatott Assuérus szívére, amikor Esthert választotta királynőül, s maga mellé ültette a trónra. Mardochée nem osztozik e felemelkedésben, továbbra is a palotán kívül, „assis aux portes du palais”³²⁶ tölti napjait. Legfőbb bűne Aman szemében, hogy *nem hajol meg* előtte:

L'insolent devant moi ne se courba jamais. (...)
Présente à mes regards un front séditieux,
Et ne daignerait pas au moins baisser les yeux.³²⁷

Az Aman és Assuérus közti félréértés következtében (II/5) mégis Mardochée az, akit bíborba öltöztetve, diadémmal a homlokán, feldíszített paripára ültetnek, s Aman vezeti őt körbe a nép között. A két alak helycseréje a hierarchikus rendben már itt megkezdődik, s a cselekmény végére válik teljessé, amikor Mardochée megkapja Aman rangját és javait.³²⁸ A tragédiában a tér egységét a királyi palota jelenti. Ezen belül Esther lakosztályából a király tróntermébe,

³²⁵ *Esther*, I/1, OC I, 818.

³²⁶ Uo. II/1, 832.

³²⁷ Uo. II/1, 831.

³²⁸ „Mes yeux sont dessillés, le crime est confondu. / Viens briller près de moi dans le rang qui t'est dû. / Je te donne d'Aman les biens et la puissance: / Possède justement son injuste opulence.” Uo. III/7, 858.

majd újra csak Esther kertjébe és a „szalon”-ba kerülünk. Jellemző, hogy a trónterembe először Aman és Hydaspes vezetnek be minket, a hatalmat érdemtelenül bitorló jogtalanul hatol be ebbe a térbe.³²⁹ A király pozícióját képileg a trón jelzi, amelyen megérkezésekor helyet foglal (II/3), s a felvonás végéig itt is marad. Esther és Assuérus viszonyát a replikákon kívül a szerzői instrukció által meghatározott attitűd és mozgás is kifejezi: a hívás nélkül a király színe elé érkező Esther bizonytalanul mozog, „*elle entre, s'appuyant sur Elise*”, majd ereje elhagyja, „*elle tombe évanouie*”³³⁰. Esther, az Ég kedveltje („du Ciel les plus chères amours”³³¹) sikerrel közvetíti az isteni akaratot, Assuérus meghallgatja őt és kérését. Később, az igazság pillanatában, amikor felfedi származását, az előírt játék, testhelyzet és proxemika megint csak leképezi a két alak közti hierarchikus (és érzelmi) viszonyt: vallomása közben Esther térdre hull a király előtt, de Assuérus szinte azonnal felemeli őt a földről.

ESTHER (*Elle se jette aux pieds du Roi.*)
 J'ose vous implorer, et pour ma propre vie,
 Et pour les tristes jours d'un peuple infortuné,
 Qu'à périr avec moi vous avez condamné.
 ASSUÉRUS, *la relevant.*
 A périr? Vous? Quel peuple? Et quel est ce mystère?³³²

Ez a motívum más formában megismétlődik a következő jelenetben: Aman, Esther-hez könyörögve a lábaihoz borul³³³. Az ő számára azonban ebből a pozícióból már nem vezet út felfelé. A bibliai téma mellett a világ isteni rendjébe vetett hit tematizálódik, miszerint bizonyos emberi tulajdonságok, erények és hibák meghatározott helyet jelölnek ki az egyén számára a hierarchikus rendben.

Az isteni igazságszolgáltatás témája szintén központi helyet foglal el Molière *Dom Juan*-jában. Ahogy Karl Alfred Blüher írja, a drámaszöveg a korabeli művek egy olyan sorozatába illeszkedik, ahol jellemző a tragikus és komikus elemek keveredése és a gépezetek használata.³³⁴ A spanyol és olasz barokk színház hatása megmutatkozik a dráma térkezelésében: a *dramaturgie à machines* a színhelyek gyors és relatíve gyakori váltakozására, valamint a gépezet használatára utal. Ahogyan a tragi-komédiában és a

³²⁹ „Hé qoui? Lorsque le jour ne commence qu'à luire,
 Dans ce lieu redoutable oses-tu m'introduire?” Uo. II/1, 829.

³³⁰ Uo. II/7, 838.

³³¹ Uo. III/4, 853.

³³² Uo.

³³³ „*Il se jette à ses pieds.*” Uo. III/5, 857.

³³⁴ Vö: Karl Alfred Blüher, *Le „Dom Juan” de Molière et la tradition de la dramaturgie baroque* in: *Ouverture et dialogue*, Günter Narr Verlag Tübingen, 1988, 31-53.
 (http://books.google.fr/books?id=Kdlm5NC_eTgC&dq)

komédiában ez gyakori, a szín itt is felvonásonként változik. Ez inkább a *pièce à machines*-ra jellemző, nem pedig a szimultán díszletre, ahol a színpadkép a felvonások közben is változik.³³⁵ A hely egységének szabálya mégis érvényesül, hiszen egy városban és annak környékén játszódik a cselekmény. Ugyanakkor a csodás elemek és főként a csodás befejezés miatt a mű a barokk esztétika jegyeit is magán viseli. Számunkra itt a színpadi gépezet és a csodás elem találkozása, az utolsó előtti jelenetben megjelenő és elröpülő kísértet játszik különösen fontos szerepet. A cselekmény kezdetétől jelen van az isteni és az istentagadó közötti feszültség. A szöveg számos pontján szerepel a *Ciel* szó, minden alkalommal megerősítve ezt a szembenállást, ami így állandóan ott feszül az események háttérében, mintegy a szereplők feje fölött. Dom Juan minden alkalommal elhárítja az intő szavakat: „Va, va, c’est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t’en mettes en peine.”³³⁶ A csodás elemek megjelenése a kőszobornál tett látogatáskor kezdődik. Innentől a Dom Juan körüli feszültség egyre nő. Miután sem Dom Louis, sem Done Elvire intő szavai nem vezetnek eredményre, újabb természetfölötti figyelmeztető jel következik, a szobor megjelenése Dom Juannál. Végül, az utolsó felvonás 5. jelenetében a lefátyolozott nő képében megjelenő Idő az Ég küldötteként inti Dom Juant bűnei megbánására: „Dom Juan n’a plus qu’un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel; et s’il ne se repent ici, sa perte est résolue.”³³⁷ A kísértet megjelenése, csodálatos átváltozása majd elröpülése itt a természetfölötti erő legnyilvánvalóbb jele, a láthatóvá lett láthatatlan, egyúttal az a forma, ami a legjobban kifejezi az emberfelettit az emberi világban. A levegőbe emelkedés kizárólag a nem emberi hatalom sajátja. A függőleges világképnek a végsőkéig ellenálló Dom Juan számára nem marad más, mint a villámcsapásként érkező isteni igazságszolgáltatás.

³³⁵ A *Mémoire de Mahelot* hat különböző díszletet említ:

„Le Festin de pierre
1 acte il faut un palais
2 acte une chambre une mer
3 un bois un tombeau
4 un chambre un festin
5 le tombeau parois il faut une trape de larcanson
2 fauteuille 1 tabouret” (335.)

³³⁶ Dom Juan, I/2, *OC II*, 151.

³³⁷ Uo. V/5, 214.

IV/3 „Mennybemenetel” és „pokoljárás”

A repülés mint emberfeletti képesség, az isteni szférákba emelkedés vizsgálódásunk tematikus útvonalának következő állomása. A Corneille, Molière, Quinault szerzőhármass³³⁸ 1671-ben bemutatott *Psyché*jében, Ionesco *Piéton de l'air*jében és *Victimes du devoir*jában a függőleges tengely a cselekmény egész struktúráját meghatározó szervező erő, a tulajdonképpeni cselekmény mindhárom esetben a hős útját követi ezen a tengelyen haladva. Éppen ezért indokoltnak tűnik számunkra a három szöveg párhuzamos vizsgálata. A 17. századi drámaszöveg nemcsak műfaját, de már megszületésének körülményeit tekintve is jellegzetesen barokk, heterogén vonásokat mutat. A másik két szöveg témájából és a vertikálitással való kapcsolatából következően vizsgálódásaink szempontjából igen közel áll egymáshoz, e tekintetben majdhogynem egységet képez: Ionesco e két művében nemcsak a *pièce à machines* és különösképp az „emelő gépezet” 20. századi megjelenését vizsgálhatjuk, hanem a teret függőleges irányban három szintbe rendező – a 17. század színházára is jellemző – térhasználatot is nyomon követhetjük. Bár mindhárom szövegben hangsúlyt kap a függőleges irány, a megjelenítés módja és főleg a megjelenítendő tér természetesen különböző. A cselekmény tere, azaz a referenciális tér a *Psyché* esetében a mítosz konvencióinak megfelelő hely: az első két felvonás az emberi világban játszódik (külső terek, a „nagy város” és a „komor sziklaorom”); a harmadik és a negyedik az isteni világban (csodálatos udvar, kert, palota stb), míg az ötödik a pokolban. A *Victimes du devoir* lakásbelsője mintha a naturalista/realista színházra emlékeztető módon egy reális térre, egy polgári lakásra utalna. A későbbiekben látjuk, a megfelelés csak látszólagos: ebben a lakásban váratlanul és indokolatlanul jelenhetnek meg akár bizonyos szereplők (la Dame, akinek ottléte mindvégig magyarázat nélkül marad), akár különböző tárgyak (egy adott pillanatban például kávéscsészék borítják el a földet). A cselekmény terének tekintendő továbbá az a szöveg szintjén is hangsúlyozottan képzeletbeli, irreális tér, ahol Choubert utazása zajlik, s amelybe hol belép a két másik alak, hol csak kívülről figyeli a főhős küzdelmes útját egyik tudati szférából a másikba. A helyszín változásaihoz kevés számú színpadi eszközt rendel a szerző (a díszlet, a világítás változásai, színészi játék, mozgás stb.), a dialógusok így számos, a helyszín változásaira utaló jelzést tartalmaznak. A tér relatív egységet mutat: mindvégig egy

³³⁸ Vö: *Psyché*, Le libraire au lecteur, OC III, 1079.

belső térben, a lakásban vagyunk, ámbár képzeletbeli utat járunk be a függőleges tengely két ellentétes irányában. A különböző színhelyek tehát nem egymás után, hanem egyidejűleg vannak jelen, mintegy egymásra vetülnek: a lakásbelsőben következik be Choubert képzeletének (vagy tudatalattijának) kivetülése, amely újabb és újabb tájakra visz bennünket. A *Piéton de l'air* helyszíne külső tér, egy angliai kisváros, de ahogy a szöveg első soraiból kiderül, a színpadképnek az első perctől álomszerűséget, nem-valóságosságot kell sugallnia: messze járunk a naturalista ábrázolástól. Később a helyszín, akárcsak a *Victimes du devoir* esetében, az egyik szereplő képzeletének kivetülésévé válik (Joséphine lidércnyomásos élménye), majd visszatérünk a nem éppen szokványos „angliai kisváros”-ba. Ahogy a szövegben Bérenger ki is fejt az egymásba illeszkedő univerzumok elméletét, itt is inkább egymásba/egymásra rendeződő helyszínekről van szó.

A függőleges irány, az ezen a tengelyen történő mozgás tekintetében nemcsak a térre vonatkozó elemek alkalmanként szinte tökéletes megegyezése, hanem a rajtuk keresztül kifejezésre jutó, megjelenített témák hasonlósága is figyelemreméltó. Bár a *Psyché* szövege szűkölködik konkrét, a színpadképre vonatkozó szerzői instrukciókban, segítségünkre van a darabhoz készült *Livret*³³⁹, ahol a színpadon történő akciónak megfelelő, a színpadképben végbemenő változások részletesen szerepelnek. (Érdekes részlet, hogy még mielőtt a tényleges játék elkezdődne a színpadon, az előadás a tér fölfelé nyitásával indul: a csodálatosan feldíszített, „szemet gyönyörködtető”³⁴⁰ termet megvilágító harminc csillár fölemelkedik, hogy a szintén fölemelkedő előfüggöny mögött láthatóvá váljon a színpad.)

A felemelkedés, illetve alászállás motívumaihoz kapcsolódik a keresés, a tudás akarása, az individuális útra lépéssel járó elszakadás és magány, a próbatétel motívuma. A fent-lent irányhoz a *Psyché* esetében a pozitív-negatív pólus egyértelműen társítható (Ámor palotája-Pokol). A másik két szöveg olvasásakor érnek bennünket meglepetések, amennyiben Bérenger éppen felfelé tartó útjának végéhez érve éli át apokaliptikus látomásait, a *Victimes du devoir* esetében pedig a képsorok kevésbé egyértelműen alkotnak a pozitív-negatív polarításban értelmezhető halmazokat: Choubert látomásait követve folyamatosan az ellentétek között ingadozunk, a kellemes-kellemetlen, hideg-meleg, nehéz-könnyű, eksztatikus-késégbefejtő között.³⁴¹

³³⁹ Corneille életművének Pléiade kiadása tartalmazza a *Livret* teljes szövegét, ami magában foglalja a színházterem leírását, a szereplőlistát, valamint az előadás „forgatókönyvét” a díszetváltozásokkal és a színészek, énekesek mozgására vonatkozó instrukciókkal együtt. *OC III*, 1057-1075.

