

# DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

KARÁCSONYI ZSOLT

## A TÉR JÁTÉKAI

*A virtuális tér és a történelmi idő viszonyának módosulásai*

*Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáiban*

**SZTE Bölcsészettudományi Kar 2009**

### 1. Az értekezés célkitűzései, a téma körülhatárolása

Páskándi Géza és Marin Sorescu esetében megfigyelhető egy olyan alapvető módosulás, amely a drámához való viszonyt illeti, és mindkettejük esetében a történelmi dráma megjelenése az, ami végérvényesen módosítja a korábbi pályáívet.

Az általuk megtett út teljes, tartalmi és formai szempontból változatos képet mutat, amely folyamatosan kapcsolatban van, állandó dialógust folytat az európai drámairodalom éppen aktuális eseményeivel.

Aki Páskándi Géza vagy Marin Sorescu drámáit, drámaelméleti írásait veszi szemügyre, rögtön észreveszi, hogy mindkét szerző az abszurd drámairodalom két önálló drámai nyelvet kialakító közép-európai követője. Olyan alkotók ők, akik saját irodalmuk forrásaiból kiindulva, a legfrissebb drámairodalmi változásokra is figyelve jellegzetes, könnyen felismerhető drámai beszédmodot alakítottak ki.

A továbbiakban ezzel a jellegzetes beszédmoddal kívánok foglalkozni, azzal, hogy az adott, már kialakult drámaírói beszédmod milyen változásokon megy át, amikor a történelmi dráma műfajának bizonyos tartalmi vonatkozásaival szembesül.

A kutatás szempontjából fontosak egyes elméletírók megállapításai, akik a történelmi drámát nem a realitás újrafogalmazott részleteként, hanem metaforaként értelmezik<sup>1</sup>, olyannyira, hogy a történelmi dráma fogalmán belül nem csupán történelmi, de akár mitológiai események is helyet kapnak. Nyilvánvaló, hogy a történelmet a lukácsi értelemben felelevenítő dráma akár a

---

<sup>1</sup> Lásd: Mașek, Victor Ernest: *Literatură și existență dramatică*. Editura Meridiane, București, 1983., p. 64.

történelem fogalmánál tágabbra is szélesítheti, a mitológia atemporalitása felé tolhatja el a drámai szöveget, éppen a benne rejlő metaforikus jelleg által.

Márpedig az atemporalitás az abszurd drámák egyik legfőbb jellegzetessége – az egzisztencialista gyökerű abszurd cselekvés „számúzi az időt, mert a pillanat időnkívüliségére tör”.<sup>2</sup> Ám ez elsősorban Beckett és Ionesco drámáira érvényes, sokkal árnyaltabb választ kell adni, amikor más szerzőket, különösen, ha a közép-európai abszurd jelentős szerzőit vizsgáljuk.

A történelem egészen más szerepet játszik Mrożek, Örkény, de Páskándi és Sorescu műveiben is, mint az abszurd két francia vezéregyéniségének drámáiban, mégis szoros kapcsolatot tart fenn az abszurd dráma képviselőivel. Se a szó legszorosabb értelmében vett történelmi drámáikban, se egyéb drámai műveikben – Páskándi és Sorescu nem tartja magát abszurd szerzőnek, ám ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy az abszurd közép-európai változatának két fontos szerzőjével álljunk szemben, mert egyet kell értenem Nicolae Balotă megállapításával, hogy „az «abszurd» gondolkodói, írói általában elutasítják ezt az elnevezést”<sup>3</sup>.

Páskándi Géza és Marin Sorescu egyes drámáinak összehasonlító elemzésével olyan a dráma belső struktúrájában megnyilvánuló jelenségekre kívánok rámutatni, melyek túlmutatnak a két vizsgált szerző alkotásain, ráadásul alkalmasak arra, hogy a drámaelmélet bizonyos vonatkozásaiban új elemzési alapok, új megközelítési módok honosodhassanak meg – kiindulva abból az előfeltevésből mely szerint: ha a vizsgált drámák kapcsán létrehozott elemzési módok két egymástól eltérő irodalom alkotásai kapcsán is alkalmasak bizonyos következtetések levonásához használt eszközként, akkor az adott elemzési módok bármely irodalmon belül, bármely drámai műre alkalmazhatóak.

