

# P. MÜLLER PÉTER

## *Tér és dráma<sup>1</sup>*

**A** mennyiben helytállónak tekintjük a festészet és a költészet határaitól érkező Lessingnek azt a megállapítást, hogy vannak térbeli és időbeli művészetek, s az előbbieket az egymás mellé rendelt jelekkel, az utóbbiak pedig az egymás után következő jelekkel komponáltak, akkor az irodalmat az időbeli művészeti ágak közé kell sorolnunk, a színházművészetet pedig – amelynek közege az emberi test a térben – inkább térbeli, mint időbeli művészetnek kell tekintenünk. Az irodalmi műalkotás kompozíciós szerkezetében az időbeli vonatkozások és viszonyok állnak előtérben, a színházi műalkotást a térbeli viszonyok és vonatkozások elsőbbsége jellemzi. A dráma műneme ebben a dimenziórendszerben sajátos helyet foglal el. Ha a drámát az irodalom részeként, annak egyik formátípusaként szemléljük, akkor az ehhez a művészeti ághoz tartozó vonásai – időbelisége, szekvencia-jellege, narratív összetevői – tűnnek elsődlegesnek, ha azonban a drámára a színházművészet felől tekintünk, akkor a térbeliség, a szereplők viszonyrendszeréből kirajzolódó erőter és a nyilvánosság kérdése válik meghatározóvá.

A drámai dialógus kizárólagos jelenbelisége ellenére (vagy talán éppen ezért) a drámaértelmezések többnyire a cselekményre, az időbeli vonatkozásokra, az ismétlésekre összpontosítanak, noha éppen a jelenbeliségnek ez az abszolút volta vezethetne el a minden drámában egyedi viszonyrendszerek, erőterek és térdimenziók vizsgálatához. A dialógushoz nemcsak az tartozik hozzá, hogy a kommunikációban résztvevők jelenideje állandó kölcsönhatásban áll a múltjukkal és a jövőjükkel, hanem az is, hogy a dialógus eredendő és szükségesszerű térbeli aspektussal rendelkezik. Ezt a térbe-

liséget egyfelől a dialógusban használt fogalmak referenciái hozzák létre, másfelől a beszélők közötti (szociális vagy más természetű) távolság az üzenetben egyesül, és közös szituációs teret teremt.

A drámai tér ebből következően nem azonos a helyszínnel vagy a szerzői színleírással, továbbá nem azonos a színpadi térrel sem. A drámai teret nem az instrukciók hozzák létre, hanem a szereplők közti interakció, mozgás, kommunikáció, amelyek a dialógusban manifesztálódnak. Dráma és tér sajátos kölcsönviszonyban állnak egymással: a dráma egyszerre feltételezi és teremti saját terét. Ez a feltételezett és teremtett tér számos tényezővel áll összefüggésben: dramaturgiai, esztétikai, társadalmi vetületei egyaránt vannak. E mozzanatok közül az egyik legfontosabb a nyilvánosság kérdése: mind a dráma által teremtett, mind a dráma által feltételezett nyilvánosság, és ennek történelmi, társadalmi, politikai, színházi stb. vonatkozásai.

A dráma térben és térként van elgondolva. A térbeliség, vagyis az egymás *melletti* jelekből való megkomponáltság látszólag idegen az irodalomtól (hiszen minden szó egymás után következik), de részben még a színházi előadástól is, melynek létalkotó eleme időbeli lefolyása.