³⁴⁰ Vö: *Livret*, uo. 1057.

³⁴¹ „...Une joie... de la douleur... un déchirement... un apaisement... De la plénitude... Du vide... Un espoir désespéré. Je me sens fort, je me sens faible, je me sens mal, je me sens bien, mais je sens, surtout, je me sens, encore, je me sens...” *Les Victimes du devoir*, TC, 229.

Általánosságban elmondható, hogy bizonyos képek, elemek különösen gyakran, illetve hangsúlyos helyzetben fordulnak elő a három szövegben. Ezek egyrészt a természeti képek, tájak, amelyek lehetnek elbűvölőek, idillikusak, de komorak, fenyegetőek is. Emellett fontos kép a palota, valamint a csodálatos kert. Ezek a képek általában hasonló módon köthetők a már említett témák, motívumok valamelyikéhez. Hogyan jelennek meg ezek az elemek, illetve képek a színpadon? Ebben a tekintetben a szövegek bizonyos mértékben eltérnek egymástól. A *Psyché* képei nagyrészt mind látható módon megjelennek a játék terében, a vizuális elemek csak úgy burjánzanak mindhárom szinten. A *Piéton de l'air* sem szűkölködik látványelemekben: az idillikus nyitóképhez később egyéb, helyenként abszurdnak tűnő elemek adódnak, melyek nagyrészt a szokatlan és váratlan eseményt, Bérenger levegőbe emelkedését készítik elő. A főhős látomásait viszont már csak az ő szavain keresztül ismerjük meg, a baljós és nyomasztó képek hangulatát csak a világítás megváltozása erősíti.³⁴² A harmadik szövegnél egészen más térkezelési technikát tapasztalunk: bár a játék terében is történnek változások, a főhős függőleges irányú „lélekjárásának” helyszínei csakis a szövegben jelennek meg, a függőleges irány a színpadkép tekintetében nem válik térszervező tengellyé, kivéve az esztrádot³⁴³, ahol Choubert – az Ionesco szövegekben máshol is megjelenő (lásd: *Tueur sans gages* vagy a *Photo du colonel* című novella) – *miraculeuse cité* képét idézi fel.³⁴⁴

A *Livret* szerint a *Psyché* nyitóképe az előtérben vidéki (falusi) helyszínt ábrázol, tengeri kikötőt őrtornyokkal, hajókkal az egyik oldalon, a másikon egy szélesen elterülő várossal³⁴⁵. Érdekes összevetnünk ezt a nyitóképet a *Piéton de l'air* színpadképével. Egy angol stílusban épült kis vidéki házat látunk, nagyon zöld mezőben, szemben domb, néhány fa: cseresznyefa, körtefa, virágok. Egy hajózható folyócska, jelenlétét hajókürtök jelzik, vonat hangja, harangszó hallatszik... Mindkét helyszínre jellemző az idilli hangulat, a csodálatos béke³⁴⁶, és mindkettő különlegesnek bizonyul, amennyiben helyet ad a „földi” és az „égi”

³⁴² „Lueurs rouges, sanglantes” Uo. 718, 728. Egyébként Ionesco kedvelt eszköze ez a fajta vérvörös fényeffekt (Vö: *Tueur sans gages, Amédée ou comment s'en débarrasser*).

³⁴³ „il réapparaît, à un bout opposé du plateau, sur une estrade ou une petite scène” Uo. 226.

³⁴⁴ „Au fond apparaît, lumineuse dans les ténèbres, dans un calme de rêve, entourée de tempête, une miraculeuse cité... (...) ou un miraculeux jardin, une fontaine jaillissante, des jeux d'eau, des fleurs du feu dans la nuit...” Uo. 228.

Más kérdés, hogy a rendező hogyan bánik a szöveggel: Jacques Mauclair rendezésében például Choubert előbb az asztal alá mászik, majd az asztalra, végül az asztalon lévő székre. Jegyzet, uo. 233.

³⁴⁵ „La scène représente, sur le devant, des lieux champêtres. Un peu plus loin paraît un port de mer fortifié de plusieurs tours; dans l'enfoncement on voit un grand nombre de vaisseaux d'un côté, et de l'autre une ville d'une très vaste étendue.” *Livret, OC III*, 1058.

³⁴⁶ „Nous goûtons une paix profonde...” éneklük a föld és a víz istenei a *Psyché*-ben Vénuszt hívó dalukban. Uo. 1083. „Quel beau dimanche nous avons. (*On entend carillonner.*) Ce sont les cloches de l'église catholique.”, mondja a Première Vieille Anglaise a *Piéton*-ban, *TC*, 668.

dimenzió találkozásának. A *Psyché* terét eleve istenségek és nimfák népesítik be. Ebben a közegben történik meg az első „földreszállás”: egy nagy gépezet ereszkedik le az égből, rajta Vénusz és fia, Ámor. A *Piéton de l’air*ben Béranger-t részint a táj, részint a vasárnap délutáni idill, a „levegőnél is finomabb levegő” készíti a talaj elhagyására.

A *Victimes du devoir*ban a természeti képek nagy változatosságot mutatnak. Mivel mindahányszor Choubert képzeletében jelennek meg, társulnak valamely lelkiállapottal, illetve tudatszinttel. Az előző két darab nyitóképei által sugallt atmoszférát idéző táj, illetve hangulat egyrészt a lefelé haladáskor elsírtatott fiatalság és szerelem képeivel keveredve jelenik meg.³⁴⁷ Másrészt leginkább a tengerszinten tapasztalt látomásokhoz társítható: a kék tenger felszínére érve különböző városok, tájak mellett halad el a főhős³⁴⁸, mígnem egy erdőbe ér. Innen egy rózsaszínű álom-városba jut, ahol a lakók még az igazak álmát alusszák.³⁴⁹ Ez a felemelkedést megelőző utolsó pont, a hegy lábához érünk.³⁵⁰

*Que l’on ne pense nullement
A vouloir de Psyché conclure l’Hyménée;
Mais qu’au sommet d’un mont elle soit promptement
En pompe funèbre menée...*

– halljuk a *Psyché* I. felvonását lezáró jóslatból kiolvasható utasítást. A hősnő felfelé haladása tehát, akárcsak Choubert-é, a hegytetőre tartó úttal kezdődik. Míg Ionesco művében a szavakon keresztül plasztikusan megjelenik maga a felfelé kapaszkodás, a lehetetlennek tűnő, kényszerű vállalkozás³⁵¹, addig a *Psyché*ben a díszlet változik³⁵². Ami megegyezik: a sivatagos, kopár helyszín, a magány és a hős mint áldozat motívuma.³⁵³

³⁴⁷ „Ce matin, il y avait des fleurs sur notre chemin. Le soleil remplissait le ciel. Ton rire était clair. (...) Les sources printanières... Les feuilles nouvelles... le jardin enchanté a sombré dans la nuit, a glissé dans la boue...” *Victimes du devoir*, TC, 217.

³⁴⁸ A Mont-Saint-Michel, Cannes, Párizs, Palermo, Pisa, Berlin, New York, az Andok, Spanyolország, stb.

³⁴⁹ Túl korai a (spirituális) felemelkedésre tett kísérlet? „Il est trop tôt. Les volets sont fermés.” Uo. 231.

³⁵⁰ „Je pénètre dans le bois . (...) J’entends les sources. Des ailes frôlent mon visage. De l’herbe jusqu’à la ceinture. Plus de sentiers. (...) Le soleil brille entre les arbres. Lumière bleue. J’avance rapidement, les branches s’écarterent. À vingt pas des bûcherons travaillent, sifflent... (...) La clarté du jour me guide. Je débouche de la forêt... sur un village rose. (...) Je suis au pied de la montagne.” Uo. 231-232.

³⁵¹ „Je m’accroche à des pierres, je glisse, je m’agrippe aux épines, je grimpe à quatre pattes... Ah! que je ne supporte pas l’altitude...” Uo. 232.

³⁵² „La scène change en des rochers affreux et fait voir en éloignement une effroyable Solitude.” – olvassuk a *Psyché* első közjátékának nyitóképére vonatkozó utasítást. OC III, 1062.

³⁵³ „C’est dans ce désert que Psyché doit être exposée pour obéir à l’oracle.” Uo. 1099. II. felvonás 3. jelenet: „Psyché, seule: Enfin, seule, et toute à moi-même, je peux envisager cet affreux changement, Qui du haut d’une gloire extrême me précipite au monument...” Uo. 1107. (A „monument” szó itt a „tombeau”, a sír szinonimájaként szerepel.) Choubert: „C’est le désert. (...) Pourquoi dois-je toujours escalader des montagnes... pourquoi est-ce moi, toujours, que l’on oblige à faire l’impossible...” „Plus de ville, plus de bois, plus de vallée, plus de mer, plus de ciel. Je suis seul.” *Victimes du devoir*, TC, 232 és 233.

A 17. századi szövegben Zefir a nézők szeme láttára ragadja magasba Psychét, míg a két 20. századi szövegben a főhősnek saját erőből kell fölemelkednie – bár mindkettejükön valamiféle ellenállhatatlan könnyűség vesz erőt. „C’est un matin de juin. Je respire un air plus fin que l’air. Je suis plus léger que l’air. Le soleil se dissout dans une lumière plus grande que le soleil. Je passe à travers tout. Les formes ont disparu. Je monte... je monte...” – így Choubert. „Excusez-moi, mesdames, messieurs, je ne peux plus contenir ma gaieté. Elle déborde. (...) Cela déborde, cela m’emporte, cela me transporte, cela me soulève de terre.”³⁵⁴ – szól elragadtatva Béranger. A színpadi megjelenítés módja – jóllehet az eszköz hasonló – revelatív a repülés darabban elfoglalt szerepét illetően. A *Psyché* szövegében, illetőleg a potenciális előadásban a főhős levegőbe emelkedése az isteni és az emberi minőség találkozásának szempontjából játszik kardinális szerepet. A darabnak ezen a pontján a gépezet jelenléte és a levegőbe emelkedő színész mint színpadtechnikai megoldás sem abszurd, sem szokatlan benyomást nem kelt, hiszen az előadás folyamán permanens jelenség a felhőkből előbukkanó, illetve azokban eltűnő egy vagy több alak. Nem annyira a repülés ténye, mint inkább a főhős fenti és lenti régiókat bejáró útja kerül a cselekmény középpontjába. Annál hangsúlyosabb Béranger akciója: először cirkuszi keretek között mutatja be tudományát, majd a magasba emelkedve eltűnik az őt figyelő szemek elől. Az előadás folyamán korábban felbukkanó, szokatlan, sőt abszurd elemek megjelenése előkészíti ugyan a terepet a váratlan fordulatra, mégis, mivel ezen a ponton lép csak be a „gépezet”, Béranger távozása és visszatérte nagyobb súlyt kap. Emellett az elhangzó szöveg is explicit módon járja körül a repülés, mint veleszületett, de elfeledett emberi képesség természetét. Színpadtechnikai vonatkozásban a *Victimes du devoir* az előző két megoldás negatívjának tekinthető. A szerző határozott utasítása a színész játékát illetően a teljes mozdulatlanság: „continuant son ascension, immobile”, „sans jeu, se parlant à lui-même: Puis-je m’élancer... par... dessus... Puis-je... sauter... un pas... léger... un...”³⁵⁵ Az elhangzó szöveg és a játék kontrasztja egyértelműen a belső utazás kategóriájába helyezi a főhős szárnyalását. A jelenetben részt vevő másik két alak játéka hivatott „valóságosabbá” tenni, nyomatékosítani a dimenzióváltást: különböző eszközökkel igyekeznek „visszahozni” társukat, a mágikus „Je peux voler!” mondat elhangzásakor egyenesen lefogják a teljesen mozdulatlan Choubert-t.

³⁵⁴ *Victimes du devoir, Le Piéton de l’air, TC, 234. és 702.*

³⁵⁵ Uo. 235.

