

HADIKNÉ VÉGH KATALIN

Drámamegújító törekvések az orosz századelőn

A pánpsziché dráma

„... az identitás sohasem rögzíthető,
csak az ön-megértés,
az ön-definíció folyamatában hozható létre.”
(Erika Fischer-Lichte)

A „modern dráma” és Leonyid Andrejev

Dolgozatom a női lényeg egy keleti, orosz századfordulós megfogalmazásához szolgáltat adalékokat, a századfordulón élő és alkotó Csehov-kortárs, Leonyid Andrejev (1877–1919) két drámájának alapján.

A női lényeg rendkívül összetett komplexitású jelentéshálózat, alapvető rétegét az adott történelmi periódusban kialakult elképzelések alkotják meg, ez esetünkben az orosz (és az egész európai) századforduló szellemi kontextusának lenyomatát viseli magán, amely alapvetően a szerelem élményét a halállal kapcsolja össze. Ilyen jellegzetes nőértelmezés a századforduló első évtizedének meghatározó irányzata, a szimbolizmus talaján létrejövő jelenség is: a szerelem élményének spiritualizálása. A szerelem mint misztikus transzcendencia-élmény az Örök Női elvét aktivizálja az irodalmi szövegekben, és annak a Sophia-tanokkal való összekapcsolódását mutatja fel a filozófia, például Vlagyimir Szolovjov írásaiban. A századelő másik jelentős filozófusánál, Rozanovnál például megszűnik a szerelem-élmény dichotomikus értelmezése, és a Szűz Anya-kép foglal el központi helyet írásaiban, ennek különféle jelentésértelmezéseivel. Egy másik jelentésréteg a fogalom létrejöttében nemzet-karakterológiai, kialakulásában Bergyajev Erősz-tárgyú filozófiai esszéi játszanak jelentős szerepet. Harmadrészt pedig, mivel irodalmi szöveg tartal-

mazza azokat a jelölőket, amelyek összességében megalkotják a női lényegre vonatkozó elképzeléseket, vizsgálunk kell azt a szimbólumrendszert, amely a női lényeg képi jelölőjeként funkcionál: ez az alkotói folyamat során az alkotói tudatból előhívott képi jelölőréteg *elsődleges* számunkra. Érződik tehát, hogy ennek a komplexitásnak csak bizonyos szegmenseit vagyunk képesek megragadni az adott szituációban, és csak egy olyan konstrukciót építhetünk fel, amely több tényező által meghatározott elképzelések összességéből fog állni.

Csehov mára teljesen elfeledett, a századfordulón élő és alkotó kortársának, Leonyid Andrejevnek a munkásságához a szakirodalom máig nem találta meg a megfelelő kulcsot. Életművének legjellegzetesebb sajátossága az átmenetiség, pályájának menete a realista tükrözési elvtől a képi világ modernista jegyeket felmutató teljes átalakulásáig vezet. Nevezték őt realistának, szimbolistának, expresszionistának, korai egzisztencialistának és szürrealistának, neoromantikusként és neorealistának. Tudatos formai újítóként fellépve ars poeticusan maga Andrejev úgy fogalmaz, hogy egyetlen irányzat eszköztárához sem kötődik, nem szűkíti le így a művészi kifejezés lehetőségeit, és mindent egy elvnek rendel alá: a minél expresszívebb kifejezés elvének.¹ Műveit rendkívül modernné teszi, hogy bennük (napjaink emberének világához hasonlóan) az identitás elvesztésének létérzete jut kifejeződésre, valamint az emberi identitás újbóli megtalálásának vágya, az ember ön-identifikációja, létben elfoglalt helyének meghatározása kap jelentős szerepet. Andrejev műveiben a világ válságának és krízisének kifejezési térénuma az emberi személyiség lesz. Munkásságában, akárcsak az orosz perszonalista filozófusok

¹ V. Bezzubov (szerk): *Leonyid Andrejev eddig nem publikált levelezése*. Tartu, 1962. 389.

tevékenységében, központi az emberi személyiség kérdésköre, az introvertált személyiség lelki mechanizmusainak a feltárása az egyik legalapvetőbb művészi törekvés. Főhősei művész-férfiak, akiknek sorsában meghatározó szerepet kap a nő, művészek, akik önmagukat nem saját bezárt egzisztenciájukban, hanem a másik emberhez fűződő dialogikus viszonyukban kísérik meg újrafogalmazni. A nők világról szóló információk elsősorban arról a férfi-világról nyújtanak képet, amely ezt megalkotta, mindig egy meghatározott férfi-princípium teremt meg önmagából az adott nő-képzetet.

