

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

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

Pallai Mária

Témavezető: Dr. Gorilovics Tivadar, professor emeritus



DEBRECENI EGYETEM
Irodalomtudományok Doktori Iskola

Debrecen, 2012

1. Témamegjelölés

A címben felvetett fogalmak hagyományosan a francia drámairodalom két jelentős korszakához, a 17. és a 20. századhoz kapcsolódnak. Mindkét időszakra jellemző, hogy a színház és a drámairodalom kiemelt helyet foglal el, adekvát formának bizonyul az emberre és az embernek a világban elfoglalt helyére vonatkozó megfigyelések közvetítésére. Véleményünk szerint a színházi forma privilegiált helyzete a két időszak alapvető közös pontjaként értelmezhető. A 17. század nemcsak a klasszicista doktrína kialakulásának, de a színház önmagára eszmélésének időszaka is, amikor a barokk „világszínház” által a színház a világ metaforájává válik. Természetes, hogy új formák keresése jellemzi (ilyen például a „színház a színházban” dramaturgiai eszköze). A radikálisan új formák keresése jellemző az 1950-es években megjelenő új színházra is. Az 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 az új színház megjelölés tűnik a legkevésbé ambivalensnek és leszűkítő értelműnek. Az arisztotelészi elvekhez való viszonyulás mindkét kor drámairodalmában meghatározó jelentőségű. A barokk esztétikára jellemző elutasítás, illetve a klasszicista doktrína és esztétika kialakulásában játszott meghatározó szerep egyaránt erősíti jelenlétét a 17. században. Úgy tűnik, a 20. század színházi gyakorlata és drámairodalma sem határozhatja meg magát az arisztotelészi hagyománytól függetlenül: az új színház forradalmisága tulajdonképpen az arisztotelészi felfogásban mindenek fölé helyezett követelmény, a *valószerűség* (vraisemblance) mellőzésében, sőt annak következetes tagadásában ragadható meg. Így tehát a két, időben távol eső időszak együttes vizsgálatát a francia drámairodalom történetében elfoglalt kiemelt hely mellett az arisztotelészi elvekhez való viszonyulás meghatározó jelentősége is indokolja. Munkánkban ez az aspektus leginkább mint a drámai és a színpadi tér felépítését, s így a színpadi eszközök használatát is alapvetően befolyásoló, az *ész* és a *képzelet* princípiumához való viszony jelenik meg. A kiválasztott szövegek 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. A korpusz 17. századi részét Corneille, Racine és Molière művei alkotják. A Geneviève Serreau által javasolt „csoportosítást” követve a vizsgált szövegek 20. századhoz tartozó része Ionesco, Beckett és Genet munkáiból áll.

Vizsgálatunk tárgyaként és vezérfonalaként a drámai és a színpadi teret jelöltük meg, hiszen a drámaszöveg esetében a tér különös jelentőséggel bír: a színházban a megjelenítés háromdimenzióssá válik. A szöveg egy önmagán túlmutató valami, a színházi előadás alapjául szolgál(hat), egy háromdimenziós színpadi valóság alapja lehet. Így a szöveg formai és tartalmi karaktere szorosan összefügg a szövegen túlmutató és az irodalmiságon kívül eső, saját szabályok szerint működő színházi előadással. A drámaszöveg tartalmazhat utalásokat látható és nem látható terekre, valamilyen valós vagy valószerű (földrajzilag, történelmileg létező), illetőleg valamilyen virtuális, képzeletbeli térre. A térbeliséget illetően különbséget kell tennünk a szövegben megjelenő *drámai tér* (ide tartozik a cselekmény tere is, a helyszínmegjelölés), és a *színpadi tér* közt. A színpadi tér egy megkonstruálandó tér, amely egyrészt a szöveg elemeiből épül, másfelől a világ valamely részének kódolt képe. Nemcsak a kor és a hely színpadi szokásai határozzák meg, hanem annak társadalmi közege is, a színpadi tér az ember által felfogható világ térbeli struktúrájának leképezése is egyben.