A fönti régióban Psyché Ámor palotájában találja magát. Az itt megjelenő térelemek: csodálatos udvar, gazdagon díszített oszlopok, pompás és ragyogó palota, aranyvázák stb.³⁵⁶ A következő felvonás még mindig ebben a dimenzióban zajlik: a szín csodálatos kertet ábrázol, gyönyörű fákkal és virágokkal, szobrokkal, szökőkutakkal, s az egész látvány ezúttal is egy palotában végződik. A palota képe, az oszlopok, virágok, szökőkutak a másik két szövegben is megjelennek, bár nem a „fönti” világban, de utalva annak jelenlétére. A Béranger család sétája során a mozgó háttérvasznon látunk egy palotát tornyokkal, egy kis Eiffel tornyot, egy piros labdát, egy kék tavat, egy vízesést, stb. Időről időre felbukkan a semmiből egy rózsaszínű kis oszlop, egy fa, majd egy aranyhíd. A torony, az oszlop, a fa mind az *axis mundi*, az égi és a földi dimenzió összeköttetésének szimbólumai, s a híd szimbolikája is ide csatolható. A *Victimes du devoir*ban szintén kiemelt helyet foglal el ezeknek az elemeknek a megjelenése: Choubert egy kis színpadon magánszámot ad elő (színház a színházban), már említett³⁵⁷ látomását a csodálatos városról, illetve kertről. Ez a látomás azonban nyugtalanító, ellentmondásos képekbe csúszik át, melyek, mint később látni fogjuk, a földre visszatérő Béranger kétségbeejtő vízióira rímelnek: „(...) un palais de flammes glacées, des statues lumineuses, des mers incandescentes, des continents qui flambent dans les nuits, dans des océans de neige!”³⁵⁸

Psyché kíváncsiságának köszönheti „kiűzetését”: Ámor felfedi kilétét, majd eltűnik. Psyché útja az utolsó felvonásban az alvilágba vezet, így bizonyíthatja állhatatosságát. Choubert mélybe ereszkedése szintén a keresés motívumával kapcsolatos: Mallot (más néven Monbéliard) felkutatására indul. A „lent” fogalma mindkét esetben a szerelem fájdalmas hiányával társul: Choubert kétségbeesve döbben rá, hogy a fiatalság már a múlté, Psyché Ámortól elszakítva gyötrődik.³⁵⁹ Ami a színpadi megjelenítést illeti, a 20. századi szöveg esetében a színész játéka hivatott érzékeltetni a lefelé haladást³⁶⁰, a barokk szövegben megint csak a színpadkép változása, illetve az újabb helyszín megnevezése („effroyables replis des ondes *infernales*...”) jelzi a változást. A tűz elem egyaránt jelen van a Pokol megjelenítésekor használt eszközökben, Choubert lidércesbe forduló vízióiban és Béranger látomásai között. A

³⁵⁶ Vö: *Livret, OC III*, 1064.

³⁵⁷ Vö: fentebb, 344. jegyzet

³⁵⁸ *Victimes du devoir, TC*, 228.

³⁵⁹ Choubert: „Non... je ne veux pas, je ne crois pas, l'amour est toujours jeune, l'amour ne meurt jamais. Je n'ai pas changé. Toi non plus, tu fais semblant. Oh pourtant si, je ne puis me mentir, tu es vielille, comme tu es vieille! (...) Notre jeunesse sur la route.” Uo. 217. Psyché: „Je souffrirais tout avec joie, / Si, parmi les rigueurs que sa haine déploie, / Mes yeux pouvaient revoir, ne fût-ce qu'un moment, / Ce cher, cet adorable amant” *Psyché, OC III*, 1136.

³⁶⁰ Szerzői instrukció: „Choubert s'appuie sur le bras de Madelaine, comme si c'était une rampe d'escalier; il fait comme s'il descendait des marches”. *Victimes du devoir, TC*, 213. „Silence. Choubert est vraiment bien bas. Il avance avec peine, les yeux fermés, comme au fond de l'eau.” Uo. 219.

két utóbbi esetben közös a negatív konnotációkat ébresztő sár jelenléte, valamint az ellentétes elemek egymás mellé helyezése.³⁶¹

A madár-ember képével számos kultúrában találkozhatunk, a legkülönbözőbb művészeti ágakhoz tartozó alkotásokban szerepel ez az archetipikus kép. A repülés képessége mindig valamilyen emberfölötti minőséget jelöl. A szárnyak a tudás birtoklását is jelenthetik.³⁶² Spirituális, illetve morális felemelkedés, az isteni minőségekhez való közeledés, szellemi érés, individuális fejlődés, a bölcsesség állapotának elérése egyaránt kifejezésre talál a repülés motívumában. Bár a főhős mozgása mind a három szövegben a függőleges tengelyt követi, mégsem ugyanazt az utat járjuk be.

Psyché útja az égi világból a Pokolba vezet, hogy szenvedései árán újra megtalálja az elveszett egységet Ámor oldalán. Choubert lefelé indul Mallot nyomában, majd visszafelé a felszín elhagyva folytatja útját felfelé, s innen kerül vissza abba a térbe és dimenzióba, ahonnan elindult. A keresés nem jár eredménnyel, a spirituális/mentális/morális felemelkedés is elmarad: Choubert félig gyermeki állapotba zuhan vissza, a darab utolsó pillanatiban az egymást enni kényszerítő, teli szájjal kenyeret rágó, a materialitásba börtönzött szereplőket látjuk a színpadon. A *Piéton de l'air* főhősének égből emelkedése pedig meglepő fordulattal pokolra szállássá változik.

IV/4 Vertikális és horizontális közötti feszültség

A repülés és a vertikális irány egy más aspektusával találkozunk Corneille *Médée*jében és Ionesco *Amédée*jében. Mindkét szövegben az egyetlen menekülési lehetőséget és irányt jelenti a levegőbe emelkedés. A csodás elem a barokk esztétika kedvelt dramaturgiai eszköze, mely a színpadon is látható módon jelenik meg, ennek megfelelően a 17. századi szöveg esetében a gépezet használata Médée természetfölötti képességeinek vizuális megjelenítését szolgálja. Ezt a mágikus pillanatot már megelőlegezi a fogoly király kiszabadítása: „*Elle donne un coup*

³⁶¹ „La scène représente les Enfers. On y voit une mer, toute de feu, dont les feux sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées, et au milieu de ses flots agités, au travers d'une gueule affreuse, paraît le palais de Pluton...” (*Livret, OC III*, 1067.) Béranger: „Les montagnes s'effondrent, des océans de sang... de la boue, du sang, de la boue... (...) Et puis, et puis, la glace succédant au feu infini, le feu succédant à la glace.” *Le Piéton de l'air, TC*, 734-735.

³⁶² „Celui qui comprend prend des ailes”, (egy Brahmana), „L'intelligence est le plus rapide des oiseaux” (Rig Véda), Chevalier-Gheerbrant, 517-518.

de baguette sur la porte de la prison, qui s'ouvre aussitôt, et ayant tiré Ægée, elle en donne encore un sur ses fers, qui tombent.”³⁶³ A mágikus világhoz való tartozása megkülönbözteti és egyben el is különíti Médée-t a dráma többi alakjától, kitesztottá válik: „*purge mes États d'un monstre tel que toi*”³⁶⁴ – hangzik Créon parancsa. Az emberi és emberfölötti közti feszültség végigvonul a cselekményen, kezdettől fogva magában hordozva a sötét és gyászos végkifejletet. Médée származására és mágikus képességeire több ízben utal az elhangzó szöveg.³⁶⁵ Hatalma a *fent* és a *lent* erőit is szolgálatába állítja:

Un mot du haut des cieux fait descendre le foudre;
Les mers, pour noyer tout, n'attendent que sa loi;
La terre offre à s'ouvrir sous le palais du Roi,
L'air tient les vents tout prêts à suivre sa colère,
Tant la nature esclave a peur de lui déplaire;
Et si ce n'est assez de tous les éléments,
Les enfers vont sortir à ses commendements.³⁶⁶

A száműzetés – a horizontális irányba történő elmozdulás – és a földi vagyon helyett Médée, varázserejével élve, az embertelen bosszút³⁶⁷ és a vertikális irányt, a földtől való elemelkedést választja. Jasonnal való utolsó találkozásakor már a jelenet elején térben fölötte helyezkedik el: egy erkélyen jelenik meg, innen folytatja vele utolsó párbeszédét egészen a levegőbe emelkedés pillanatáig. Győzedelmes búcsúja már a két sárkány repítette diadalszekeréről hangzik el:

Vois les chemins de l'air qui me sont tous ouverts;
C'est par là que je fuis, et que je t'abandonne
Pour courir à l'exil que ton change m'ordonne.³⁶⁸

A színpadon megjelenő diadalszekér nemcsak erőteljes vizuális hatása, de szimbolikus konnotációi miatt is jelentős dramaturgiai funkcióval bír: nem kétséges, hogy melyik oldalra billen a néző „érzelmi mérlege”. „*Toutes les religions du monde antique connaissent un char*

³⁶³ *Médée*, szerzői instrukció, IV/5, OC I, 581. a jegyz. 1401.

³⁶⁴ Uo. II/2, 553.

³⁶⁵ Már a cselekmény elején a Napot hívja segítségül:
„*Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,*
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place” Uo. I/3, 549.

³⁶⁶ Uo. Nérine, III/1, 563.

³⁶⁷ „*Je veux une vengeance et plus haute et plus prompte;*
Ne l'entreprenez pas, votre offre me fait honte;
Emprunter le secours d'aucun pouvoir humain,
D'un reproche éternel diffamerait ma main” – utasítja vissza Ægée segítségét. Uo. IV/5, 581.

³⁶⁸ Uo. V/6, 593.

qui roule en produisant un énorme fracas (...), un Conducteur tout-puissant menant ce char à travers l'immensité du ciel. (...) Le char, qui s'identifie parfois à un second personnage représente l'ensemble des forces cosmiques et psychiques à conduire; le conducteur, c'est l'esprit qui les dirige.”³⁶⁹ – írja Chevalier-Gheerbrant szimbólumszótára. A szekeret húzó állatok tovább árnyalják az általános szimbolikát. Akárcsak Médée alakja, egyszerre gyilkos és jogos bosszúálló, a sárkány mint szimbólum is ambivalens tartalmakat rejt magában: „Le dragon nous apparaît essentiellement comme un gardien sévère ou comme un symbole du mal et des tendances démoniaques. (...) En réalité, il ne s'agit que d'aspects distincts d'un symbole unique, qui est celui du principe actif et démiurgique: puissance divine, élan spirituel...”³⁷⁰ Ahogy Corneille *Examen*jében írja, Médée véres bosszúja indokoltnak tűnik, s szájalom nem Créuse vagy Jason sorsa miatt ébred a néző szívében. „La raison en est, qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont fait à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire, qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari...”³⁷¹

Kevésbé dicsőséges, ám hasonlóképp látványos Amédée távozása a vízszintes síkról. A *Victimes du devoir*ral ellentétben, a darab színpadképe gyakran változik, jelentős számú díszletváltásra utaló instrukciót tartalmaz a szöveg. A nyitókép itt is szimmetrikus elosztású lakásbelsőt ábrázol: szerény ebédlő-szalon-dolgozószoba két ajtóval, két zárt (!) ablakkal. A bal oldali ajtó egy másik szobába vezet, amely titokzatos és félelmetes események színtere. Jóllehet ez a „pièce de gauche” a nézők számára mindvégig láthatatlan marad, dramaturgiai szempontból a színpadon megjelenített térrel egyenrangú jelentőséggel bír. Az elhangzó és el nem hangzó szövegben számos utalást találunk e láthatatlan, színpadon kívüli térre. A reccsenések, a holttest növekedésének hallható jelei, „un grand bruit de vitres cassées...”, vagy az olyan mondatok, mint „Il n'aura plus de place sur le canapé...” ou „Il a cassé les carreaux!... Sa tête est passée à travers...” stb.³⁷² a vizsgálataink szempontjából újszerű módon járulnak hozzá a térszerkezet felépítéséhez. A játéktér egy részének és az itt végbemenő eseményeknek a mentális rekonstruálása a néző feladata, aki csak az elhangzó szövegre, valamint a kulisszák mögül érkező zajokra támaszkodhat. Az első felvonás drámai pillanattal zárul: „La porte de gauche cède comme sous une poussée continue. (...) Puis, Amédée et Madeleine, muets d'effroi, regardent deux pieds énormes sortir lentement par la

³⁶⁹ Chevalier-Gheerbrant, 209-210.

³⁷⁰ Uo. 366-367.

³⁷¹ *Médée*, Examen, OC I, 14.

³⁷² *Amédée*, TC, I272. és 283.

porte ouverte, s'avancer d'une quarantaine ou d'une cinquantaine de centimètres sur la scène.”³⁷³

A díszlet felvonásról felvonásra változik: először a baloldali szobából áthozott bútorok lepik el a színpad jobb oldalát, mert a bal oldalt a szobából előtüremkedő holttest lábai foglalják el. A test egyre nő: „De temps à autre, par secousses, qui, à chaque fois, feront sursauter Madeleine et Amédée, les pieds du mort avancent sur le plateau en direction de la droite.”³⁷⁴ E horizontális irányú támadást gombák inváziója kíséri, melyek szintén a bal oldali helyiség felől terjednek a jobb oldal felé. Madeleine és Amédée már alig látszanak: „On les aperçoit à peine, cachés dans le fouillis de meubles.”³⁷⁵ Ez a kép már a *Nouveau Locataire*t előlegezi, ahol a bútorok, a holt anyag ellepi, elfoglalja a teret, míg az ember tökéletesen bezárva, életterétől megfosztva agonizál.