Amennyiben a dráma terét a szereplők közti viszonyrendszer konstituálja, akkor a műnem alakulástörténetében a drámai tér átváltozásának okát nem a színpadi körülmények és a színházi intézményrendszer megváltozásában, s nem a szerzői instrukció megjelölte helyszínek módosulásában, hanem a drámát alkotó alakok térbeli elrendeztettségének elgondolásában, s a dialógusforma metamorfózisában kell keresnünk. A drámai dialógus teremtette tér nem egy konkrét helyszín formájában je-

<sup>1</sup> Előadasként elhangzott a Janus Pannonius Tudományegyetem, a Pécsi Akadémiai Bizottság és a Művészetek Háza által rendezett „Sztituáció” – Konferencia Bécsy Tamás 70. születésnapja tiszteletére című tanácskozáson Pécsen, 1998. szeptember 25-én.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Bp., 1984. 412.

lenik meg, hanem a szövegbe kódolt rejtett dimenzióként. A dráma világán belül megjelenő vertikális-hierarchizált és horizontális-szegmentált viszonyok mellett a dráma mindig létrehoz egy feltételezett referenciatert is, amelyben a szcenikus szöveg befogadói elsajátítására sor kerül. A két aspektus közül az első, a műimmanens téralkotás a dialógusban és a dialógusból alkotott dimenziót jelöli; a második azt a színházi, művészeti intézményrendszert, amelyet a dráma világ saját kontextusaként hallgatólagosan feltételez.

Tér és dráma kapcsolatában tehát nem mérvado az, hogy egy konkrét drámában mi az uralkodó helyszín, s hogy ez a locus történelmileg hiteles-e, ténylegesen létező-e, avagy fiktív. Épp így nem elsődleges az a kérdés sem, hogy mely események, cselekvések zajlanak a színen, s melyek a színen kívül. Ha egy szereplő egy másutt bekövetkezett történésről ad hírt, a dráma terét nem a beszámolóban megidézett helyszín, hanem a hírmondó és hallgatósága közötti viszony fogja meghatározni. S a megidézett tér is csak mint a szereplők viszonyrendszerében jelenlevő alakok sorsára, helyzetére és kapcsolatára hatást gyakorló tényező játszik szerepet, nem önállóan.

Ha csupán konkrét helyszíneként fogjuk fel a drámai teret, akkor úgy viszonyulunk hozzá, mint ha egy festmény térbeliségét a képkerettel azonosítanánk. Netán, figuratív mű esetében, az ábrázolt helyszínnel. Holott a vizuális téralkotás a kompozíciós elrendezettségben nyilvánul meg. Abban a módban, ahogyan az ókori egyiptomi rajz, a japán intarzia, a reneszánsz perspektivikus festészet vagy a kubizmus más-más térlátást teremt és feltételez. Ugyanezt a kompozíciós téralkotást kell keresnünk a drámában is.

Az ókori görög dráma térképzetét mindenekelőtt az határozza meg, hogy egyrészt egy-egy jelenetben egyidejűleg csak két-három szereplő lép fel, másrészt, hogy a kar jelenléte a magántörténekek is nyilvánosságot ad. A fennmaradt drámákban a helyszín legtöbbször eleve nyilvános (katonai tábor, palota vagy templom előtti tér), ami azt mutatja, hogy a görög dráma színtere a *köztér*, a szereplők magánügye *közügy*, sorsuk nyilvános. Ez a térképzet és nyilvánosságszerkezet összefüggésbe hozható a kompozíciós vonatkozásokon kívül a klimatikus adottságokkal is, azzal, hogy az éghajlat lehetővé teszi, hogy a polisz élete a szabad ég alatt folyjon, s nem épületek zárt tereiben.

A középkori drámában egyidejűleg van jelen valamennyi helyszín (a játéktér kuckókra osztott szí-

multán színpad), és éppígy kezdettől fogva a színen van valamennyi szereplő. Ez a jelenlét azonban nem a helyzetekben résztvevők számának kibővítését jelenti (az nemigen lép túl a görög gyakorlaton), otlétük pusztán mechanikus, dramaturgiai értelemben nincsenek jelen. Ez a dráma nem tud belülről, a szereplők viszonyából színteret teremteni. A középkori dráma színtere kulissza, publikussága pseudo-nyilvánosság. A dráma voltaképeni szerepői nem a fellépő alakok. A színpadi reprezentáció „egészen a 17. századig magának az istennek a bemutatott jelenlétét jelenti.”<sup>72</sup> Így a dialógusok sem a szereplők egymás közti relációját, hanem az evilági és a transzcendens közötti viszonyt fejezik ki. Vagyis ami egyfelől színpadi kulissza, mindent egyszerre láttató tér, az másfelől az isteni univerzum reprezentációja.