Andrejev tevékenységében a polgári mítoszok bukásának érzetén túl kifejeződésre jut az is, hogy az újfajta egzisztenciális problémák a régi drámai formanyelvvél kifejezhetetlenek, új drámai formára van szükség. Saját teoretikus drámamodelljének, a pánpsziché drámának (és színháznak) a megteremtésével tevékenysége szerves részét képezi az európai színházi reformnak és az oroszországi „új dráma” megteremtésének is.²

Míg Nyugat-Európában az új dráma elemeinek megjelenését lbsen dramaturgiájához kötjük, addig Oroszországban ez a nem hagyományos, arisztotelészi alapokra épülő új dráma csak a 20. század elején teremtődik meg, Csehov utánozhatatlan drámatechnikájában. Csehov egyrészt átértékeli a drámai esemény fogalmát: a külső eseményességet teljesen kiszorítja a színpadról, a színpalack mögé utalva azt, avagy a felvonások közötti szünetekre, ennek következtében a drámai eseménysort a minimumra redukálja (emiatt nevezhető eseménytelennek egy bizonyos szempontból ez a drámai szöveg), és egy másfajta eseményességnek ad dominanciát: a belső, pszichológiai, a léleklben zajló folyamatoknak. Ennek eredményeképpen radikálisan átalakul a drámai szűzsé is: a drámai szöveg önprezentációk végtelen sorából épül fel. Andrejev saját formai újításainak értelmezésekor dramaturgiájának gyökerét a csehovi dramaturgiát nevezi meg: magát a csehovi dramaturgia folytatójának tartja, amennyiben ő is, akárcsak Csehov, a „realisban keresi az irreálisat”.³ Mindkét szerzőnél ugyanis egy erősen stili-

zált, tipikusnak tekinthető világ jelenségei mögött az abban megnyilvánuló irreálisat mutatja fel: nem az egyedire koncentrál, hanem az általános, emberi megfogalmazására. Világérzésük is nagyjából azonos, mindkettejükre illik a Maeterlinck által megfogalmazott egzisztenciális problematika: amennyiben a drámának azt kell felmutatnia, „mennyire tragikus létezésünk pusztája ténye.”⁴ A dráma minden rétege ugyanannak az egységes pszichének a lenyomatát viseli magán, a tárgyi világ, a tér- és időmetaforák egységes atmoszférát sugároznak, egységes nyelven szólalnak meg, ugyanannak a szemantikai gesztusnak a jegyeit viselik magukon. Hasonló módon alakul át mindkét szerzőnél a drámai szó: monologizált dialógusok alkotják a drámai szöveget, és hasonlóan változik meg a mellékszöveg [remarka] is: atmoszférateremtő, képisége a szerzői világértelmezés tere lesz.

Az itt felsorolt jelentős tipológiai azonosságok ellenére alapvető eltéréseket is találunk a kétfajta drámamodell között: A két drámavilág közti különbséget a rezignáció fokában, a stilizáció erősségében és a dráma nyelvezetében kell keresnünk: Andrejev messzebb megy a világ értelmes, logikus berendezkedésének tagadásában, mint Csehov. Pessimizmus mélyebb, reménytelenebb, hősei nemcsak szálnalmat és sajnálatot kiváltó, szenvedő intelligencia rétegekből kerülnek ki: gyakran átlépik a morális határt és válnak ideologikus gyilkosokká, mint Dosztojevszkij hősei (ehhez hasonló attitűd Csehov darabjaiban elképzelhetetlen). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Andrejev sokkal messzebbre jutott a tagadásban és a remény megvilkolásában, mint ahogy ezt Csehov tette mind prózájában, mind pedig dramaturgiájában (nem véletlenül kapta Andrejev kortársaitól „az orosz irodalom Ivan Karamazovja” nevet).