A darab során a bal oldal explicit módon nemcsak a múlthoz, hanem a rosszindulatú hatásokhoz is kapcsolódik. Kezdetben itt helyezkedik el a holttest, az elfojtott, mégis aktív múlt és egyfajta büntudat, a múltban elkövetett bűn kitörölhetetlen nyoma, megtestesülése. Szélesebb perspektívában a holttest mint az eredendő bűn metaforája jelenik meg³⁷⁶: ebből a mélyen meghúzódó büntudatból fakad a pár szeretetlensége, mely magában hordozza büntetését: a házaselet kudarcát és a lidércnyomássá váló együttlétet. A szaporodó gombák a növekvő holttest szimbolikus jelentésmezőjéhez tartoznak, a hanyatlás és a negatív erők látható jelei. A vízszintes irányú térfoglalás (a test és a gombák) és a színpadon jól látható helyen elhelyezett óra egymással szinkronban lévő jelek: „On doit toujours apercevoir de la salle les aiguilles (de la pendule) bouger doucement, à la même cadence que les pieds du mort”³⁷⁷ – mondja a színpadi utasítás. Ebben a perspektívában Amédée megszabadulása mintha a mérhető, emberi idő vonalát megtörő függőleges vonal mentén realizálná. Amikor a lábak már eléri a jobb oldali ajtót, dramaturgiai fordulathoz érkeünk. Eljött a cselekvés pillanata: Amédée kinyitja az ablakokat. Eddig a szöveg több ízben hangsúlyozza a tér zártságát.³⁷⁸ A pár elvonultan él, egyetlen kapcsolatuk a külvilággal a telefon, ami munkaeszközként is szolgál. A nyitás és Amédée megszabadulása ennél a pontnál kezdődik:

³⁷³ Uo. 285.

³⁷⁴ Uo. 288.

³⁷⁵ Uo.

³⁷⁶ Ionesco legalábbis így beszél saját művéről, vö: Bonnefoy, 97.

³⁷⁷ *Amédée*, TC, 299.

³⁷⁸ Néhány példa: „Toutes les autres portes et fenêtres sont fermées.” Uo. 265. „Les volets sont hermétiquement clos.” Uo. 273. „On va nous voir !”, kiált föl Madeleine, amikor férje kinyitja az ablaktáblákat, hogy leengedje a kosarat. Uo. 275. „Tu ne vas tout de même pas ouvrir la porte de l’escalier !”, „Les fenêtres sont fermées dans sa chambre.” Uo. 277.

„Je ne suis plus moi-même”³⁷⁹ – jelenti ki. Az ablakon át Choubert víziójához hasonlatos fénylő látomás tárul a szemünk elé, s ezzel egyidőben az elhangzó szöveg is megjeleníti azt. „Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, inondant maintenant le plateau. Le spectacle lumineux se voit par la fenêtre, tel que décrit Amédée dans les paroles qui suivent...”³⁸⁰. Vizuális és auditív síkon egyszerre hat ránk a látomás, s ebben a felfokozott pillanatban Amédée kilép az ablakon, eltűnik, maga után húzva a holttestet. A következő és egyben utolsó felvonás *kint* játszódik, a városka egyik közterén. A színpad különféle mellékalakokkal népesül be, köztük a csendőrökkel, akik Amédée-t kergetik. Ekkor már végképp nem marad más kiút, mint a levegőbe emelkedés: „Soudain, le corps, entouré autour de la taille d’Amédée, a dû se déployer comme une voile ou comme un énorme parachute; la tête du mort est devenue une sorte d’étendard lumineux, et l’on voit apparaître, au-dessus du mur du fond, la tête d’Amédée, enlevé par ce parachute, puis ses épaules, son tronc, ses jambes; Amédée s’envole...”³⁸¹

A szöveg térrel kapcsolatos elemeinek egy része a játék teréhez képest absztrakt helyekre vonatkozik. Ezek a mentálisan megkonstruált terek, akárcsak a nyitott ablakban feltároló csodálatos látvány, Choubert vízióját idézik. A repülés és a függőleges tengelyen való haladás motívuma itt is hangsúlyos szerepet kap. A második felvonásban egy *mise en abyme* Amédée és Madeleine nászéjszakáját idézi meg. A hellyel kapcsolatos szövegelemek alapvetően az ellentétek – a maszkulin-feminin, pozitív-negatív, világos-sötét, magasság-mélység – mentén rendeződő szimbolikus képek alkotta két csoportba sorolhatók. Ezeken keresztül két, egymás ellentétéként megfogalmazódó univerzum jelenik meg. Az Amédée által felidézett világ a fény, az örök tavasz, a langyos, lágy levegő birodalma, ahol a zöld völgyben liliomok nyílnak; a kör, ahol kéz a kézben táncolnak, a fehér templomok, a gyermekhangok, az életteli fényesség, a levegő, a szabadság, a könnyed teljesség, a *felemelkedés* birodalma: „...aux pieds des ailes, nos jambes des ailes... les épaules des ailes... abolie, la pesanteur... plus jamais, la fatigue...(...) Nous sommes aux portes du monde!”³⁸² Madeleine ezzel párhuzamosan az éjszaka, az eső, a sár, a hideg, a magány, a halál, a lemerülés, a *süllyedés* világát idézi meg: „sombre vallée, humide, marécages, on s’enlise, on

³⁷⁹ Uo. 313.

³⁸⁰ „Regarde, Madeleine... tous les acacias brillent. Les fleurs explosent. Elles montent. La lune s’est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La Voie lactée, du lait épais, incandescent. Du miel, des nébuleuses à profusion, des chevelures, des routes dans le ciel, des ruisseaux d’argent liquide, des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable... la lumière c’est de la soie... je n’y avais encore jamais touché. Des bouquets de neige fleurie, des arbres dans le ciel, des jardins, des prairies... des dômes, des chapiteaux... des colonnes, des temples...(...) Et de l’espace, de l’espace, un espace infini !” Uo. 313-314.

³⁸¹ Uo. 328.

³⁸² Uo. 305.

se noie”³⁸³. Ezek a mentális terek mintegy előkészítik a végkifejletet, Amédée levegőbe emelkedése egy absztrakció, egy elvont kép érzékletessé tétele. A színpadi hatás az elképzelt, az illuzórikus valósággá válásának képi megjelenítésére épít. Ionesco egy olyan színházi világot igyekszik megteremteni, ahol a gesztusok, a dialógusok szimbolikus jelentésükkel az egyetemesség szintjére emelkednek: „Le couple, c’est le monde lui-même, c’est l’homme et la femme, c’est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l’humanité qui s’aiment, qui se retrouvent, qui ne peuvent plus s’aimer; qui, malgré tout, ne peuvent pas ne pas s’aimer, qui ne peuvent pas être l’un sans l’autre.”³⁸⁴ – nyilatkozza.

Az előzőekben vizsgált szövegekben a függőlegesség a repülés és a felemelkedés motívumával kapcsolódik össze, mely motívum jellemzően a színpadi gépezet segítségével ölt formát a színpadon. Az új színház több drámaszövegében azonban a *magasság* gyakran negatív tartalmat hordoz, és az elszigeteltség motívumával kapcsolódik össze. A *Chaises*, a *Nouveau Locataire*, a *Fin de partie* és az *Oh les beaux jours* mind magukban hordozzák ezt az elemet.

A repülés, a színpadon a levegőbe emelkedő színész a barokk esztétikában dramaturgiailag a csodás, színpadi megjelenítés szempontjából a látványos elem paradigmájához tartozik. A fentebb tárgyalt Ionesco szövegekben szintén a meglepő, a szokatlan és a látványos fogalmak kapcsolódnak hozzá. Még mindig Ionesco színházában maradva, azt látjuk, hogy egy másféle esztétika szerint megfogalmazott drámaszövegben a függőleges tengely és a repülés is más aspektusban, valamint színpadtechnikailag is más formában jelenik meg. A *Chaises* cselekményéről, idő- és térszerkezetéről elmondható, hogy megfelel a klasszikus dramaturgia elvárásainak. Az akció időtartama nem haladja meg az egy napot, megegyezik az előadás időtartamával, a színházi és a valós idő megfelel egymásnak. A hely egysége is megvalósul: az egész cselekmény az idős pár lakásában, ezen belül is egyetlen helyiségben zajlik. Az akció lineáris logikát követ, nincsenek mellékszálak. A színpadi tér majdnem tökéletes szimmetria szerint épül fel. Körkörös falak határolják a lecsupaszított lakásbelsőket. A színpadon kívüli térrel jobb oldalon öt ajtó és egy ablak, bal oldalon négy ajtó és egy ablak, középen egy nagy, kétszárnyú ajtó köti össze. A színpadon kívüli tér egyúttal a lakáson kívüli tér: „l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon...”³⁸⁵ mely instrukció értelmében a tér elhatároltsága, világ végi sziget-szerűsége is explicitté válik. A körkörös

³⁸³ Uo. 304.

³⁸⁴ Bonnefoy, 97.

³⁸⁵ *Les Chaises*, TC, 142.

falak és a láthatárig terjedő víz világítótornyra engednek asszociálni, így a tér nemcsak a vízszintes, de a függőleges tengelyen is a föld síkjától való elszakadásra, elzártásra utal.

A két oldalajtón át kerülnek a lakásba a székek és a (láthatatlan) vendégek, a kinti világ elemei. A kulisszákból érkező hangok – csónakok hangja, a hullámok csapkodása – szintén a kinti világra utalnak. A cselekmény során végigkísérjük e furcsa, félig-meddig létező kinti világ egyre erőteljesebb benyomulását a benti világba. A színpadkép szempontjából a sokasodó székek az egyre növekvő vendégereg képi megformálásának tekinthetők: „Du monde! Des chaises! du monde! des chaises!”³⁸⁶ Az események sorában a tetőpontot a székek és a láthatatlan vendégek minden ajtón át történő, szüntelen áramlása jelenti, ezt a szerzői instrukció is egyértelművé teszi: „On entend les vagues, les barques, les sonneries ininterrompues. Le mouvement est à son point culminant d’intensité. Les portes s’ouvrent et se ferment toutes à présent, sans arrêt, toutes seules.”³⁸⁷ A darab végére a kinti világ teljes mértékben elfoglalja a belsőt, a két térbeli minőség átfedi egymást. Ahogyan az *Amédée*-ben, itt is a horizontális síkon való elmozdulás, az itt keletkező feszültség vezet a vertikális síkra lépéshez. A két Öreg, a benti világ részeit elszakítja egymástól és az ablakok felé szorítja a láthatatlan tömeg, majd az ablakon keresztül mindketten elhagyják a szint és a belső teret. Itt a repülés negatív előjelű, zuhanássá változik. Semmilyen az előzőekben leírtakhoz hasonló látványelem nem kapcsolódik ehhez a fordulathoz, illetőleg a vizuális effektusok negatív módon, a hiány megteremtésével kísérik a pillanatot: „Brusquement le silence; plus de feu d’artifice, on entend un „Ah” des deux côtés du plateau, le bruit glauque des corps tombant dans l’eau. La lumière venant des fenêtres et de la grande porte a disparu...”³⁸⁸ A felemelkedés helyett a magány és az elszakadás motívuma jelenik meg, a két Öreg a víz alatti magányban („dans la solitude aquatique”³⁸⁹) fejezi be életét, a vízbe érkező testek hangja emlékeztet rá: egy torony tetején, a magasban vagyunk.

Az elszigeteltség és a magány motívuma kezdettől fogva jelen van a darabban, s ezt a megjelenített tér egyértelműen közvetíti: a hangkulissza egy vízzel körülvett toronyszoba érzetét teremti meg; a külső világgal való kommunikáció akadályokba ütközik, hiszen csak csónakkal közelíthető meg ez a furcsa, reális időn és téren kívüli hely. Az üres székek sokasága képileg egyszerre formálja meg az arctalan tömeget és a *hiányt*, a társaság hiányát, azaz a magányt: „...Ce que signifiaient ces chaises, eh bien, j’ai fait un effort pour le comprendre comme lorsqu’on essaye d’interpréter ses rêves. Je me suis dit: «Voilà, c’est

³⁸⁶ *Les Chaises*, TC, 166.

³⁸⁷ Uo.

³⁸⁸ Uo. 182.

³⁸⁹ Uo. 100.

l'absence, c'est la viduité, c'est le néant. Les chaises sont demeurées vides parce qu'il n'y a personne. (...) Le monde n'existe pas vraiment.» Le thème de la pièce était le néant et non pas l'échec” – mondja Ionesco.³⁹⁰ Mindez eszünkbe juttatja *Fin de partie* világát, ahol a négy „véglény” már semmilyen módon nem kommunikál a külvilággal. Az ablakokból (létrára állva) messzire ellátni a végtelen pusztaságra és a tengerre. A magasság, a földtől való távolság itt is inkább az elszakítottsággal rokon jelentést hordoz.

A szöveg térre vonatkozó elemeinek egy másik csoportja színpadon kívüli, meg nem jelenített terekre vonatkozik. Akárcsak az *Amédée*-ben vagy a *Victimes du devoir*-ben, itt is megjelenik egy álomszerű „máshol” nosztalgikus képe, az elfeledett vagy elveszített öröm, fiatalság, boldogság metaforája. A függőlegesség, a felemelkedésre tett kísérlet motívuma is felbukkan az elhangzó szövegben: „Pour oublier, Majesté, j'ai voulu faire du sport... de l'alpinisme... on m'a tiré par les pieds pour me faire glisser... j'ai voulu monter des escaliers, on m'a pourri les marches... Je me suis effondré...”³⁹¹ – panaszolja az Öreg. Úgy tűnik, az új színházban az elveszett paradicsom utáni vágyakozás, a fájdalmas nosztalgia gyakran összekapcsolódik az elrugaszkodásra, az elszakadásra való képtelenség érzetével.