Valamilyen jelentés hordozására megkonstruált, mesterséges térről lévén szó, a színpadi tér esetében minden térszervező elem (például a díszlet, a tárgyak, a színészek, sőt a világítás is) különös jelentőséggel bír. Munkánk során tehát a térelemek vezérfonalként szolgálnak a két kor és az adott műfaj tekintetében bizonyos, véleményem szerint különösen revelatív részterületek körüljárásához. Vizsgálódásunk kiindulópontjait alapvetően három nagyobb téma, a jelmez, a kellék és a díszlet fogalma jelentik. Azonban nem a térelem pusztája 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 cselekményben való részvétel, az aktív jelenlét mértékében az alakhoz, illetőleg a színészhez való viszony meghatározó. E kapcsolat jellege a különböző térelemek esetében azok funkciójából eredően más és más, és mindig valamilyen sajátos dramaturgiai problémához köthető.

2. Az értekezés célkitűzései

Az értekezésben nem a drámaszövegek és az azok alapján ténylegesen létrejött színházi előadások viszonyának vizsgálatát tűztük ki célul, hanem a korabeli viszonyok lehetőség szerinti ismeretében a szövegből mindenkor kiolvasható potenciális színpadra viteli lehetőségekre utaló elemek feltérképezését. Ezt a megközelítést az is indokolja, hogy a színházi előadás tudományos megközelítése valamiféle rögzítést igényel, ami éppen egyik lényeges tulajdonságát, „itt és most” jellegét szünteti meg.

A témával kapcsolatos alapfogalmak áttekintése (I. Bevezetés) után következő 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 megjelenítés szintjén az alak a színész által kéz-zelfoghatóvá válik, így beszélhetünk *olvasott és látott* alakról.

Hogyan befolyásolja az alak felépítését az arisztotelészi elvektől – úgymint derék, hőshöz illő, hagyományhoz illeszkedő és következetesen felépített *jellem* (Arisztotelész, *Poétika*, XV) – való eltávolodás, s hogyan mutatkozik meg hatása a színpadi eszközök használatában? Célkitűzésünk itt az alak felépítése, az identitáshoz való viszony és az alak színpadi megjelenítésének módozatai közötti összefüggések feltérképezése.

A következő fejezetben (III. Tárgyak és alakok közti viszonyok) a kellék vagy tárgy és az alakok közötti kapcsolat jelenti a fő vizsgálódási irányt. Már a szövegben megjelölt, színpadon megjelenő tárgyak természete és mennyisége is utalhat bizonyos összefüggésekre az adott kor, illetve esztétikai irány, dramaturgiai kon-

cepció vonatkozásában. Azonban a két kor színpadi tárgyainak vizsgálata meghaladná dolgozatunk kereteit, így témánkat a valamilyen módon gazdát cserélő, egyik alaktól a másikhoz kerülő tárgyak vizsgálatára szűkítettük. A témából adódóan az adott tárgyak rendszerét egyfajta antropológiai megközelítésben vizsgálom, amelyben a legfőbb hivatkozási pont Mauss *Tanulmány az ajándékról (Szociológia és antropológia)*, Osiris, Budapest, 2000) című műve.

E fejezet célja egyrészt a színpadi tárgy mint jel fogalmának körüljárása, pontosítása, valamint annak vizsgálata, hogyan jeleníthető meg egy adott darab belső viszonyrendszere a tárgyaknak az alakok közt bejárt útján keresztül. Továbbá annak vizsgálata, hogyan befolyásolja az arisztotelészi elgondolásnak való megfelelés mértéke e viszonyrendszert és annak színpadi megjelenítését. Az ábrázolt viszonyok szükségszerűen összefüggenek az egyén, az individualitás, az identitás megjelenítésének módjaival.

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 17. században jelentős változások történnek a színpadtechnikát, főként a díszlettechnikát, és ebből adódóan a térhasználatot illetően. A barokk esztétikára jellemző mozgás és folytonos változás, az ideiglenesség varázsa természetesen a színpadi térrel szemben is támaszt bizonyos követelményeket. Bár térváltozás végbemehet a színpadi 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 színpadi tér igénye, amelyben bármilyen díszletváltozás megengedhető és elképzelhető. Ezt teszi lehetővé a *décor à compartiments* és a *pièce à machines* technikája. A díszletváltások, a színpadkép változása, illetve változatlansága tehát szintén számtalan vizsgálódási szempontot kínál. Ezek közül egy, a 17. században revelatív 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. Színpadi gépezet és alak találkozásának egyik, irracionálisága folytán különösen „barokk” példája a díszlettől éppenséggel elszakadó, levegőben lebegő emberi test. Ez az elem nem idegen az új színházról sem (lásd például Ionesco: *Le Piéton de l'air*). Az emelő gépezet használata ebben az esetben is a vertikális tengely, illetve a tér színteztettségének hangsúlyozására szolgál. A térszerkezet több párhuzamos 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, a létezés több síkon is elképzelhető.