A női identitás problematikája a Fekete Álarok (1908) című Andrejev-drámában

Az orosz századforduló művészeti és szellemi életében is érezhető az a radikális változás, ami a nemek viszonyának meghatározásában a tu-

² Az „új dráma” terminus nem csak a nyugat-európai drámairodalomban honos: az orosz irodalomtudomány is használja a századforduló realista-naturalista drámáinak valóságmimézise ellen irányuló drámák meghatározó tipológiai jegyeként. Lásd B. Sz. Bugrov idevonatkozó cikkeit az orosz századforduló drámairodalmáról.

³ Vö.: Leonyid Nyikolajevics Andrejev: *Levelek a színházról I-II. levél*. In: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*. Budapest, OSZMI, 2004. 163–185. Ford. Hadikné Végh Katalin.

⁴ Maurice Maeterlinck: *A hétköznapi tragikum*. In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 31. Ford. Bárdos Miklós.

datban lezajlik. Nemcsak az írók (Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov), hanem a filozófusok is foglalkoznak az orosz Erősz kérdéskörével. Nyugaton erősen és folyamatosan érezteti hatását az először Nietzsche által megfogalmazott radikális gondolat a nemek viszonyával kapcsolatban: az az erős radikalizmus, amellyel Nietzsche ostorozza a katolikus egyházat, amely „az ember nemzését a rossz lelkiismerettel kapcsolta össze.”⁵ A tabudöntőgetés aztán Freud munkásságában teljesedik ki. Freud oroszországi recepciója viszonylag későn és elég kedvezőtlen körülmények között indul meg, írásai közül a *Leonardo da Vinci* és az *Álomfejtés* még az első világháború kitörése előtt megjelent, de igazán ismertté csak a forradalom utáni években vált, amikor sorra megjelentek legnagyobb művei, de a proletkult éveiben radikálisan támadni volt illendő gondolatait. Freud a dinamikus tudatalatti leírásával bebizonyította, hogy az emberi lélek tudatos részén túl létezik a tudattalan hatalmas birodalma, amelynek mozgatói az emberi ösztöntörékvések. Ezek közül Freud korai tanulmányaiban a leglényegesebbnek a szexuális ösztönt, majd tevékenységének második felében pedig az ezzel ellentétes, destruktív halálösztönt tartja.

Freud jól ismeri az Erősz orosz értelmezéseit, annak tolsztoji, dosztojevszkiji, Vjacseszlav Ivanovi antropológiáját, ismeri Leonyid Andrejev drámáit is, hiszen egy 1921-es művében az orosz irodalom Erősz-problematikájára kitérve a következőket jegyzi meg: „Ez az eszme, vagyis a szerelem és a halál összefonódása jelenik meg Tolsztoj antiszexuális prózájában, amelyben a szerelem mindig a halálvágyal fonódik össze, de jelen van Leonyid Andrejev drámáiban is.” Tehát Freud úgy véli, hogy Andrejev drámáinak nőfigurái saját tételei demonstrációinak tekinthetők. És valójában kevés kivétellel (főleg korai dramaturgiájában) Andrejev hősnői elpusztulnak vagy öngyilkosok lesznek, avagy a szerelmesük pusztítja el őket. Andrejevnek egy ilyenfajta szerelem-antropológiája az orosz irodalom, főleg a dosztojevszkiji regények szerelmi eleményének analizisére épülve alakult ki, amely egyértelműen a diszharmonikus, dionüszoszi elvet tükrözi. Dosztojevszkijnél nincs női sors, a nő csak mint a férfi sorsának része létezik, nincs olyan szerelem, amely a két ember harmóniájában teljesedne ki, a szerelem nem harmonikus egymásra találás,

hanem a nemek harcában jelenik meg. (Az orosz perszonalisták közül Bergyajev is elemzi ezt az Erosz-antropológiát, és ő ennek genetikai okait a férfi princípium meggyengülésében látja. A gyengülés morális, etikai értelemben értendő, és ez a meggyengült férfi-princípium teremt magának egy ilyen démonikus, pusztító női elvet.⁶) Andrejevnél az Erosz problematikájának felvázolásában a dosztojevszkiji értelmezés dominanciája meghatározó, és gyökereiben egyértelműen azonos azzal.