IV/5 A hanyatlás képei

A vertikális tengelyen lefelé való elmozdulás egy másik aspektusa a süllyedés, illetve eltemetkezés. Hasonlóan a *Chaises*-hez, a *Nouveau Locataire* nyitó színpadképe is lakásbelsőt ábrázol, egy-egy ajtóval a két oldalon, s középen egy – ezúttal nyitott – ablakkal. Akárcsak az előző szövegben, a színpadon kívüli tér egyúttal a *kint* tere is: az ablak az utcára, az ajtók a lépcsőházra nyílnak. A cselekmény elejétől a végéig ebben az egy helyiségben játszódik, s időtartama itt sem haladja meg az előadás időtartamát. Jóllehet ellenkező irányú, az *Amédée*-hez hasonlóan az ablakkal való játék itt is különösen fontos szimbolikus jelentést hordoz. Az ablak tárva-nyitva áll az előadás kezdetekor. A kinti zajok beszűrődnek. A bérlő több ízben is megkéri a Házmesternét, hogy zárja be, és ne nyissa ki.³⁹² A bezárkózás ezúttal önkéntes, a külvilággal való kommunikáció (például a beszűrődő zaj) fokról fokra megszűnik.

³⁹⁰ Bonnefoy, 84.

³⁹¹ *Les Chaises*, TC, 175.

³⁹² Vö: *Le Nouveau Locataire*, TC, 350. és 351.

A szoba az emeleten található, hiszen a költöztetők a lépcsőn hozzák fel a bútorokat: már a cselekmény kezdetén távol vagyunk a földtől. Mint eddigi példáinkból is kiderült, a sokasodó, mindent ellepő térelemek Ionesco kedvelt dramaturgiai és színpadi eszközei közé tartoznak. Itt a bútorok elszaporodása egyetemleges, már nemcsak a lépcsőházat és az udvart lepik el, hanem az utcát is: lehetetlenné válik a közlekedés a föld felett és a föld alatt is, a Szajna sem folyik tovább... Ionesco ezúttal is az univerzális dimenzióig fokozza a darab alapmotívumát.

A térelemek terjedése itt nemcsak vízszintes irányban történik, maguk a bútorok alkotják meg a vertikális tengely vizuális képét is, ahogyan egyre magasabbra tornyosulnak a lakó körül és fölött. Idővel nem marad már egy talpalatnyi hely sem, így meg kell nyitni a plafont, és azon keresztül folytatódik a bútorok halmozása. A felfelé törekvés itt azonban eltemetkezést jelent, csak ebben a viszonyulásban van létjogosultsága, s így a bábeli bútortoronyról kiderül, hogy valójában sírbolt. Az igény szerint nyitható és csukható plafon az egyetlen színpadi gépezetet igénylő scenikai megoldás, az egyetlen váratlan és nem hétköznapi elem. Jelenléte éppen arra szolgál, hogy még markánsabbá tegye a tér ezt követő tökéletes bezárulását: az új lakó hozzájárul a plafon megnyitásához, „à condition de le refermer tout de suite. Pas de négligence.”³⁹³ A ceremónia a végéhez közeledik, „du plafond descendant, sur le devant de la scène, de grandes planches cachant complètement aux yeux du public le Monsieur dans son haut enclos (...) le locataire est ainsi complètement emmuré.”³⁹⁴

A színpadi és a drámai idő megfeleltetése és a térszerkezet, akár a *Chaises*ben, egyfajta szertartás-jelleget kölcsönöz a szövegből kiolvasható előadásnak. A színpadi tér négy pontját, mint egy négyzet négy sarkát négy egyforma váza jelöli, ezek az első térelemek, amelyek megjelennek a szobabelsőben. A cselekmény során a játéktérbe bekerülő további tárgyak elhelyezkedése, amennyire lehetséges, megőrzi a kezdeti szimmetrikus képet. A fal mellé kerülő első sor bútort követi egy második sor, és így tovább, „tout autour, tout autour”³⁹⁵. A színpad közepe körül egyre szorosabbra záródik a bútorok alkotta kör. Az új bérlő kijelöli saját helyét a bútorok között: „le Monsieur trace, par terre, un cercle, à la craie; plus particulièrement un cercle plus grand au milieu”³⁹⁶. Az itt megjelenő alapvető geometriai formák, a kör és a négyzet szimbolikája igen összetett. A négyzet elsősorban a föld, a teremtet világ, a stabilitás jelképe, a tér alapjának képe. A kör a tökéletes forma, a megosztás hiányának, azaz az egységnek a képe; az idő és a végtelenség szimbóluma. Kettejük együttes jelenléte, „a kör négyszögesítése” (a körbe írt négyzet vagy a négyzetbe írt kör) a kozmosz

³⁹³ Uo. 369.

³⁹⁴ Uo.

³⁹⁵ Uo. 360.

³⁹⁶ Uo. 359.

képe, tér és idő, föld és ég egységének szimbóluma. E két alapvető forma használata jellemző a szakrális terek kialakításakor. „Beaucoup d’espaces sacrés épousent une forme quadrangulaire: autels, temples, villes, camps militaires. Souvent ce carré s’inscrit dans un cercle, sommet d’une colline ronde, comme des camps et des temples, ou au fond d’un cercle de collines, comme Rome.”³⁹⁷ A játékra vonatkozó színpadi utasítás szintén ebbe az irányba mutat: „Le jeu doit être, au début, très réaliste, ainsi que les décors et, par la suite, les meubles qu’on apportera. Puis le rythme, à peine marqué, donnera insensiblement au jeu un certain caractère de cérémonie. Le réalisme prévaudra, de nouveau, à la dernière scène.”³⁹⁸ A lassú, szöveg nélküli mozgás, a kintről jövő zaj átalakulása – „les bruits de dehors, déjà transformés, devenus musique”³⁹⁹ – temetési szertartáshoz teszi hasonlatossá a játékot: a bérlő kivonul az élők közül és megrendezi saját temetését.⁴⁰⁰ A játék a színpad teljes elsötétülésével zárul.

Az *Oh les beaux jours* dramaturgiai alaphelyzete szintén az élve eltemetkezés motívumára épül. Az időbeli bizonytalanság – nem tudjuk, mennyi idő telik el a két felvonás cselekménye között – nem bontja meg a tér és a cselekmény egységét. Az eltelt idő mennyiségének nincs jelentősége, az általa hozott minőségi változás a hangsúlyos. Ez a változás tiszta és egyszerű lineáris vonalat követ, mégpedig a függőleges tengely mentén. A nyitó színpadkép ezúttal is szimmetrikus elrendezésű. A szerzői instrukció pontos és világos képet ad: „Étendue d’herbe brûlée s’enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. (...) Enterrée jusqu’au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie.”⁴⁰¹ Ehhez képest a második felvonás színpadképe egyetlen fontos változást mutat: „Scène comme au premier acte. (...) Winnie enterrée jusqu’au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés.”⁴⁰² A bezártság, az eltemetkezés és a süllyedés motívuma mellett a magassággal összekapcsolódó elszigeteltséget is magában hordozza ez a színpadkép: bár csak egy bucka „tartja fogva” Winnie-t, ez elég ahhoz, hogy elérhetetlen legyen társa számára. A második felvonásban Willie hiába igyekszik felkapaszkodni a dombra, a fizikai érintkezés nem lehetséges, sőt a szemkontaktus is nehézkes. Akárcsak a színpadkép, a színészi játék is minden elemében meghatározott, a színpadi utasítások minden részletre kiterjednek. „Ne pouvant plus soutenir l’effort de

³⁹⁷ Chevalier-Gheerbrant, 165.

³⁹⁸ *Le Nouveau Locataire*, TC, 347.

³⁹⁹ Uo. 362.

⁴⁰⁰ További két játékelem is ezt a szándékot sejteti: az egyik a már említett virágcsokor (Vö: 247. jegyzet), a másik a Monsieur utolsó gesztusa: kidobja sapkáját a bútortoronyból, hajadonfőtt távozik a világból.

⁴⁰¹ *Oh les beaux jours*, 8.

⁴⁰² Uo. 76.

regarder en l'air, il baisse la tête jusqu'à terre."⁴⁰³ „Il lâche chapeau et gants et commence à grimper vers elle. (...) Il lâche prise, dégringole en bas du mamelon."⁴⁰⁴ Az elhangzó szövegben a repülés motívuma is megjelenik, a fogság vs kiszabadulás/elszabadulás paradigmájához rendelve.

La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi? *Un temps*. Oui, j'ai l'impression de plus en plus, que si je n'étais tenue – *geste* – de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur. *Un temps*. Et qu'un jour peut-être la terre va céder, tellement ça tire, oui, tout autour et me laisser sortir.⁴⁰⁵

Az ellenállhatatlan erő, ami fölemel, valamint az ezzel ellentétes visszatartó erő már ismert motívum, mindkettőre láttunk példát Ionesco színházában, ahogyan a nosztalgikus visszaemlékezésre is. Már a cím is a múlt letűnt örömei felé fordulást sugallja, s jóllehet Winnie optimizmusa töretlen, a jelen hanyatlást jelent a múlthoz képest. Az idő haladtával együtt jár a folyamatos degradáció, lefelé tartunk a függőleges tengelyen.

IV/6 Az elvarázsolt kastély

Bérenger apokaliptikus látomásokkal tér vissza onnan, ahol idő és tér összeérnek: a vágyott paradicsom nem létezik, helyette pokoli élmények várják az egekbe emelkedőt. A visszájára fordult rend, a feje tetejére állított világ Genet színházában is megjelenik – sajátosan genet-i módon. „Ah, ça c'est trop fort, enfin, pour quelqu'un, mon bordel, c'est-à-dire l'Enfer, c'est le Ciel!”⁴⁰⁶ – kiált fel Irma a *Balcon*-ban. A cím, a játék referenciális terére vonatkozó első információ a függőleges tengelyhez képest helyezi el azt. Az első öt kép a bordély belső tereiben játszódik. A földtől való távolságra utalás a színpadképben a 6. képben történik, amikor kívülről látjuk az erkélyt: „*Au fond, assez loin, on devine la façade du Grand Balcon, persiennes closes.*”⁴⁰⁷, valamint a 8. képben, amely az erkélyen játszódik: „*C'est le balcon lui-même, se détachant sur la façade d'une maison close.*”⁴⁰⁸ A színpadon kívüli tér (*espace hors-scène*) függőleges kiterjedésére utal az 5. képben hallatszó rozsdás fogaskerék-hang,

⁴⁰³ Uo. 96.

⁴⁰⁴ Uo. 98. és 100.

⁴⁰⁵ Uo. 50.

⁴⁰⁶ *Le Balcon*, 58.

⁴⁰⁷ Uo. 92.

⁴⁰⁸ Uo. 114.

mely a régi liftek hangjára emlékeztet – úgy tűnik, a szalonok függőleges irányban mozgathatók. „Verrouillez le salon 17! Élyane, dépêchez-vous! Et faites descendre le salon... Non, non, attendez...” – halljuk Carment a kulisszák mögül.⁴⁰⁹ Ezt a különleges elvarázsolt kastélyt látogatni annyit tesz, mint eltávolodni a földtől és a való világtól. A bordély már elszakadt a földtől, „la maison décolle vraiment, quitte la terre, vogue au ciel...”⁴¹⁰ Minden elrepül, csillárok, tükrök, szőnyegek – és a szalonok: a Trónterem-szalón, a Pompa-szalón, a Vizelede-szalón, a Holdfény-szalón... minden.⁴¹¹ Ebben a perspektívában számtalan szalonjával a bordély a világ égi tükörképeként jelenik meg. Nomenklatúrájába azonban nem lehet bekerülni pokoljárás nélkül: „Il faut t’enfoncer dans la nuit, dans la merde et dans le sang.”⁴¹² – közli Irma a Rendőrfőnökkel. Itt mindenki, mind a lányok, mind a vendégek, *több*, vagy *más* lehet. A *több*, a *nagyobb* képileg is megjelenik: az első három kép szertartásai során megjelenő alakok – a jelmezbe öltözött vendégek – külső megjelenésének lényeges eleme a koturnusz, mely mintegy ötven centiméterrel megemeli őket.⁴¹³ Ugyanilyen koturnuszt visel Roger is a Rendőrfőnök képében. Carmen számára a Szeplőtlen Fogantatás-jelenetben a mindenkori vendég előtt játszott szerepe jelenti a felemelkedést: „Et moi, je n’aurais que moi et je ne serais que moi-même? Non, madame. (...) Mon voile bleu, ma robe bleue, mon tablier bleu, mon oeil bleu... Bleu, ce jour-là. J’étais pour lui la descente du Ciel en personne...”⁴¹⁴

A tér torony-szerűsége a Mauzóleum-szalón leírásakor kap újra hangsúlyt. A záró jelenet színhelye egy kút vagy torony belsejét ábrázolja. Mint látjuk, a föld színéhez viszonyított helyzet elhanyagolható, a hangsúly a függőleges irányra helyeződik, és az alászállás lehetőségére. A körkörös falakon belül egy második kút (vagy torony) található, melyben lépcső vezet lefelé.⁴¹⁵ A hátsó színfal megnyílásakor Roger, aki most a Rendőrfőnök képét ölti magára, dobszó kíséretében lefelé tart a lépcsőn. Illúzió és illúzió találkozik: a Rendőrfőnök tükörképének a *maison d’illusion*ban megrendezett rituális temetésén veszünk részt. Akárcsak a *Nouveau Locataire*ben, vagy az *Oh les beaux jours*ban, itt is az élve

⁴⁰⁹ „On entend un bruit de roue dentes et rouillée (comme en font certains vieux ascenseurs).” Uo. 90.