E fejezet célja alak és vertikális kapcsolatának, illetve e kapcsolat színpadi megjelenítésének vizsgálata. Hogyan konkretizálódik a színpadi térben a *fent* és *lent* relációja, milyen színpadi eszközökkel találkozunk a klasszicista esztétika egységes és egyetlen díszletéből (*décor unique et unifié*) kilépve a hely egységét figyelmen kívül hagyó, a változást és a mozgalmasságot felértékelő barokk színházban, illetőleg a gyakran nem valóságos terekre utaló, vagy azokat kiforgató új színház esetében?

3. Alkalmazott módszerek és eszközök

Munkánk során – néhány kivételtől eltekintve – a drámaszövegek szolgálnak kizárólagos információforrásként a lehetséges színpadravitel módzatainak és eszköz-tárának feltérképezéséhez. A szövegből kiolvasható, színpadi megjelenítésre vonatkozó információ egyaránt jelen lehet a szerzői utasításban (explicit didaszkália), illetve a dialógusba rejtve (implicit vagy rejtett didaszkália). A színpadi tér megkonstruálása illetve rekonstruálása problémát jelenthet a 17. században íródott, kevés szerzői utasítást tartalmazó drámaszövegek esetében, míg a 20. századi szövegek vizsgálatakor a „túlinstruáltság”, illetve a praktikus információt nem hordozó instrukciók igényelnek sajátos megközelítést. 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 öltözködésének 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). A színészi játékra és a jelmezre vonatkozó elemeken kívül az alakhoz kapcsolódik a szövegben és a színpadon a név, ami a teatralizáció eszköze. Az alak felépítésének színpadi megjelenítésével kapcsolatos információkon keresztül vizsgáljuk alak és identitás, alak és cselekmény kapcsolatát. Az identitás megváltozása, illetőleg az alak metamorfózisa (mely a barokk és az új színházban is gyakori jelenség) történhet jelmez-, név-, vagy attitűdváltáson keresztül. A tárgyak kapcsán egy-egy tárgy színpadi megjelenésén túl annak „viselkedésére”, a darab dramaturgiájában játszott szerepére utaló jeleket keressük a drámaszövegekben. A függőleges irány egy adott darab dramaturgiájában játszott szerepét egyrészt a díszletre, a színpadképre, illetve annak megváltozására vonatkozó explicit vagy implicit didaszkálián keresztül vizsgáljuk, figyelembe véve a *fent* és a *lent* fogalmához való, a színpadon térbeli elemekkel meg nem jelenített viszonyra utaló szövegelemeket is. 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.

4. Eredmények

1/a) A klasszikus tragikus hős esetében (Racine: *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 összeegyeztethetetlensége, kommunikációjának lehetetlensége képezi a cselekmény magját.

1/b) A jellemzően barokk műfaj, a tragikomédia világában (Corneille: *Le Cid*) a változékony sors, a szeszélyes végzet közbelépése fordít az események során, amit itt a főhős névváltozása, a Cid cím elnyerése jelez.

1/c) A *genre sérieux*-től távolodva a vizuális jelekre való utalás egyre gyakoribb, megjelenik a névváltozással kísért álöltözet, majd az azt követő felismerés (Molière: *Les Précieuses ridicules*), illetve az illúziószintek többszörözése, az alak név- és jelmezcsere, valamint szerepjátékon keresztül történő teljes metamorfózis (Corneille: *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.

1/d) Az arisztotelészi elvektől és a hagyománytól való elfordulás az alak területét is érinti. 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 egyrésről (a társadalmi funkcióra is épülő) önazonosságot jelez, másrésről egyszerű színházi konvenció. Ezzel szemben az új színházban a klisészerű megjelenés, a funkció dominanciája a külsőben pszichológiai mélység nélküli figurák megjelenését eredményezi a színpadon (Ionesco: *La Cantatrice chauve*), illetőleg a felismerés mint arisztotelészi fordulat teljes hiányához kapcsolódik, összefonódva az identitás teljes bizonytalanságával, az emlékezés lehetetlenségével, a nevek felejtésével (Beckett: *En attendant Godot*).