Ha Andrejev pánpsziché drámáihoz mint egy-egy szöveghez közelítünk, akkor azt látjuk, hogy abban a női lényeg mitikus-idealizált változatával ugyanúgy találkozhatunk, mint a démonikus elvű nőfigurával, és a legtöbbször ugyanazon a szövegvilágon belül is feltűnik mindegyik, metonimikus korrelációban, a tudatban lévő női képzetek projekciójaként. Az idealizált női tisztaság örök jelképe például Andrejev máig legnépszerűbb drámájának *Az ember életének* Feleség-figurája: az örök és hűséges társ, anya, szerető, de ez az idealizált kép csak a pálya elején tűnik fel, ezt követően az andrejevi nőértelmezés elkomorul. Jellemző példája az idealizmussal való leszámolásnak a *Rekviem* című metanyelv-drámája, amelyben egy pillanatra feltűnik a Szűz Anya ikonszerű ábrázolása, és benne a darab egyik szereplője meghalt felesége arcképet ismeri fel. Vagyis Andrejev értelmezésében, ha létezik is az idealizált női lényeg, az nem a hétköznapi valóságban jelenik meg, hanem csak egy másik világban. A hétköznapi világban lehetetlen egy ilyen, az egyéniséget teljesen átalakítani képes transzcendencia-élmény.

Szemléletes példája ennek az értékek ambivalenciájára épülő létérzet által előhívott, megsokszorozódott női elvnek a megjelenítésére Andrejev egyik korai darabja, a *Fekete Álarcok*. (A darab angol fordítása az amerikai mítosziskola megteremtőjének, Northop Frye-nak az érdeklődését is felkeltette, műfaját az „archetipikus masque” terminussal jelölte).

A darab a kiemelkedő és autonóm személyiség (a művész) belső világának széthullását jeleníti meg képileg. A nemes lovag, Lorenzo de Spadaro herceg élete nagy ünnepére, egy álarcosbálra vendégeket hív. Az ünnepi lakomára azonban hívatlan vendégek is érkeznek: vörös és fekete, kiismerhetetlen és visszatartó álarcok. A dráma szövegvilágának

⁵ Friedrich Nietzsche: *Hajnalpír*. In: *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*. Budapest, Gondolat, 1984. 70. Ford. Szabó Ede.

⁶ Vö.: Nyikolaj Bergyajev: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Budapest, Európa, 1993. Ford. Baán István.

szervezőelemei az alkotói folyamat során a tudatlantól előhívott, aktivizálódott archetipikus szimbólumok, amelyek értelmezésekor jungi terminusokat kell bevezetnünk. A szimbólum – jungi értelmezésben – túllép a kor adta fogalomkörön, az emlékezet által kiegészítve helyreállítja a jelenben a fogalomból hiányzó elemeket. Az ősi kép az alkotói tudaton keresztül fordítódik le, azokat a formákat idézi fel, amelyek a jelenből hiányoznak: időn és koron túlmutatva fogalmaz meg örökérvényű állításokat az emberi lényegről. Ezek a természetes szimbólumok egyetemes jelentésűek, nincsenek kultúrákhoz kötve, mint jelölőknek minden kultúra ugyanazt a jelentést tulajdonítja. Ez az archetipikus szimbólumsor a sötétség és a fény szimbólumsora. Ezek köré a meghatározó jelentések – mint mag – köré épülnek fel ezek további transzformációi, és variációs elemeik hálószerű jelentést képeznek a drámai szövegben. A fény-szimbólum a tűz, világosság, sugár transzformáció-jelöltekre bomlik, ellenpólusa, a *sötétség* pedig az éjszaka és a hideg transzformációkat teremt meg. A szimbólumok között jelen van a mitikus-szakraális cselekedetsorra utaló igei metaforasor: a tűz általi megtisztulás cselekedetsora is. Ezekhez az archetipikus szimbólumokhoz további, ún. kulturális szimbólumok kapcsolódnak, amelyeknek jelentése nem egyetemes, kultúrköröként más és más jelentéssel ruházódhatnak fel: például a lélek-vár, a kereszt, a kígyó, a lakoma, a tor, a bájítallá változó bor, a színek (vörös, fekete, fehér, arany) szimbolikája stb.⁷