⁴¹⁰ Uo. 66.

⁴¹¹ „tout s’envole: lustres, miroirs, tapis, pianos, cariatides et mes salons, mes célèbres salons: le salon dit des Foins, tendu de scènes rustiques, le salon des Tortures, éclaboussé de sang et de larmes, le salon-salle du trône drapé de velours fleurdelysé, le salon des Miroirs, le salon d’Apparat, le salon de Jets d’eaux parfumés, le salon Urinoir, le Salon d’Amphitrite, le salon Clair de Lune, tout s’envole...” Uo.

⁴¹² Uo. 82.

⁴¹³ E tekintetben Genet nem sokat törődik a színészek nehézségeivel: „J’ai eu l’idée de faire grimper les Trois figures fondamentales sur de hauts patins. Comment les acteurs pourront-ils marcher avec ça sans se casser la gueule, sans se perdre les pattes dans les traînes et les dentelles de leurs jupes? Qu’ils apprennent.” „Comment jouer *Le Balcon*”, 10.

⁴¹⁴ *Le Balcon*, 67-68.

⁴¹⁵ „Quelque chose comme l’intérieur d’une tour – ou d’un puits. Les pierres du mur, circulaire, sont visibles. Un escalier, dans le fond, descend. Au centre de ce puits semble s’en trouver un autre, où s’amorce un escalier. (...) Quand le panneau s’est écarté, Roger est au milieu de l’escalier, qu’il descend.” Uo. 140.

eltemetkezés motívumával találkozunk. A tükörkép halálával az örökkévalóságot és a szabadságot nyeri el a mögötte rejlő alak? Vagy saját halálát, megérdemelt pihenését? Hiszen az élet a Rendőrfőnök számára egyébként is egy hosszú-hosszú temetés. A képek és tükörképek szétválnak és összekeverednek: "Alors... Je suis... Où? Ici, ou... mille fois là-bas? ... J'ai gagné le droit d'aller m'asseoir et d'attendre deux mille ans. Vous, regardez-moi vivre et mourir."⁴¹⁶ – mondja, s végül követi Roger-t, tükörképét a sírba. Akárcsak egy valódi elvarázsolt kastélyban, Kép és Tükörkép, fent és lent, valóság és illúzió keverednek, és helyet cserélnek. A Pokol Mennysors, a halál egyúttal mennybemenetel és megváltás.

A szövegek vizsgálatakor azt tapasztaljuk, hogy mind a 17., mind a 20. századi szövegekben hangsúlyosan jelen van a függőleges tengely, a térszerkezet több párhuzamos síkot magában foglal: ezekben a világokban *lehetséges* a felemelkedés és az alászállás. A szöveg szintjén a téma és az eszközök is mutatnak azonosságokat, és színpadtechnika tekintetében is meglepő párhuzamokat találunk.

A klasszikus dramaturgiához közelítő, illetve azokat megvalósító drámaszövegekkel kapcsolatban elmondható, hogy a díszlettechnika és a színpadkép egyszerű felépítést mutat (akár az *Estherben*, akár a *Chaisesben*, vagy az *Oh les beaux joursban*). A 17. századi szövegben érvényesülő, a világ függőleges elrendeződésének szilárdságába vetett hittel a 20. századi szövegekben nem találkozunk, a lassú hanyatlás és az eltemetkezés motívuma a jellemző. A barokk esztétikához közelítő művekben közös jellemző a szokatlan, a meglepő, a látványos keresése. De míg a 17. századi szövegben a hős fönttel és lenttel, pozitívval és negatívval való találkozása után nyugalomra talál, addig a 20. századi szövegekben elbizonytalanodunk a fönt-lent és a pozitív-negatív pólusok megfeleltethetőségében, a felemelkedés lehetősége adott, mégis elmarad a megérkezés biztonsága és megelégedettsége.

⁴¹⁶ Uo. 151.

V.

Összefoglalás

Munkahipotézisünk szerint a 17. századi francia barokk-klasszikus hagyomány és az új színház szövegeiben az arisztotelészi elvekhez való sajátos viszonyulás bizonyos megfeleléseket indukál a két korszak drámaszövegeiből kiolvasható potenciális színpadravitel terén. Vizsgálódásaink során tehát a 17. században megkerülhetetlenné váló, és a nyugati dramaturgiában azóta is hatással bíró arisztotelészi elvek, illetve az azok nyomán kialakuló, az elméletben és (változó mértékben) a gyakorlatban is megjelenő dramaturgiai kánon képezte az egyik fő viszonyítási pontot. A másik fő vizsgálódási aspektust a színház, és így a drámairodalom elidegeníthetetlen sajátossága: a valós, háromdimenziós térhez való különleges viszonya jelentette. Színház és tér, drámaszöveg és tér kapcsolatában természetesen számtalan, egyformán ígéretes részterület kínálkozik közelebbi elemzés tárgyául. A dolgozatunk három különálló fejezetében körüljárt három probléma bár a színpadi tér három különböző eleméhez kapcsolódik (színész, kellék, díszlet), átfedéseket mutat mind egymással, mind a konkrét téren túlmutatóan a dramaturgia, illetőleg drámairodalom elméleti és elvont természetű problémáival: az identitás kérdésével, az alakok közti viszony és kommunikáció problémájával, valamint a szövegen keresztül megjelenő világkép felépítésével és ennek a szövegben foglalt leképezésével. Vizsgálódásaink során úgy találtuk, hogy az arisztotelészi elvekhez, s ezen belül a valóságosság elvéhez való viszonyulás markáns módon megjelenik a drámaszöveg ezen aspektusaiban.

A klasszikus tragikus hős esetében (*Phèdre*) a külsőre vonatkozó információk – pontosabban a változásra utaló jelek hiánya – egyfajta állandóságra utalnak, míg az elhangzó szöveg és az attitűdre vonatkozó szövegelemek e változatlan külső és a meghasonlott belső közötti feszültséget hangsúlyozzák. Ez a klasszikus tragédia dramaturgiájához illeszkedik, ahol is a hős és a külvilág összeegyeztethetlensége, kommunikációjának lehetetlensége

képezi a cselekmény magját. A jellemzően barokk műfaj, a tragikomédia világában (*Le Cid*) a változékony sors, a szeszélyes végzet közbelépése fordít az események során, amit itt a főhős névváltozása, a Cid cím elnyerése jelez. A *genre sérieux*-től távolodva a vizuális jelekre való utalás egyre gyakoribb, megjelenik a névváltozással kísért álöltözet, majd az azt követő felismerés (*Les Précieuses ridicules*), illetve az illúziószintek megtöbbszörözése, az alak név- és jelmezcsere, valamint szerepjátékon keresztül történő teljes metamorfózis (*L'illusion comique*), amelyet szintén felismerés követ. Míg a klasszicista esztétikát követő vígjátékban az álöltözet a fikció különböző szintjeit hozza létre, addig a barokk tragikomédiában egyfajta valóság és illúzió határán billegő atmoszférát teremt, az állhatatlanság, a változékonyosság jellemzően barokk témáját jelenítve meg a színpadon.

Az új színházban a konvenciókkal, köztük az arisztotelészi elvekkel való szakítás nem kerüli el az alak és az identitás területét sem. Az identitással való játék, az identitás ábrázolására szolgáló technikák alkalmazása az új színházban gyakran épp a pszichológiai mélységgel nem rendelkező alakok „síkszerűségének” kiemelésére szolgál. A klasszicista esztétikára jellemző, az alak külső megjelenését s így a jelmezt is érintő állandóság egyrészt (a társadalmi funkcióra is épülő) önazonosságot jelez, másrészt egyszerű színházi konvenció. Ezzel szemben az új színházban a klisészerű megjelenés, a funkció dominanciája a külsőben pszichológiai mélység nélküli figurák megjelenését eredményezi a színpadon (*La Cantatrice chauve*), illetőleg a felismerés mint arisztotelészi fordulat teljes hiányához kapcsolódik, összefonódva az identitás teljes bizonytalanságával, az emlékezés lehetetlenségével, a nevek felejtésével (*En attendant Godot*). Ionesco későbbi műveiben gyakoribb az identitás külső jegyekkel is érzékeltetett megváltozása (*Rhinocéros*), valamint a barokkot idéző, a bizonytalanság, változékonyosság légkörét megteremtő megtöbbszörözött identitás (*L'Homme aux valises, Voyages chez les morts*). Itt az identitásváltás külső jegyeinek dominanciája a bizonytalanságon kívül bizarr, meglepő hatást vált ki, ami szintén az erős vizuális hatást fölértékelő barokk esztétikát juttatja eszünkbe.

Genet színházára különösen jellemző, hogy az arisztotelészi alak-koncepciótól való eltávolodás az identitással való játékon, az álöltözetben, a szerepjátékon keresztül jelenik meg a színpadon. Igen gyakori a különböző, erős karakterű maszkok és jelmezek használata. Ugyanakkor időnként az instrukciók s az elhangzó szöveg által pontosan megjelölt gesztusok és hanghordozás is betölthetik az álöltözet szerepét, és egyértelműen jelzik az identitásváltás helyét (*Les Bonnes, Le Balcon*). Az identitás bizonytalansága a személyazonosság elvesztésén túl az alak egyfajta realitáson kívüli létezésére, valószínűtlenségére utal. A többszörös

identitás és a szerepjátszás, a jelmezcseré mint egy érvényes és lehetséges létezés (és elmúlás) megtalálására irányuló kísérlet eszköze szintén jellemzi a 20. század első felének színházát.

A színpadi tárgy, akár csak a jelmez, sokrétű megközelítés alapjául szolgálhat. Mi a tárgyak és az alakok egymás közötti viszonyának kapcsolatára szűkítettük vizsgálatunk tárgyát. Feltételeztük, hogy a csere jelensége az adott darab rendszerében szignifikáns kapcsolatba hozható az alakok közötti kommunikációval. Az adomány jelensége mind tematikusan, mind a kommunikáció eszközeként megtalálható a vizsgált drámaszövegekben, függetlenül azok korhoz, műfajhoz vagy esztétikai irányhoz kötöttségétől. A barokk és a klasszicista színház sajátossága, hogy a szövegekben a csere, illetve az adomány általában „szabályos” formát ölt és betölti kommunikatív funkcióját. De míg a barokk szövegekben az adomány és a színpadon megjelenő tárgy általában önmagát jelenti, illetőleg a valóságérzéssel szembe helyezkedve, a képzelet jegyében a tárgy mint valamilyen különleges, rajta túlmutató erő hordozója, addig a klasszicista esztétikához közeledve jellemző az elvont képzetek, úgy mint hatalom, barátság, szerelem stb. adományozása vagy az azokról való lemondás, s e képzetek vagy egyáltalán nem, vagy valamilyen szimbolikus tárgy formájában materializálódnak a színpadon. Az új színházban a csere, bár tematikai hasonlóságot mutat a 17. század drámaszövegeivel, egészen más színben tűnik föl: gyakran ironikus színezettel jelenik meg, illetőleg éppen a kommunikáció lehetetlenségét vagy hiányát közvetíti. Bár a 20. századi színházban a színpadi tárgy mind a színpadi tér, mind a játék, mind a dramaturgia tekintetében kiemelt szerepet kap, s az adományozott vagy elcserélt tárgyak is gyakran megjelennek a színpadon, alapvetően a hiányos, illetve a megghiúsult adomány jellemzi e kor színházát. Véleményünk szerint ez a jelenség kapcsolatba hozható az identitás hagyományos értelmezésével való szakítással, az alak „széthullásával” (*éclatement du personnage*). Az ábrázolt viszonyok szükségszerűen összefüggenek az egyén, az individualitás, az identitás megjelenítésének módjaival.

A színpadon is megjelenő szerelmi ajándék fontos dramaturgiai funkciót láthat el, a bonyodalom kiindulópontját jelentheti, és további fordulatokat generálhat a cselekményben, kiélezve látszat és valóság ellentétét, megvilágítva az érzelmek állhatatlanságát – *par excellence* barokk téma (*Mélite ou les fausses lettres*). Szintén jellemző az érzelmi kapcsolatokat megerősítő cserék sorában a személyek cseréje, családok közti rokoni kapcsolatok létrehozása (*Les Fourberies de Scapin*). Ugyanezen jelenségek az új színházban ironikus felhanggal jelennek meg, az ajándék célt téveszt, viszonzásra nem talál (*Scène à quatre*). Ugyancsak a barokk esztétikára jellemző a gazdát cserélő, az új tulajdonosra veszélyt hozó, mágikus erővel felruházott tárgy színpadi jelenléte (*Médée*), mely jelenség az új

színházban is megtalálható, ráadásul meglepően hasonló dramaturgiai funkciót tölt be (*Les Bonnes*).