Még a drámaelméleti szempontok és fogalmak tisztázása előtt szükséges annak megfogalmazása, hogy milyen komparatiztikai fogalomrendszerben, az összehasonlítás milyen komparatiztikai módszereit alkalmazva kezdem el a két szerző (a történelmi dráma módosulásai kapcsán releváns) drámáinak elemzését.

## **2. Az alkalmazott módszer felvázolása**

---

<sup>2</sup> Ungvári Tamás: *Abszurd dráma – drámai abszurdum*. Helikon, 1965/1, p.83.

<sup>3</sup> Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Fordította: Zirkuli Péter. Gondolat, Budapest, 1979., p.6.

A dolgozat komparatiztikai alapját Adrian Marino irodalmi invariánsokról szóló elméletében véltem felfedezni.

Adrian Marino *Komparatiztika és irodalomelmélet*<sup>4</sup> című könyvében nem csupán egy új komparatiztikai módszert javasol, hanem egy új komparatiztikai attitűdöt is. Szerinte az új hozzáállást képviselő komparatista „*célja egyszerre szerényebb és ambiciózusabb: az új komparatista egyértelműen új alternatívát kell ajánljon, egy munka-hipotézist, egy elméletet és egy módszert, ami olyan perspektívát kínál, ami egyedül az övé; ami nem téveszthető össze a többé vagy kevésbé divatos (strukturalista, szemiotikai, stb.) módszerek egyikével sem és nem is rendeli alá magát nekik. Az ő virtuális szerepe csupán az ütköztetés, a kiegészítés és a kölcsönös ellenőrzés*” (ford. K.ZS.).<sup>5</sup>

Megfogalmazza az irodalmi invariánsokkal kapcsolatos elméletét, mely fogalmon az irodalmi jelenségek végsőkéig leegyszerűsített alapelemeit érti: „*az invariánszon minden esetben azt a fennmaradó elemet értjük, amihez az összes partikularitás eltávolítása után jutunk el, ami lehetővé teszi az összes véletlent, kereszteződést, az összes irodalmi szinkronitást és párhuzamot, ami az irodalom és az irodalmi gondolkodás egyetemességét álmodja. Ha megnyilvánulásai által a viszonyok és a történelmi tények komparatiztikája a sajátosságok és a különbségek felé tekintve beszűkíti a látómezőt, az invariánsok komparatiztikája éppen ellenkezőleg, az identitások egységét, a változatok mögött rejlő állandókat kutatja*”(ford.: K.ZS.).<sup>6</sup>

A tér a drámán belül előtérbe kerül a korábbi drámatörténeti időszakokhoz képest. Olyan invariánsként működik, amely meghatározza a drámaforma lehetséges fejlődési irányait, másként szólva: egy adott térszerkezet egy adott drámaformát valósít meg. A tér meghatározza a mozgást, a dialógust és a nevet. Fordított építkezéssel van tehát dolgunk, amely nem a nevek közötti dialógusban létrejött cselekvéssorok által határozza meg a teret, hanem éppen ellenkezőleg, a tér pecsételi meg már a dráma kezdetén a szereplők sorsát.

---

<sup>4</sup> Az eredetileg francia nyelven 1988-ban publikált könyv román nyelvű változata 1998-ban jelent meg.

<sup>5</sup> „Misiunea lui este în același timp mai modestă și mai ambițioasă: noul comparatist trebuie să ofere clar o alternativă, o ipoteză de lucru, adică o teorie și o metodă situate într-o perspectivă ce nu-i decît a lui; care nu se confundă, nici nu se suprapune cu *nici una* dintre metodele mai mult sau mai puțin în vogă (structuraliste, semiotice, etc.) Rolul său virtual este numai de confruntare și de complementaritate, precum și de verificare reciprocă.” – Marino, Adrian: *Comparatism și teoria literaturii*. Traducerea: Mihai Ungureanu. Polirom, 1998., p.17.