A drámai szöveg szűzséjének menetét Lorenzo herceg lét- és tudatállapot-változásának képi megjelenítése adja: az ünnep apollói harmóniájától, a ráció irányította tudat világosságától a személyiség teljes széthullásáig, az ösztönök világának elszabadult sötétségéig. Andrejev értelmezésében tehát a ráció irányította emberi tudaton túl léteznek eddig még fel nem tárt, ismeretlen birodalmak az emberi lélek mélyében (ezek tematizálódásai a vörös és fekete álarcok) ezek elfojtása elpusztítja az egyéniséget, és az ezekkel való szembesülés önpusztításhoz vezethet. (Ilyen értelemben tehát a freudi tanok korai képviselőjének nevezhetjük, hiszen intuitív módon fejezi ki a freudi tanoknak – már az orosz szimbolizmus talaján is megfogalmazott tételeit).

A szöveg allegorikus jellege két értelmezési lehetőséget foglal magában, egy konkrét és egy átvitt

jelentés megformálására ad lehetőséget. A herceg által komponált

Dal szövegének központi sora: „A lelkem elvarázsolt vár...” szemantikailag összekapcsolja a két értelmezési síkot: a kivilágított vár az álarcosbálla érkező vendégekkel egyszerre konkrét és metaforikus tér. E tér fáklya tűzével megvilágított részei énünk öntudatos része, a sötétség borította és ismeretlen álarcokkal benépesült kaotikus része pedig a tudatalatti képi megjelenítése. (A rétegzett emberi tudat ily módon való képi megjelenítése meglepő hasonlóságokat mutat az ugyancsak századelső ezen periódusában alkotó Balázs Béla *A Kékszakállú herceg vára* című művének térszimbolikájával, a széthullott személyiség világának és a való világ mimézisének egymásra játszátása pedig Pirandello *IV. Henrikjével* hozza szorosabb kapcsolatba Andrejev drámáját.

Lorenzo ember- és világképe az andrejevi létérzés kivetülése: a világban szerepeinkre hullunk szét, nem létezik autonóm, önálló személyiség, a teljes elidegenedés felé haladunk mind önmagunkkal, mind a világgal, mind a másik emberrel való kapcsolatunkban. Ennek az elidegenedési folyamatnak fokozatai vannak. Lorenzo „senkit sem ismer fel” a bálla hívott vendégek közül, sem szerelmét, feleségét, sem a legjobb barátait, mindenki álarcot visel. Elidegenedik önmagától is, ez a darab szövegében úgy jeleik meg, hogy egyes szám harmadik személyben kezd beszélni önmagáról („Lorenzo szívében nem lakik kígyó...”, Lorenzo nem komponálhatott ilyen pokoli kakofóniát...), Elidegenedik a szavaitól is: ebben a világban még a szavak és a hangok is álarcot viselnek: „...Elnézést, uraim, egészen elfelejtettem, hogy ma minden becsap és megcsal – a személyek is, a hangok is, és végül, a szavak. Ki gondolta volna, drága vendégeim, hogy még a szavak is ilyen visszataszító álarcot tudnak ölteni...” Fokozatosan veszíti el uralmát a külvilág fölött, a nyelvi sikon történő megkettőződés után tematikusan is megkettőződik: az idegen – Én testet ölt, saját hasonmása pusztítja el.

A személyiség felbomlásának egyik oka a biztosnak hitt értékek teljes viszonylagossága: ez az érzet az anya és a feleség alakjának megkonstruálásában fejeződik ki.

A feleség, Franceska neve intertextuálisan egy D’Annunzio-darabra történő utalás miatt szeman-

⁷ A szimbólum-értelmezéshez lásd Nortroph Frye: *A kritika anatómiája*. Budapest, 1998.

titikailag telített: a *Franceska da Remini* a bukott angyal szüzséjéhez kapcsolja ezt a drámai figurát. Lorenzo fokozatosan veszíti el uralmát önmaga fölött, a világot nem valóságosan, hanem maszkokon keresztül érzékeli: képtelen felismerni a maszkok mögött az embert, a szeretett nő, felesége alakja megsokszorozódik, a szép maszkok közül azonban egyik sem az igazi, múltjának nőalakjai rejtőznek mögötte.