1/e) Ionesco későbbi műveiben gyakoribb az identitás külső jegyekkel is érzékeltetett megváltozása (*Rhinocéros*), valamint a barokkot idéző, a bizonytalanság, változékonyosság légkörét megteremtő többszörözött 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.

1/f) 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 és az elhangzó szöveg által pontosan megjelölt gesztusok és hanghordozás is betölthetik az álöltözet szerepét, és egyértelműen jelzik az identitásváltás helyét (*Les Bonnes, Le Balcon*).

2/a) Az adomány jelensége mind tematikusan, mind a kommunikáció eszközeként megtalálható a vizsgált drámaszövegekben, függetlenül azok korhoz, műfajhoz vagy esztétikai irányhoz kötöttségétől. De míg a barokk szövegekben az adomány és a színpadon megjelenő tárgy általában önmagát jelenti, illetőleg a valószerűséggel szembehelyezkedve, a képzelet jegyében valamilyen különleges, rajta túlmutató erő hordozója, addig a klasszicista esztétikához közeledve jellemző az elvont képzetek, úgymint hatalom, barátság, szerelem stb. adományozása vagy az azokról való lemondás. E képzetek általában egyáltalán nem, vagy valamilyen szimbolikus tárgy formájában materializálódnak a színpadon. Az új színházban a csere, bár tematikai hasonlóságot mutat a 17. század drámaszövegeivel, egészen másként tűnik föl: gyakran ironikus színezettel jelenik meg, illetőleg éppen a kommunikáció lehetetlenségét vagy hiányát közvetíti. Így tehát azt mondhatjuk, hogy míg barokk és klasszicizmus viszonylatában a gazdát cserélő tárgyak, illetve elvont dolgok, képzetek természete különbözik egymástól, de maga a csere, illetve az adomány általában „szabályos” formát ölt és betölti kommunikatív funkcióját, addig az új színházban magának a cserének a lehetősége kérdőjeleződik meg. 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, szabályos csere-, illetve ajándékozási aktus megritkulásáig az új színházban.

2/b) 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 (Corneille: *Mélite ou les fausses lettres*). Szintén jellemző az érzelmi kapcsolatokat megerősítő cserék sorában a személyek cseréje, családok közti rokoni kapcsolatok létrehozása (Molière: *Les Fourberies de Scapin*). Ugyanezen jelenségek az új színházban ironikus felhanggal jelennek meg, az ajándék célt téveszt, viszonzásra nem talál (Ionesco: *Scène à quatre*).

2/c) Ugyancsak a barokk esztétikára jellemző a gazdát cserélő, az új tulajdonosra veszélyt hozó, mágikus erővel felruházott tárgy színpadi jelenléte (Corneille: *Médée*), mely jelenség az új színházban is megtalálható, ráadásul meglepően hasonló dramaturgiai funkciót tölt be (Genet: *Les Bonnes*).

2/d) 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 (Corneille: *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.

2/e) 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 (Ionesco: *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 (Ionesco: *Le Roi se meurt*, Beckett: *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Acte sans paroles I*).

3/a) A klasszikus dramaturgiára jellemző 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 (Racine: *Esther*). A függőleges világkép hierarchiája állandó, ahol mindenek 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 (Molière: *Dom Juan*).

3/b) 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 (Corneille-Molière-Quinault: *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 (Ionesco: *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.

3/c) 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 különbözést jeleníti meg, egyúttal az egyetlen menekülési útvonalat jelenti a kialakult szituációból (Corneille: *Médée*, Ionesco: *Amédée*).

3/d) 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 elől elrejtve az alakot megformáló színészt (Ionesco: *Les Chaises*, *Le Nouveau Locataire*, Beckett: *Oh les beaux jours*).

3/e) A feje tetejére állt világrendben a felemelkedésre és kiválasztottságra irányuló vágy összefonódik az eltemetkezés vágyával, ami a színpadon az alak képileg is megfogalmazott, rituális alászállásaként jelenik meg (Genet: *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 valószerűséghez, 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 klisé-szerű 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 megjelenítésnek témájában a számtalan hasonló vonás mellett ki kell emelnünk a *fenthez* és a

*lenthe*z 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 drámaszövegekből kiolvasható színpadi tér függőleges tagozódása megőrizte egyfajta metafizikai irányultságot. A *fent* és *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.

5. Az értekezés tárgyában megjelent publikációk:

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.

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.

6. További megjelent publikációk:

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

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