<sup>6</sup> “prin invariant se înțelege întotdeauna elementul rezidual obținut după eliminarea tuturor particularităților și care face posibile toate coincidențele, toate sincronisme și paralele literare ce visează universalitatea literaturii și a gândirii literare. Dacă, după cum se afirmă, comparatismul raporturilor sau a faptelor individualizează, îngustează câmpul vizual, orientat spre diferență și particular, comparatismul invariantilor caută, dimpotrivă, unitatea identităților, permanențele ascunse dincolo de variații.” – Marino Adrian: *Id.mú.* p. 76.

Előfeltevésem szerint a dráma mindhárom alapelemében megnyilvánuló tér-projekció a két szerző a továbbiakban elemzésre kerülő drámáiban a történelmi idővel (vagy éppen annak hiányával) szembesülve hoz létre sajátos drámaformákat. Ezek a drámaformák legyenek bár „történelmi drámák”, „mitológiai parabolák” vagy a kortárs élet bizonyos vetületeit felmutató drámai szövegek minden esetben szoros kapcsolatban állnak a történelem fogalmával, jelenjen az meg akár a mitológiai idők peremén elhelyezkedő mitológiai játékokban, akár a történelem bizonyos időszakát, és annak szereplőit életre keltő drámában. Történik mindez az abszurd drámairodalommal való folyamatos kommunikáció, kapcsolattartás közepette.

Az elemzés során a név, a dialógus és az instrukciók körein belül vizsgálom a drámákban fellelhető tér-projekcióknak és az abszurd, valamint a történelmi idő viszonyának módosulásait, figyelemmel követve azt is, hogy e tér-projekciók kulissza avagy milió volta, milyen mértékben határozza meg az adott drámák további formai illetve tartalmi elemeit. Mindezt úgy, hogy az Adrian Marino által megfogalmazott invariáns-elméletet felhasználva megpróbálok az egyes dráma-párok vizsgálata közepette olyan újszerű tartalmi és formai elemeket keresni, amelyek relevánsak lehetnek nem csupán a két szerző háttérének tekinthető nemzeti irodalmak, de a világirodalom vizsgálata esetében is. Nem feledkezve meg arról a lehetőségről sem, hogy a Páskándi és Sorescu művek összehasonlító elemzése közepette akár új drámaelméleti fogalmak létjogosultságát is megvizsgáljam.

### **3. Az eredmények tézisszerű felsorolása**

Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáinak vizsgálata számos gyakorlati és drámaelméleti tanulsággal szolgált. A kutatás gyakorlati eredményének tekinthető, hogy új fénybe helyezte az egyes Páskándi- és Sorescu-szövegeket, gyakran módosítva azok értelmezési lehetőségeit, és éppen a megírás környezetétől inkább magukra a szövegekre való odafigyelés – ezen belül is a drámaszerkezeti sajátosságok vizsgálata vezetett oda, hogy nyugodtan kijelenthessem, ami már a kutatás kezdetén is felsejlett előttem: a vizsgált szerzők olyan sajátos drámaírói életműveket hagytak maguk után, amelyek a közép-európai, sőt az európai drámairodalmon belül is különleges, sőt kiemelt helyet biztosítanak számukra.

Ami az elméleti tanulságokat illeti, igazolhatóvá vált, hogy a dráma virtuális tere, mint drámaelméleti kategória, jó segédeszköznek bizonyulhat a különböző drámák elemzése során,

ezáltal túl is lépve a komparatiztika szűk értelemben vett keretein, egy tágabb, hajlékonyabb térbe lépve át, amelyben a különböző dráma- és irodalomelméleti fogalmak „ütköztetése” olyan fogalmi háló létrejöttét eredményezte, mely a későbbiekben is felhasználható, nem csupán a komparatiztikai vizsgálatok során, de a drámaelemzésekben, drámaelméleti tanulmányokban, sőt az intermedialitás terében mozgó, a különböző művészeti ágak közötti kapcsolatokat kutató dolgozatokban is.

Az új elmélet, amely a kutatás ideje alatt körvonalazódott, nem más, mint a dráma virtuális terének a megléte körül megjelenő elméleti megállapítások sora, melyek együttesen támasztják alá, hogy a drámaszövegben minden esetben konstituálnia kell egy sajátos virtuális térszerkezetnek ahhoz, hogy a dráma mint irodalmi szöveg és mint előadásra szánt szöveg létrejöhessen.