Az anya alakja egy másik archaikus szüzsével (az Oidipus-komplexussal, illetve annak hamleti változatával) hozza szoros összefüggésbe a darabot: az eddig tisztának, szentnek, büntelennak hitt anyáról kiderül, hogy szajha, aki az apa távollétében bűnös viszonyt folytat a lovászfúval, így kérdéssé válik magának a főszereplőnek a személyisége is. Az értékek teljes viszonylagossága tehát a jungi szörnyeteg-anya képet aktivizálja, a feleség megrajzolásában pedig az egyetlen, az igazi megtalálásának, férfi és nő egymásra találásának lehetetlensége fejeződik ki.

Andrejev drámája igen modern, máig megválaszolatlan kérdésekre és meglévő problémákra irányítja figyelmünket: arra, hogy milyen összetett, komplex jelenség az emberi egyéniség, vajon képesek vagyunk-e önmagunkról adekvát személyiségképet kialakítani, avagy szerepeink visszatükröződései vagyunk csupán, létezik-e személyiségünk, vagy csak szerepeink és álarcaink vannak.

Az Az, aki a pofonokat kapja című Andrejev-dráma nőértelmezése

Andrejev egyik legutolsó pánpsziché-drámája művészi ars-poeticájának és a női princípium lényegi, összegző megfogalmazásának tekinthető.

Főhőse a hétköznapi világból a cirkusz világába menekülő művész-filozófus, aki a cirkuszi bohóc szerepében „Az” lesz, aki a pofonokat kapja. Önként vállalt szenvedése azonban eszköz új egyénisége megteremtéséhez: ‘Az’ ugyanis az identitását megteremteni akaró művész típusa és archetípusa is egyúttal. Olga Frejdenberg szerint a főhős csak azt teszi, amit szemantikailag jelent, a nevében rejlő szemantikai tartalom a szüzsé menetében bontakozik ki, vagyis név és szüzsé egyenértékű kategóriák. A főszereplő neve helyett egy cselekedetsor

áll. A ‘pofon’, az arcucsapás az ember(i személyiség) ellen elkövetett megalázó cselekedet, a fájdalom és a megszegyenülés a kísérői. (Az orosz nyelvben a ‘pofon’-szó belső formája alakilag is utal arra, hogy az ember *arca* szenved el, az arc, amely a személyiség lenyomata. Az arcucsapást elviselő ember – a fájdalom tudomásulvétele és feldolgozása során – saját egyéniségét alakítja, a szenvedés beépül egyéniségébe. Az arc a modern drámaelméletek központi kategóriája is, nem csupán színházzemiotikai, hanem pszichológiai és filozófiai aspektusból egyaránt. „...Ezért kell mondanunk, hogy minden, valóban akként értelmezhető dráma forrása az arc megnyilatkozása. Csak ezzel a megnyilatkozással kezdődhet a másik emberrel folytatott dialógus”.⁸ A másik emberrel folytatott dialógusunk – nemcsak hétköznapi, hanem drámai értelemben is – az *arc*ban zajlik: az *ember* az *arc*ban nyilvánul meg, vagy ahogy Levinasnál olvashatjuk, az emberi egzisztencia jegyei, történetisége és létéhez való viszonya tárul fel benne. ‘Az’ ezt a megalázó szerepet (a szenvedést) önként vállalja: művészi magatartásának lényege a tömeghez való ilyen közeledés. Elfogadja az alantas szórakoztatás ilyen lehetőségét, hogy bármilyen áron, de reakciót váltson ki, de közben ugyanazokról a témákról filozofál, amelyekről író-filozófus korában is: a vallásról, a világ teremtéséről és irányításáról, a létezés legfontosabb kérdéseiről: „Bohóc! Erről álmodoztam gyerekkoromtól fogva. Amikor az iskolatársaim Plutarkhosz hőseivel foglalkoztak, mások a tudományokkal, én a bohócról álmodoztam. Beethoven – sóprún! Mozart – üvegeken! Ez az, amit egész életemben kerestem.”