A polgári dráma térképzete az előző korokhoz képest teljes fordulatot jelent. A köztér és a közügy, valamint az isteni univerzum helyére a privátszféra ábrázolása kerül, s az uralkodók vagy államférfiak is *mint magánemberek* jelennek meg a drámában. Az, ami velük és általuk történik, drámai szempontból immár nem közügy, hanem magánügy, sorsuk nem nyilvános, hanem privát. A polgári dráma családi dráma, melynek színtere az otthon. A lakószoba kiscsaládi nyilvánossága lesz az a bemutatásra kerülő kisvilág, mely a színházi nyilvánosság közegebe kerülve úgy funkcionál, hogy megteremt a polgárok (a közönség) fiktív magánemberi azonosságának látszatát.

A szocializmus „közösségi” társadalma a kezdeti időkben a dráma számára is a közéletet teszi meg kötelező tárggyá, ez azonban nem a politika, hanem a termelés „közélete”, a munkahely. Az uralkodó műfajok, a tsz- vagy parasztdráma és az üzemi dráma a nyilvánosságot nem belülről, a szereplők viszonyából teremti meg, a színházi nyilvánosságot pusztán felhasználja a nem színházi-esztétikai célok, hanem a politikai propaganda funkciók ellátására. A szocialista dráma tere pusztá úr, vákuum, melyben a „kommunizmus kísértete” bolyong. Az ő szexepilje azonban a közönséget nem vonzza, hanem taszítja, mivel – a polgári drámával ellentétben – éppen a család és az otthon privát jellegét szünteti meg, s teszi a magánéletet köztérre.

A magyar drámának az 1960-as évek végétől kezdődő időszakában a társadalmi nyilvánosság az ötvenes évek nyilvánosságszerkezetének a reciprokát képviseli. Az előző korszaknak a privát szférát is átpolitizáló egypontú nyilvánossága a „puha

diktatúrában” egy depolitizáló és privatizáló nyilvánosságnak adja át a helyét, ami az egyént a társadalmi cselekvéssel és véleménynyilvánítással szembeni passzivitásra készíti és kényszeríti. Az előző évtized közéletiségével szemben ekkor a második társadalom közege (a második gazdaság, a második nyilvánosság) válik meghatározóvá.