A dráma virtuális terének fogalma olyan segédfogalom, amely megkönnyíti a szöveg invariánsokra való lebontását és annak rekonstrukcióját is. A különböző fogalmakat és az ezekhez kapcsolódó/kapcsolt szövegeket/szövegrészeket a dráma virtuális terében helyezve el, ezek minden esetben egyetlen pontra a Dialógusban megnyilvánuló Névre, a drámai személyiségre irányultak, mely Névről kiderült, hogy olyan Jel, amely a dráma terében sokszorozódva a szereplők sokaságának eredője lehet, és éppen ez a marino-i értelemben vett komparatiztika célja.

Éppen ez: az identitások egységére és a változatok mögötti állandóságra való odafigyelés alapállása vezetett el az egyes drámaelméleti és drámaelemzési következtetésekhez, melyeket elsősorban a sajátos, teljes pontossággal oly nehezen körülhatárolható (Kelet-)Közép-Európának köszönhetek, e fogalom térbeli bizonytalansága vezetett el a dráma virtuális terének fogalmához, mert Közép-Európához hasonlóan a dráma is mindegyre átnyúlik, átlép, saját határain – ezért is tekinti Erika Fischer-Lichte a drámát a határátlépés terének.

A határátlépés: kapcsolatteremtés, összehasonlításra teremtett alap, márpedig a két szerző komparatiztikai vizsgálata szinte adta magát, nem a biográfia, de a drámai életműben megjelenő hasonlóságok következtében.

A kutatás során így fedezhettem fel, hogy a megegyező alapmotívumok mellett (az abszurd drámával való szoros kapcsolat, a lét abszurditásának átérzése, a történelemmel és a történelmi idővel való folyamatos szembenézés, a drámai műfajjal folytatott állandó, olykor lázadó hangvételű dialógus, hogy csak a legfontosabbakat említsem), annak ellenére, hogy

bizonyos pontokon jelentős a távolság a két szerző között, elsősorban a drámai személyiségnek a térben elfoglalt helye, és e pozíció módosulásai határozzák meg a dráma virtuális terének kialakulását, és mindez fordítva is igaz: a dráma virtuális terének milyensége, formája alapvetően határozza meg a dráma szereplőjét.

Mert komparatistikai kutatásaim közepette vált számomra elfogadhatóvá az a nézet, hogy a dráma, ha valóban dráma, minden esetben magába foglalja önnön kezdeteit – az ókori és a középkori hagyományt is beleértve.

Ilyen szemszögből nézve mondható el, hogy a 20. századi dráma, minden lázadása ellenére, szorosan kapcsolódik a hagyományhoz. Nem csupán a műfaj (a komédia és a tragédia, a farce és a moralitásjáték) tekintetében, de a drámaszerkezet szempontjából is. Megfigyelhető, hogy mindkét drámatörténeti kezdőpontban a Szereplő és a Kórus áll szemben egymással. A tragédiában a Szereplő a Karral való szembenézés/dialógus során látja meg a drámai szituációt, amelybe került; hasonló a helyzet a középkori színházi hagyomány forrásainál is, ahol már a *quemqueritis* alaphelyzetében is a Szereplő/Angyal áll szembe a három tagból álló női Karral.

Páskándi és Sorescu pontosan ismeri e hagyományokat, a drámai műfaj poeta doctusai mindketten, akik a drámai szituáció e fent vázolt alaphelyzetéből kiindulva, a drámai hagyománnyal folyamatos párbeszédet folytatva alakítják ki azokat a sajátos beszédmódokat, melyek életművük drámai vonulatát meghatározzák.

Mindketten tudatosan, az alapoktól elindulva építik fel azt, amit utólag jelentős drámai életműnek tekinthetünk. Sorescu a drámai monológ sajátos dialogikus változatával indít a *Jónásban*, Páskándi a dialógus lehetőségeit méri fel *Az eb olykor emeli lábát* első szövegeiben, hogy e kamaradarabok után már a szélesebb ecsetkezeléssel megfestett drámák felé induljanak tovább.