A főszereplő, ‘Az’, a drámai szövegben először arcának leírásán keresztül jelenítődik meg. Az arc jelentésköre az orosz századelő filozófiájában az egyéniség krízisének fogalomkörével párhuzamosan dolgozódik ki, az elidegenedés folyamatának eredményeképpen a maszk- tükör- hasonmás problematikával az avantgarde egyik legjellemzőbb motívuma. A szövegben egzisztenciális lényegét foglalja össze róla a szerző: „a férfi már nem volt fiatal, arca csúf, de élénk, merész, és kissé furcsa volt”. Minden egyes jelző a szereplőről tett létösszegzés, amelyben a kereső és önmagát megtalálni akaró ember jelleme bontakozik ki. Majd kialakul benne új – művészi – identitásának központja: a tömeg

⁸ József Tischner: *A dráma filozófiája*. Budapest, Európa, 2000. 91. Ford. Fejér Irén és Szenyán Erzsébet.

szórakoztatása az arculcsapások elviselésével, amelyben a leglényegesebb elem a fájdalom és megszügyenyülés elviselése általi megtisztulás. Az arculcsapás bibliai konnotációi is a szenvedés általi megtisztulás motívumát erősítik: „Én pedig azt mondom néktek: Ne álljatok ellene a gonosznak, hanem a ki arczudt ütéged jobb felől, fordítsd felé másik orczádat is.”⁹

Amikor az első arculcsapás megtörténik (a cirksusz bohóca egy művi pofont ad Aznak), ‘Az’ ettől a pofontól hátrátántorodik és elsápad: „Meg sem ütöttél, mégis ég az arcom” – válaszolja az ember, aki magára vállalja a szerepet és az ezzel járó szenvedést. Az „arc-ég” igei metaforasor jelentésében is ott van a tűz általi szakrális megtisztulás archaikus jelentéstartalma.

Ezután megkezdődik az új identitás kiépülésének folyamata, amelynek a következő stádiumai vannak: először elkészül a maszk, amely mögé rejtőzik az új személyiség (‘Az maga festi másnap saját arcára a bohócarc jellegzetes grimaszait, és választ magának megfelelő ruhát), aztán pedig ez az új személyiség teljesen eggyé válik a maszkkal, a szerep–a személyiséggel. A maszk viselése mintegy kiterjed az egész emberre: az álarc viselésének metaforizálódott cselekvésmotívuma szüzsé-képző elemmé válik. Számos utalás található a szövegben arra vonatkozólag, hogy ‘Az’ eggyé vált a maszkjával-szerepével: „bohóc-szerűen meghajol”, „arca olyan, mint egy élő maszk”, „a maszk mögött ott vagyok én, az égből hozzád le jövő isten” stb.

A dráma szövegvilágában ‘Az’ többfajta maszkot készít és használ személyiségének identifikálására. Ezek egyik rétege az archaikus maszk, a második a kulturális maszk, a harmadikat pedig életszerep-maszknak nevezhetjük: az új identitású személyiség megtalálta az adekvát életszerepet: a dráma szövegében ez a gyilkosság és öngyilkosság általi megmentés motívumában tematizálódik. (Intertextuális értelemben – mint mögöttes szöveg – a Rogozsin – Nasztaszja Filippovna kapcsolat adja a szüzsé genetikai alapját, de világirodalmi párhuzamra is gondolhatunk, G. Sand *Consuello* című regényére).

– az archaikus maszk:

AZ: Az vagyok, az álarcot viselő isten, aki lejött a földre, az irántad érzet szerelem miatt. Hozzád, te buta Konsuela!

KONSUELA: Szép kis isten! (nevet)

AZ: Ne nevéss! Az istenek nem szeretik az üres nevetést, amikor az gyönyörű ajkáról hangzik fel. Az istenek is vágyakoznak és meghalnak, ha nem ismerik fel őket. Ő, hatalmas boldogságom és örömem, ismerd fel az istent, és fogadd el őt!”

– a kulturális maszk:

AZ: Talán nem értetted meg, hogy te vagy a cárnő, én pedig a te udvari bolondod vagyok? Konsuela, talán nem tudod, hogy minden cárnőnek van egy bolondja, aki halálosan szerelmes belé, és ezért verik őt? Az, aki a pofonokat kapja.