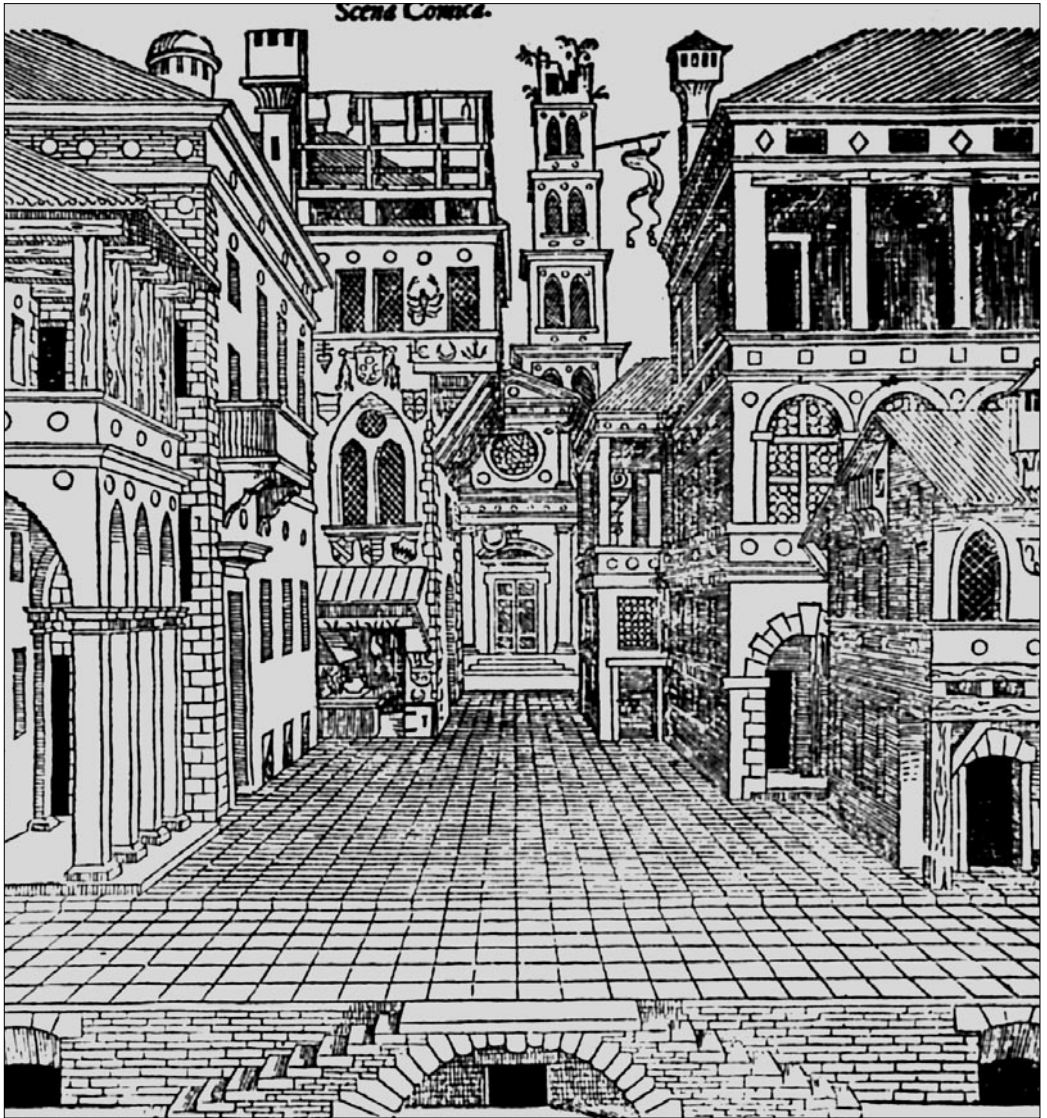
A drámairolalom beszédmódjában és dramaturgiájában tovább élnek a politikai (ellen)propaganda funkciók, a közvetlenül megjelenített magánéleti közeg hatalmi-politikai utalásokkal telítődik. A drámák privát terekbe, a magánélet közegebe kényszerítik a társadalmi-politikai küzdőteret. Ez a privátszféra a polgári otthon mutációja, olyan kispolgári-kisproletár enteriőr, amely csak a nagypolitikára való reflektáltságában nyer legitimitást. A második nyilvánosság drámáinak tere a polgári dráma privát jellegét és a „szocialista” il-

letve a középkori dráma metafizikus jellegét elegyíti torzóvá.

A posztmodern drámában a korábbi szociális vagy metafizikai tér mentális térré változik. A drámai szövegek multikulturális referenciahálója, intertextuális jellege dekonstruálja a koherens térdimenziót. A fragmentáltság, a mikrokompozíciós elemek kvázi-autonómiája, az alakok, helyszínek, cselekvések, közlések dezintegrációja a képzőművészeti (ikonikus, tablószerű) jelleg előtérbe kerülését eredményezi. A dráma már nem reprezentál egy máskor vagy máshol létező teret<sup>3</sup>, hanem egy csakis az individuális befogadóban megteremtődő asszociációs tér-együttest hoz létre. A posztmodern dráma kialakulása együtt jár a színházi előadás emancipálódásával, a szövegtől és a színházi intézményi keretektől és terektől függetlenedő produkció-folyamatok megjelenésével.

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida: *Writing and Difference*. London, 1978. 237.



*Sebastiano Serlio: Scena comica (1663)*