Hagyomány és újítás összjátékáról beszélhetünk mindkettejüknél, olyan összjátékról, amelyben a filozófiai háttér – az abszurd irodalma és az egzisztencialista filozófia –, a drámaszerkezet, valamint annak elemei: a drámai tér és idő, az ebben megjelenő szereplő – együttesen hozzák létre a dráma sajátos virtuális terét, hogy később e virtuális tér újabb tartalmakkal gazdagodjon a történelmi idővel, végezetül a posztmodern életérzéssel, az újraírás lehetőségével/lehetetlenségével szembesülve, már pályájuk utolsó szakaszában hozzanak létre egészen új, a saját irodalmon, de a világirodalmon belül is újszerűnek tekinthető drámai műveket.

A dráma virtuális tere nem jöhet létre az idő nélkül, mert az időre is szükség van, hogy az olvasó maga előtt lássa azt a térszerkezetet, amelyben a cselekmény lezajlik a nevek közötti dialógus által<sup>7</sup>. Páskándi és Sorescu drámáit a tér fogalma felől megközelítve egyértelművé válik, hogy minden, ami a dráma kezdetben még „üres” terébe ér: módosítja, új értelmezési horizontokkal, új létdimenziókkal gazdagítja azt, és benne a Szereplőt, aki a tér kényszerítő erejének hatására jelenik meg, meztelen jelként, amelyet a tér és az idő ruház fel különböző tulajdonságokkal a dráma cselekménye során.

A tér, ami zárt (szent) és nyitott (profán) tér is lehet.

Páskándi és Sorescu fokozatosan jut el a zárt tér által meghatározott drámától az általában nyitott terekben játszódó történelmi drámáig, a nem-lineáris drámától a lineáris drámáig és tovább, el egészen egy olyan drámáig, ahol már nem a dráma terében megnyilvánuló szereplő kerül a dráma középpontjába, hanem a saját és a vendégszövegek összecsapása/összefonódása egy metadramatikus drámamodell keretein belül.

Térkezelésük a profán és az utópikus tér különböző kapcsolódási vagy konfliktust támasztó pontját teremti meg, miközben mindkettejükénél megfigyelhető, hogy: „a profán tér „struktúra”-nélküliségével szemben az utópikus tér túlzott strukturáltságra nyújt lehetőséget”<sup>8</sup>.

A drámáikban nem csupán a térkezelésben, de a Szereplő személyiségében és a Szereplő által használt beszédmódjában rejlő kettősség vezetett el oda, hogy a két szerző drámáit, mint tükörijátékok sorozatát tanulmányozzam. A tükrözések játékait vizsgálva újabb támpontot nyert az a feltételezés, mely szerint a drámát egyetlen Szereplő és a Szereplő személyiségét visszatükröző felület határozza meg – e felület pedig lehet maga a dráma virtuális tere és az ebben megnyilvánuló idő is, két olyan invariáns, amely a drámák komparatív elemzése során kiemelkedő fontossággal bírt. Ráműtöttem, hogy a tükrözés/tükröződés hagyománya és annak a kultúrában, (dráma)irodalomban, színházban betöltött jelentős szerepe már az európai kultúra ókori és későbbi időszakában is kimutatható.

Páskándi és Sorescu úgy nyúl vissza e hagyomány(ok)hoz, hogy meg is újítja az(oka)t. Kamaradarabjaikban, mint a *Jónás*, vagy a *Vendégség*, az én és a másik én dialogizál egymással,

---

<sup>7</sup> Patrice Pavis a drámai teret így határozza meg: „A dráma terét a néző, illetve az olvasó alakítja ki, hogy rögzítse a cselekmény előrehaladásának és a szereplők fejlődésének a kereteit. A drámai tér a drámaszöveg része, láthatóvá kizárólag a néző képzeletében válik. – Pavis, Patrice: *Tér – a dráma tere*. In: Pavis, Patrice: *Színházi szótár* L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 447.