Az életszerep-maszk pedig szüzsésen bontakozik ki: ‘Az’, aki beleszeretett Konsuelába, hogy megakadályozza a lány kiárusítását, megmérgezi őt, majd magával is végez.

A szépség mint a drámai kollízió mozgatója

‘Az’ identifikációjának kiépítésében a szépséggel való szembesülés meghatározó szerepet játszik. (Az esztétikai szép nemtől független: Bezano és Konsuela szépségére egyaránt rácsodálkozik). Ez a szépség olyan erővel bír, hogy a személyiség hiánystruktúrájának teljes betöltésére képes: elpusztítás általi megmentése életszereppé formálódik. Akárcsak Csehov *Ványa bácsi* című darabjában, itt is a szépséggel való szembesülés indítja el a személyiség identifikációját, ami egyrészt a létben betöltött szerep (életszerep) megfogalmazásáig, másrészt pedig aktív cselekvésekig vezet.

Konsuela, (akinek a neve „vígasztaló”-t jelent) önállóan személyiség. Andrejev ezt azzal nyomatékosítja, hogy mivel nincs önálló gondolkodása, nincs önálló nyelve sem: azoknak a nyelvén beszél, akiket szeret és aiktól függ (Mancini, Bezano). A nevében jelző szemantika ily módon tematizálódik tehát, hogy szépségével környezetének (‘Az’-nak) vigasztalója lesz. Nem evilági, érintetlen szépsége Vénusz és Psyché archaikus szimbólumaival helyettesítődik.

Konsuela figurája mellett a női princípium és szépség másik megtestesítője az oroszlanzelidítő Zinida. A kétpólusú női princípium-értelmezés az

⁹ Máté, 5. 9.

archaikus erősz-diszerősz problematikát aktivizálja a dráma szövegvilágában. Zinida szépsége nem a vigasztaló, hanem a pusztító szépség. Az őt helyettesítő archaikus szimbólum a „bakkhánszó” képben nyer formát: „Bejön Zinida. Olyan, mint egy részeg vagy őrült bakkhánszó, haja kibomlott, fél válláról lecsúszott a ruhája, szemei ragyognak, de nem látnak.”

Zinida figurájának leírása meglepő hasonlóságot mutat az ókori tragédia, Euripidész *Bakkhánsnők*jének szövegével, vagyis ez esetben ismét az archaikus szemantika aktivizálódását figyelhetjük meg: „S előbb vállukra ontották le fürtjeik, s az őzbőrt újra föl kötötték, mind, kinek lazult csomója”. Vagyis a szövegrész arra utal, hogy az alkotás-játék (vagy az imádkozás) extatikus pillanataiban az ego határai feloldódhatnak, egész az önkívületig juthat el a személyiség.

Andrejev létértelmezésétől genetikai értelemben egyenes út vezet a századforduló két meghatározó filozófusához, Nietzschehez és Schopenhauerhez. Andrejev a létet mint instanciát teljesen nietzschei

értelemben érti és fogalmazza meg: olyan teljességként értelmezi, amely nemcsak idilli, harmonikus, hanem rossz, csúf és diszharmonikus elemekből tevődik össze: ez az elv építi fel férfi- és női jellemait is. Freudnak a bevezetőben idézett megállapítása tehát teljes mértékben jelen van ezekben a nő-ábrázolásokban a halálösztön pusztító elvének dominanciájával. Ebből a felismerésből következik az is, hogy az élet teljesen irracionális és elviselhetetlen, és csak esztétikai síkra emelve találhatjuk meg benne valódi önmagunkat, adekvát szerepeinket. Egyedül a művészi létezés, a lét esztétizálása az, amely az emberi létezéssel adekvát. Ez a gondolatsor van jelen nőfiguráinak megrajzolásában is: létezik ugyan a női, ősi tisztaság és szépség ideálja, de azt a hétköznapi létezés elpusztítja, a létezés hétköznapisága mocskolja be.

Andrejev drámáit rendkívül modernné teszi egy ilyenfajta női-princípium-értelmezés, valamint ennek másodlagos, mögöttes jelentéstartalma: férfi és nő tragikus egymásrautaltságának és egymásra találásának szükségessége.