A *genre sérieux* esztétikájához közeledve (főként ami majd a klasszicista eszménynek megfelelő tragédiát illeti), megfigyelhető egy a konkrétól az absztrakt felé tartó tendencia az adott, vágyott, illetve visszautasított tárgyak természetét illetően (*Le Cid*, *Polyeucte martyr*). A gazdát cserélő elvont dolog, illetve érték lehet például a *hatalom* vagy a *királyság*: ezeknek természetesen kézzelfogható és elvont aspektusuk is van, olyan konkrét tárgyak jelölhetik, mint a *korona*, a *jogar*, a *kard*. Leggyakrabban a kard szerepel mind a drámaszövegekben, mind a színpadon. A becsület és erő metaforájaként fontos dramaturgiai szerepet tölthet be ebben a műfajban. Ezek a tárgyak, s velük a hatalom, az erő fogalma megjelennek az új színházban is, de sajátos módon az adomány inverzét, a megfosztás tematikáját jelenítik meg a színpadon. Ezzel szoros összefüggésben beszélhetünk egy, a vizsgált szövegek viszonylatában különleges színpad- és játéktechnikai eljárásról, ahol kizárólag a színészi játék és az elhangzó szöveg jelenít meg bizonyos tárgyakat, amelyek éppen hiányukkal töltik be dramaturgiai funkciójukat (*Le Roi se meurt*). A megfosztás, az adás megtagadása, illetve a hiányos adomány, ahol az adás aktusának három ágense (adományozó, adományozott, adomány) közül az egyik hiányzik, különösen jellemző az új színház drámaszövegeire (*Le Roi se meurt*, *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Acte sans paroles I*).

A színházban az ember az önmagához és a többi emberhez való viszonyán túlmutatóan az általa élt és érzékelt valósághoz, a világhoz való viszonyát is újrateremti és közvetíti. A színpadtér függőleges tagozódása a 17. század színházában jellemzően az isteni, az emberi és az alvilági szférát magában foglaló világképnek megfelelő tereket képezi le és egyértelmű kapcsolatba hozható a vallásnak a társadalomban játszott szerepével. Azonban míg a barokk színházban e terek átjárhatóak, egymásba játszanak, s ennek színpadi megjelenítése különféle látványos „trükkök” alkalmazásával történik, addig a klasszicista világképre a fent és a lent szilárd rendje, a hierarchikus világkép stabilitása jellemző, ahol a különböző minőségek nem keverednek. Az egységes és változatlan díszlet indokolja a színpadképre vonatkozó didaszkália csekély mennyiségét az ide tartozó drámaszövegekben. A felemelkedés és elbukás motívuma főként a színészi játékon, a proxemikán keresztül jelenik meg látható módon a színpadon (*Esther*). A függőleges világkép hierarchiája állandó, ahol mindennek felett az isteni, s minden ember felett az uralkodói hatalom áll. Az isteni hatalom, az isteni igazságszolgáltatás a klasszicista esztétikától távolodva különböző látványos eszközön

keresztül jelenik meg a színpadon, ilyen lehet például a repülő szellem, egyfajta csodás elem (*Dom Juan*).

A mitológiai tárgyú darabok, s ezekben az isteni és az emberi szféra találkozása nem ritka a barokk színházban, e téma alkalmat ad különböző látványos színpadtechnikai eszközök alkalmazására. A függőleges tengelyen való haladás a cselekményt strukturáló meghatározó iránnyá válhat (*Psyché*). Ez a jelenség az új színházban is megtalálható, s színpadi megjelenítése adott esetben meglepően hasonló, látványos eszközökkel történik. Ilyen a színpadi emelő gépezet használata, s a levegőben repülő emberi test (*Le Piéton de l'air, Amédée ou comment s'en débarrasser*). A *fent*hez és a *lent*hez társított képzetek és az ezeket megjelenítő színpadkép számottevő hasonlóságot mutat a két kor drámaszövegeiben. Fontos különbség azonban, hogy míg a 17. századi szövegben a *fent-lent, pozitív-negatív* párok egymásnak következetesen megfeleltethetők, addig az új színházban a felemelkedés meglepő fordulattal pokolra szállássá változhat, illetőleg nem feltétlenül rejt magában a spirituális/morális/mentális felemelkedés lehetőségét. Mindkét kor drámaszövegeiben találkozunk a horizontális és vertikális sík feszültségére épülő cselekménnyel, ahol a levegőbe emelkedés a természetfölötti képességek birtoklását, az emberi, a hétköznapi világtól való különbözőséget jeleníti meg, egyúttal az egyetlen menekülési útvonalat jelenti a kialakult szituációból (*Médée, Amédée ou comment s'en débarrasser*). A látványos, meglepő elemek tehát nem hiányoznak sem a barokk, sem az új színházból. Ugyanakkor a 20. századi drámaszövegeket vizsgálva felfedezhető egy másik tendencia, amely éppen a hely, az akció és az idő egységében nyilvánul meg. Ez egyfajta közeledésként értelmezhető a klasszikus dramaturgia felé. A magasság vs mélység problémája ezekben a szövegekben is megjelenik. A cselekmény és a tér szerkezete itt egyfajta szertartásszerűséget hordoz, illetve lineáris irányt követ, ahol a függőleges tengelyen való elmozdulás és a színpadkép megváltozása általában a hanyatlás és az eltemetkezés képeivel kapcsolódik össze, s ahol a *fent* a magány és az elszigeteltség motívumával összefonódva negatív konnotációkat kap. A díszletelemek akár szó szerint elborítják a színpadot, maguk alá temetve, a néző szeme előtt elrejtve az alakot megformáló színészt (*Les Chaises, Le Nouveau Locataire, Oh les beaux jours*). A feje tetejére állt világrendben a felemelkedésre és kiválasztottságra irányuló vágy összefonódik az eltemetkezés vágyával, ami a színpadon az alak a képíleg is megfogalmazott, rituális alászállásaként jelenik meg (*Le Balcon*).

Konklúzióként elmondhatjuk, hogy a két kor szövegeiben a kiválasztott területek vizsgálata során a hasonlóságok és különbségek egyértelmű összefüggésbe hozhatók az arisztotelészi elvekhez, különösen a valóságosságához, azaz az *ész* és a *képzelet* princípiumához

való viszonyulással. Ugyanakkor arisztotelészi elvekhez való viszony, drámai tér és színpadi tér kapcsolatában nem beszélhetünk kiszámítható és általánosan érvényes megfelelésekről. Hasonló, olykor megegyező színpadi eszközök akár igen eltérő dramaturgiai koncepciót jeleníthetnek meg. Míg a klasszikus dramaturgiában az alak külső megjelenésének sztereotip és változatlan volta egyfajta állandóságra és változatlan identitásra utal, addig az új színházban a klisészerű megjelenés bizonytalan identitású, vagy önálló identitással nem rendelkező, pszichológiai mélység nélküli figurák sajátja. Bár a tárgyak cseréjét illetően a különböző cseretípusok fellelhetők mind a 17. század szövegeiben, mind az új színházban, ez utóbbi fontos sajátossága, hogy itt leggyakrabban hiányos, illetőleg megghiúsuló adománnyal találkozunk. Ez a jelenség szoros kapcsolatban áll a kommunikáció lehetetlenségének témájával. A vertikális színpadi megjelenítésének témájában a számtalan hasonló vonás mellett ki kell emelnünk a *fent*hez és a *lent*hez tartozó, a 17. század szövegeiben állandó értékrend felborulását, illetve kiszámíthatatlanná válását, valamint a degradáció és az eltemetkezés motívumának fokozott jelenlétét az új színház szövegeiben. Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy a 20. századi drámaszövegekből kiolvasható színpadi tér függőleges tagozódása megőriz egyfajta metafizikai irányultságot. A *fent* és a *lent* látszólagos átjárhatósága a felemelkedés vágyának megnyilvánulásaként értelmezhető, azonban ez a felemelkedés rendszerint akadályokba ütközik, illetőleg illuzórikusnak bizonyul: a *fent* már nem felel meg a magasabb minőségnek. Természetesen ezek a szempontok és a kiválasztott szövegek nem adhattak teljes keresztmetszetet, csupán szemléltető példát a két kor párhuzamos vizsgálatának lehetőségeiből.

Absztrakt

Dolgozatunkban a 17. századi francia barokk-klasszikus hagyomány és az 1950-es években megjelenő új színház drámaszövegeiben vizsgáljuk a drámai tér és a színpadi tér kapcsolatát, azaz a szövegből kiolvasható potenciális színpadravitel lehetőségeit. Az arisztotelészi elvekhez való sajátos viszonyulás – a barokk esztétikára jellemző elutasítás, a klasszicista doktrína kialakulásában játszott meghatározó szerep, végül az új színházban a *valóság* (*vraisemblance*) következetes tagadása – fontos vizsgálódási alapot jelent, munkánkban ez az aspektus leginkább mint a drámai és színpadi tér felépítését, s így a színpadi eszközök használatát is alapvetően befolyásoló, az ész és a *képzelet* princípiumához való viszony játszik szerepet. A korpusz 17. századi részét Corneille, Racine és Molière egyes művei alkotják, a 20. századhoz tartozó drámaszövegek Ionesco, Beckett és Genet munkái.

A dolgozat első részét a Bevezető (I) alkotja, amely a témával kapcsolatos alapfogalmak áttekintését tartalmazza. A francia drámatörténetben a barokk és a klasszicista hagyomány kialakulásának, valamint az új színház megjelenésének és jellemzőinek munkánk szempontjából különösen fontos elemeit tekintjük át, majd a drámai és a színpadi tér fogalmát pontosítjuk. Végezetül a vizsgálódásaink során elsődleges információforrásként szolgáló explicit (nyílt) és implicit (dialógusba rejtett) didaszkália azaz színpadi utasítás fogalmát tárgyaljuk.

Vizsgálódásunk kiindulópontjait alapvetően három nagyobb téma, a jelmez, a kellék és a díszlet fogalma jelentik. Az első fejezet a jelmezhez kapcsolódóan az alak, illetve az identitás problémáját tárgyalja (II. Alak és identitás). A színpadon megjelenő emberi testet fizikai aspektusa az identitás vizuális ábrázolásának potenciális helyévé s egyúttal az azzal való játék dramaturgiai eszközévé is teszi. A barokk esztétikában a valóság és a fikció szintjei átfedik egymást, egy alak többféle identitással is rendelkezhet, s ezt mind attitűdjében, mind jelmezében bizonyos változások jelzik. A klasszicista esztétikában a vígjáték műfajában az álöltözet és az identitással való játék szintén jellemző, itt azonban a fikció egy stabil valósághoz képesti elmozdulást jelent. A *genre sérieux*-re jellemző, hogy az identitás megváltozásának általában nincsen színpadi, jelmezek által közvetített megjelenítése. Az új színházban, ha a látvány (jelmez és attitűd) szintjén bizonyos állandóság jellemzi is az alakot, ez nem kapcsolódik össze valamilyen pszichológiai következetességgel, vagy pszichológiai mélység ábrázolására való törekvéssel. Ugyanakkor, a barokk színházhoz hasonlóan, itt is

megjelenik a többszörös identitás, illetve az illúziószintek összemosódásának jelensége, melyet a színpadon különböző vizuális elemek is megjelenítenek.

A következő fejezetben (III. Tárgyak és alakok közti viszonyok) a kellék vagy tárgy és az alakok közötti kapcsolat jelenti a fő vizsgálódási irányt, ezen belül is a valamilyen módon gazdát cserélő, egyik alaktól a másikhoz kerülő tárgyak vizsgálata. A témából adódóan az adott tárgyak rendszerét egyfajta antropológiai megközelítésben vizsgálom. Az adomány jelensége mind tematikusan, mind a kommunikáció eszközeként megtalálható a vizsgált drámaszövegekben. Azonban míg barokk és klasszicizmus viszonylatában a gazdát cserélő tárgyak, illetve elvont dolgok, képzetek természete ugyan különbözhet egymástól, de maga a csere általában „szabályos” formát ölt és betölti kommunikatív funkcióját, addig az új színházban magának a cserének a lehetősége kérdőjeleződik meg. Bár a színpadi tárgy mind a színpadi tér, mind a dramaturgia tekintetében kiemelt szerepet kap, s az adományozott vagy elcserélt tárgyak is gyakran megjelennek a színpadon, alapvetően a hiányos, illetve a megghiúsult adomány jellemzi e kor színházát.