<sup>8</sup> „Față de lipsa de „structură” a spațiului profan, spațiului utopic oferă un exces de structură” –Stoichiță, Victor Ieronim: *Efectul Don Quijote*. Repere pentru o hermeneutică a imaginărilor Europene. Humanitas, București, 1995. p. 18.

hogy a történelmi drámákban mint a *Hidegletés* vagy a *Tornyot választok* már két világ, kétfajta térszerkezet drámai energiákat felszabadító konfliktusát követhessük nyomon: a fenti és a lenti világ, a látszat és a valóság összecsapását.

A látszat és valóság szembeállítás, egybemosása e tükrözésre/tükröződésre alapozó drámaszerkezetek sajátossága, és a két szerző szövegeiben elsősorban itt, a szerkezet, a megfeleltetések szintjén érhető tetten, még ha ez a különböző drámák esetében nem is bír azonos súllyal.

A tükröződő világok e kavalkádja már nem áll messze attól a világszemlélettől, amit posztmodernnek szokás nevezni, hiszen éppen a korábbi hagyományok, illetve a korábbi szövegek visszatükröződése a Páskándi és Sorescu szövegekben – ez az, ami egyfajta „posztmodern”, az intertextualitásra építő, ironikusan távolságtartó, nyelvjátékokban bővelkedő, szófordulatokkal zsonglórkodó drámaszövegek megírásához vezeti el a szerzőket, egy olyan térbe, ahol a valóság és a látszat, a saját és a vendégszöveg, a történelmi és a reverzibilis/mitikus/utópikus idő együttesen hoz létre olyan szövegegészt mint Sorescu Shakespeare sógor és Páskándi *Todagar jaur kvárna...* című drámája.

Jelen dolgozat megpróbálta sajátos szemszögből (a virtuális tér létrejöttének körülményei felől) vizsgálni a két szerző fontosabbnak tartott drámáit, hogy ezáltal is hozzájáruljon a szövegek belső jelentéstartalmának a minél alaposabb feltárásához, feldolgozásához.

Az elemzés/kutatás közepette felfejtett szövegértelmezési lehetőségek mellett néhány elméleti tanulsággal is járt e dolgozat: a) a dráma úgy is felfogható mint virtuális térben megnyilvánuló előadás, amely a színház és az irodalom felé egyaránt nyitott; b) a dráma úgy is tekinthető, mint egyetlen Szereplő belső dialógusa, avagy a Szereplő és annak kivetülései (alakmásai) közötti dialógus, amely éppen a tükröződések által, azok következtében kezd el szereplők sorává bomlani.

Remélem, hogy az általam leírtak is elősegítik Sorescu drámáinak alaposabb elemzését, és Páskándi drámaírói munkásságát is visszahelyezik a feledés „félhomályából” a korábbi ismert és elismert, őt megillető helyre a magyar (dráma)irodalomban; és bízom abban, hogy mindkét szerző a továbbiakban is kellő számú tükröző felületre talál a világirodalom és a komparatiztika virtuális terében, mert egyre inkább igazolhatóvá lesz: a drámai forma jeles megújítói ők, akik éppen a drámaszerkezet alapjainak mélyreható ismerete által tudták új köntösben hozni elénk a



különböző drámai műformákat, a kamaradaraboktól egészen a történelmi drámákig és a történelmet/valóságot egyaránt ironikus távolságtartással szemlélő metadrámáig.

#### **4. A szerzőnek az értekezés tárgyából megjelent publikációi:**

1. *Tükör által, hagyományosan*. Helikon, irodalmi folyóirat, XX. évfolyam 2009. 16. (534.) szám – augusztus 25.
2. *A látható szereplőtől a láthatatlanig*. Történelemszemlélet és drámakoncepció Páskándi Géza és Marin Sorescu történelmi drámáiban. Látó, 2009. július
3. *Abszurd és történelem. Bevezetés Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáinak elemzéséhez*. Korunk, 2009. Január
4. *Színház, hasonmás, esszé* – Irodalmi Jelen, 2006. augusztus.
5. *Színháztól a drámáig és vissza* – Irodalmi Jelen, 2005. június.
6. *Drámák Erdélyben* – Irodalmi Jelen, 2002., szeptember.
7. *A semmi íze* – Korunk, június, 2001.