Harmadik nagyobb területünk, a díszlet kapcsán a térszerkezet, a színpadi tér felépítése és az alak ehhez való viszonya, ezen belül is a függőleges tengelyhez való viszonyulás kerül a középpontba (IV. Színpadi gépezet és vertikálitás). A színpadtér függőleges tagozódása a 17. század színházában jellemzően az isteni, az emberi és az alvilági szférát magában foglaló világképnek megfelelő tereket képezi le. Azonban míg a barokk színházban e terek átjárhatóak, egymásba játszanak, s ennek színpadi megjelenítése különféle látványos „trükkök” alkalmazásával történik, addig a klasszicista világképben a *fent* és a *lent* rendje szilárd, a különböző minőségek nem keverednek. A díszlet, a színpadkép állandósága a jellemző, a *fent* és a *lent* viszonyát főként a szöveg és a színészi játék teremti meg. A 20. századi drámaszövegekből kiolvasható színpadi tér függőleges tagozódása megőriz egyfajta metafizikai irányultságot, azonban a felemelkedés rendszerint akadályokba ütközik, vagy illuzórikusnak bizonyul. A lefelé haladás motívuma igen gyakori, s a süllyedés a 17. századi szövegekkel megegyezően általában a hanyatlás metaforájaként értelmezhető.

Konklúziónk, hogy a két kor szövegeiben a kiválasztott területek vizsgálata során a hasonlóságok és különbségek egyértelmű összefüggésbe hozhatók az arisztotelészi elvekhez, különösen a valóságosságához, azaz az *ész* és a *képzelet* princípiumához való viszonyulással. Ugyanakkor arisztotelészi elvekhez való viszony, drámai tér és színpadi tér kapcsolatában nem beszélhetünk kiszámítható és általánosan érvényes megfelelésekről. Hasonló, olykor megegyező színpadi eszközök akár igen eltérő dramaturgiai koncepciót jeleníthetnek meg.

Abstract

In my thesis I elaborate on the relation of the dramatic space and the stage space, i.e. the potential staging on the basis of dramatic texts of the 17th century French Baroque-classical tradition as well as of theatrical texts of the New Theatre appearing in the 1950s. Their specific attitude towards the Aristotelian principles - their rejection so characteristic of the Baroque aesthetics, the significant role they played in the development of the classicist doctrine, and finally the consistent denial of verisimilitude (*vraisemblance*) in the New Theatre - forms an important ground for this study, and in the paper this aspect has a prominent part, mainly as their attitude to the principle of *reason* and to that of *imagination*, significantly influencing the structuring of both the dramatic and stage space, and thus also influencing the use of stage props. The 17th century part of the corpus contains certain works of Corneille, Racine and Molière, whilst the dramatic texts written in the 20th century are by Ionesco, Beckett' and Genet.

In the Introduction (I) I discuss the fundamental concepts related to the topic. I also discuss those aspects of the development of the Baroque and classicist tradition and of the appearance and main features of the New Theatre in the history of French drama which are of key importance in this paper, and then I will elaborate on the concepts of the dramatic and the stage space. Finally I will discuss the concept of explicit (direct) and implicit (included in the dialogue) didascalía, i.e. stage directions, which served as primary source of information for the study.

Three significant aspects served basically as starting point of the study, namely the costume, the stage props and the set. Chapter II titled 'Character and identity' discusses the question of character as well as the question of identity, related to the costume. The physical aspect of the human body appearing on stage makes the body the potential place of the visual representation of the identity as well as making it the dramaturgical device of playing with this identity. In the aesthetics of the Baroque the levels of reality and fiction overlap, allowing the character to assume several identities, which are indicated with alterations in both his/her attitude and in the costume. In the aesthetics of classicism playing with disguises and with the identity are also characteristics of the genre of comedy; fiction here, however, means diverting from a stable reality. It is characteristic of the *genre sérieux* that change of identity

is usually not represented in a scenic way, e.g. through the costume. In the New Theatre even when the character is mostly steady on the level of the spectacle (i.e. costume and attitude), there is by no means consistency on a psychological level, or means pursuing psychological depths in the representation at all. Nevertheless, like in the case of the Baroque theatre, multiple identities also appear here, and so does the notion of intertwining levels of illusion, scenically depicted by using several visual elements.

In Chapter III (Relations between props and characters) the study focuses on the relation between the props or objects and the characters, within this with special focus on objects that change owners, or are transferred from one character to another. Rising from the topic itself I examine the hierarchy of props in a certain anthropological approach. The phenomenon of gift is present both thematically and as the device of communication in the drama texts studied. However, whilst in the relation of Baroque and classicism the nature of the objects transferred as well as that of the abstract ideas and concepts may differ from each other, the exchange itself follows a rather 'regular' form, and realizes its communicative function; in the New Theatre the possibility of exchange itself is questioned. Although the stage props are given significant part both in terms of stage space and dramaturgy, and objects presented or exchanged often appear on stage, the gift characteristic of the theatre of the time is mostly faulty or is a failure.

The third rather large area studied is the structuring of space originating from the set and the character's relation to it, with special emphasis on its relatedness to verticality (IV Stage machinery and verticality). The vertically structured stage space in the theatre of the 17th century usually depicts spaces typically according to the concept of the world that includes the divine sphere, man's world and the underworld. While these spaces in the theatre of the Baroque are passed through and are intertwined, this notion is scenically represented with the use of several spectacular 'tricks', in the classicist view of the world the order of the *high* and the *low* is steady, the different qualities are not to be mixed. Steadiness of set and scene is typical, relation between the *high* and the *low* is created through text and the acting. In the 20th century drama-texts verticality of stage space retains some of the metaphysical dimension, however, ascending usually meets difficulties, or turns out to be an illusion. Descending is also a characteristic feature, and sinking - not unlike in the 17th century texts - can generally be interpreted as a metaphor of decline.

In conclusion we can claim that the similarities and the differences pointed out of certain aspects examined in the dramatic texts of the two periods unambiguously relate to the Aristotelian principles, especially to that of verisimilitude, in their relation to the principle of *reason* and *imagination*. At the same time, however, in the relation with the Aristotelian principles as well as between dramatic and stage space, we cannot rely on predictable and generally justifiable correspondence. Similar, occasionally identical stage props may as well support dramaturgically dissimilar concepts.

Bibliográfia

Szövegkiadások és idézett darabok

(Összes művek esetében zárójelben a kiadásra utaló rövidítések.)

17. század

Corneille, *Oeuvres complètes I-II-III (OC I, OC II, OC III)*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, 1984, 1987.

Az idézett darabok betűrendben:

OC I

Cinna

Le Cid

L'Illusion comique

Médée

Mélite ou les fausses lettres

Polyeucte martyr

OC II

La Suite du Menteur

OC III

Psyché

Racine, *Oeuvres complètes I (OC I)*. Présentations, notes et commentaires par Raymond Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950 és 1999.

Idézett darabok betűrendben:

Esther

Phèdre

Molière, *Oeuvres complètes I-II (OC I, OC II)*. Texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Az idézett darabok betűrendben:

OC I

Les Précieuses ridicules

Le Tartuffe

OCII

L'Avare

Dom Juan

Les Fourberies de Scapin

20. század

Ionesco, *Théâtre complet (TC)*. Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Az idézett darabok betűrendben:

Amédée ou comment s'en débarrasser

La Cantatrice chauve

Les Chaises

L'Homme aux valises

Le Nouveau Locataire

Le Piéton de l'air

Rhinocéros

Le Roi se meurt

Scène à quatre

Les Victimes du devoir

Beckett, *Acte sans paroles I*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957

En attendant Godot, Les Editions de Minuit, Paris, 2004

Fin de partie, Les Editions de Minuit, Paris, 1957

Oh les beaux jours, Suhrkamp, 1975

Genet, *Les Bonnes*, „Comment jouer *Les Bonnes*”, L'Arbalète, 1991

Le Balcon, „Comment jouer *Le Balcon*”, L'Arbalète, 1991

Kritikai irodalom

Adam, Antoine, *L'âge classique*, Arthaud, Paris, 1968.

Histoire de la littérature française au XVII^e siècle Del Duca, Paris, 1962.

Aristote, *Poétika*, ford. Sarkadi János, Lazi Kiadó, 2004.

Bán Imre, *A barokk*, Gondolat, Budapest, 1963.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

Les maladies du costume de théâtre, Théâtre populaire, 1955, forrás: http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm

Bécsy Tamás, *A cselekvés lehetősége*, Magvető, Budapest, 1987.

Boileau, *Art Poétique*, in: *Oeuvres complètes II*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.

- Bonnefoy**, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris, 1966.
- Bray**, René, *La formation de la doctrine classique*, Payot&Cie, 1931.
- Brunel**, Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, 1996.
- Cabanne**, Pierre, *A barokk és a klasszicizmus (L'art classique et le baroque)*, ford. Havas Lujza, Helikon, 2001.
- Chevalier-Gheerbrant**, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
- Corvin**, Michel, *Théâtre nouveau en France*, PUF, Paris, 1963.
- Corneille**, *Discours, Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980
- d'Aubignac**, François, *La pratique du théâtre*, Paris, INALF, 1961.
- d'Ors**, Eugenio, *Du Baroque*, Gall. 1935, Idées/Gall. 1983.
- Dort**, Bernard, *Est-il une tragédie au XX^e siècle ?* dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1992, *Tragédie címszó*.
- Ehrmann**, Jacques, *Les structures de l'échange dans Cinna*, in : Temps Modernes 1966, novembre, n° 246.
- Encyclopædia Universalis**, Encyclopædia Universalis France S.A. 1990.
- Esslin**, Martin, *Au-delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.
- Az abszurd dráma elmélete*, Korszerű Színház sor. 94. sz.
- Fischer-Lichte**, Erika, *A dráma története (Geschichte des Dramas)*, Ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001.
- Fröhlich**, Werner D., *Pszichológiai szótár*, Springer, 1996.
- Forestier**, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680), Le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève, 1988.
- Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Goldmann**, Lucien, *A rejtőzködő Isten*, Gondolat, Budapest, 1977.
- Gyurcsik**, Margareta, „Éléments postmodernes dans le théâtre d'Eugène Ionesco”, *Revue Francophone* 10. p. 45-53, Luisiana, 1995.
- Ionesco**, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966.
- Jacquart**, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Idées, 1974.
- Kékesi Kun Árpád**, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.
- Thália árnyék(á)ban*, Veszprémi Egyetemi kiadó, Veszprém, 2000.
- Klaniczay Tibor**, *A múlt nagy korszakai*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1973.
- Le Marinel**, Jacques, *La métamorphose, forme significative dans le « nouveau théâtre »* in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1979-1.

- Lévi-Strauss**, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton, Paris, 1967.
- Lipovetsky**, Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- Le Nouveau Petit Robert**, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Mahelot**, Laurent, *Le Mémoire de Mahelot: mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*. Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Marie**, Charles P., *Avant-garde et sincérité*, in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1986-1.
- Mongrédien**, Georges, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Hachette, 1966.
- Morel**, Jacques, *De Montaigne à Corneille*, Flammarion, 1997.
- Mauss**, Marcel, *Tanulmány az ajándékról (Essai sur le don*, ford. Vargyas Gábor) in : *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000.
- Omesco**, Ion, *La métamorphose de la tragédie*, PUF, 1978.
- Pavis**, Patrice, *Előadáselemzés (L'Analyse des spectacles)*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.
- Színházi szótár (Dictionnaire du théâtre)*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, L'Harmattan, 2006.
- Le Petit Robert**, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2002.
- Roland-Manuel**, Claude, „Mon travail sur *Voyages chez les morts*” dans Ionesco : *Théâtre Complet*, Gallimard, 1991, p. 1454-1458.
- Rónay**, György, *A klasszicizmus*, Gondolat, Budapest, 1963.
- Rousset**, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Librairie José Corti, Paris, 1954.
- Sontag**, Susan, *A tragédia halála* (in: *Against Interpretation*, Anchor Books Doubleday, 1990), ford. Ivacs Ágnes, forrás: <http://www.literatura.hu/szinhaz/sontag.htm>
- Souriau**, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990.
- Surgers**, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Colin, Paris, 2007.
- Le Trésor de la Langue Française**, Dictionnaire du XIX^e & XX^e siècle, version en ligne du TLF en 16 volumes, http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm#
- Ubersfeld**, Anne, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1978.
- L'école du spectateur*, Editions sociales. 1981.
- Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris, 1996.
- Les Bonnes de Genet ou le „mal d'être deux”*, Acta Litteraria Acad.Sci.Hung. XXXII/1-2, 97-107 (1990).

Vuillermoz, Marc, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Droz, Genève, 2000.

Az értekezés szerzőjének megjelent publikációi:

Moderne et postmoderne dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco, Actes du 8e Séminaire international d'études doctorales, Presov, 2004, 99-101.

La métamorphose dans le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde, Acta Academiae Pedagogicae Agriensis, nova series tom. XXX. Sectio romanica, Eger, 2003, 139-148.

L'intentionnalité dans Huis clos de Jean-Paul Sartre, Rencontres Françaises, Actes du 6e séminaire d'études doctorales, Brno, 2004, 33-38.

La reconnaissance dans En attendant Godot de Beckett, Revue d'Études Françaises, N° 15 – 2010, 225-231.

Vertikalitás a barokk és az új színházban Molière–Corneille–Quinault Psyché és Ionesco A légbenjáró és A kötelesség oltárán című művében, Filológiai Közlöny, 2011/3, 255-270.

Történelem, képek, képzetek (recenzió), Klió, 13. évfolyam, 2004/2, 3.