

H. Végh Katalin

Művészet és lét paradoxonai

Leonyid Andrejev: *Az, aki a pofonokat kapja*

Leonyid Nyikolajevics Andrejev író, filozófus, publicista drámáját, a *Kutyakeringőt* négy évvel ezelőtt vitte színre Gothár Péter a Kamrában. A darab ugyan nem aratott zajos sikert a ruszisták és az orosz irodalom iránt fogékony nézőközönség körében, de azt a több évtizedes port, ami az Andrejev-hagyatékra rakódott, sikerült némileg lefújnia a zseniális rendezői megoldásokat felvonultató darabnak.

Andrejev a maga korában – a 20. század első két évtizedében – rendkívül népszerű volt hazájában, darabjait a legjobb színházak (pl. a Moszkvai Művész Színház) vitték színre Oroszország-szerte, majd pedig Európa csaknem minden országában sor került Andrejev-bemutatóra, a forradalom utáni emigrációs hullám következtében. Egyik nagyon érdekes, a művészsors mibenlétét analizáló drámáját, az *Az, aki a pofonokat kapja* c. darabot Magyarországon is színre vitték a két világháború között; a magyarországi ősbemutató rangos esemény volt, hiszen a darab egyik szerepét nem kisebb színészegyéniség, mint Jávor Pál alakította.

Amerikában az orosz némafilmek kiemelkedő klasszikusa, Victor Sjöström játszotta a darab főszerepét, és hamarosan a mű filmes változata is elkészült. Érdekes adalék a filmtörténet számára, hogy ennek az 1924-ben készült alkotásnak magyar szereplője is volt, az utolérhetetlen Lugosi Béla személyében, aki a cirkusz egyik bohócát alakította.

Andrejev drámaírói tevékenysége a 20. század első évtizedében bontakozik ki, majd ezt követően kezdődik drámateoretikusi tevékenysége: újraértelmezi a színháznak mint fenoménnek a lényegét a mozgókép előretörésének kontextusában, újrafogalmazza a dráma alapvető komponenseit, majd meghirdeti egy újfajta – a csehovi drámamodelltól teljesen különböző – pszichológiai realizmus létjogosultságát. Ibsen és Csehov drámáinak első értő, pontos értelmezőjeként visszaadja a drámai hőst a drámának. Figurái mintha kortársaink lennének: egy meghatározó cél vezeti őket, hogy újrafogalmazzák önmagukat egy elidegenedett, emberellenes világban.

Andrejev drámateoretikai értekezésében, a *Levelek a színházról I-II.* című nagy ívű munkájában felvázolt drámamodell, a pánpsziché dráma alapvető műfaji jegyei között a leglényegesebbnek a *cselekményesség megtagadását* és az emberi személyiség működésének, pszichológiai mechanizmusainak *reális megjelenítését* jelöli meg. Ennek következtében a darab az európai századforduló klasszikus avantgárdjának darabjai közé sorolható, amennyiben benne „a tett és az akciót jelző célirányos mozgás lehetőségeinek beszűkülésével a beszéd marad a perszonázs egyetlen jelölője, beszéddel építi fel a fikciós teret. A beszéd anyaga nem a térre, nem az időre, nem a tetterre, nem a per-

szonázsra reflektál, hanem megalkotja őt...¹ Ez a térbe zártság mint egzisztenciális léthelyzet alkotja meg az *Az, aki a pofonokat kapja* c. dráma terét is.

Andrejev emberértelmezése azért kap különösen nagy jelentőséget, mert az első világháború kontextusában fogalmazza meg máig ható és érvényes gondolatait az emberi lényegről, elutasítva a világ emberellenes voltát, és a létezés sarokköveiként a humánnumot és a művészi létezést jelöli meg. Azaz gondolkodásában az



Victor Sjöström – Tot szerepében

emberértelmezés szorosan összefügg a *művész alakjának* és a *művészi létnek* az értelmezésével is, ez teszi darabját napjainkban is húsba vágóan aktuálissá.

Az Andrejev-dráma az önmaga identitását megteremtteni akaró *filozófus-művész* típusát² (és archetípusait) kísérli meg bemutatni, a huszadik század elejének nagy kérdéseit (személyiségfelbomlás, elidegenedés, nőkérdés) érintve egyúttal, s kérdésfelvetéseivel így e darab a 20. század elejének jelentős filozófiai drámái közé sorolandó. Mivel a darab az andrejevi művész-értelmezés összefoglalása, jelentős figyelmet kell szentelnünk a benne megjelenő művész-értelmezésnek mint olyan válasznak, amely rányomhatja a bélyegét az egész Andrejev-életmű legfontosabb kérdéseinek értelmezésére.

Terek és világok. A dráma megszületésével kapcsolatban jelképes értékű az a tény, hogy Andrejev az első világháború éveiben vizsgálódásának tárgyává a művészet lényegét és célját, valamint az ember és ember közti viszony újrafogalmazását teszi meg. A századelő nagy toposzai közül a művészlét megfogalmazásának kérdéskörén túl jelentős szerepet kap a *női princípium* lényegének újraértelmezése is.

A dráma szcenikai tere a négy felvonásban végig változatlan marad: egy rendkívül szűk, homályos, nappal is lámpával megvilágított, folyosószerű *előtérben* zajlik a cselekmény, amely a cirkusz arénáját a külvilágtól elválasztja: abban a szobában, amely a cirkuszigazgató irodája és a művészek öltözője is egyszerre, egy olyan „senki szigete”, amely attribútumaival az átmeneti állapotot hangsúlyozza.

Jurij Lotman Gogol-tanulmányában (*A művészi tér problémája Gogol prózájában*), amely először 1968-ban látott napvilágot, pontosan értelmezi a művészi tudatban megjelenő tér-kategóriákat és azoknak a szövegvilágban megjelenő

¹ Jákfalvi Magdolna, *Alak, figura, perszonázs*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Theatron könyvek 3., Budapest, 2001, 17.

² Az andrejevi művésztípus transzformációi közül ez a toti alakváltozat erősen közelít ahhoz a művésztípushoz, amely az orosz irodalomban a szent-együgyű (jurogyivűj) megjelenítésében ölt testet.

elemeit. Szerinte a szerző időben és térben meghatározott tudata (és nyelve) által teremti meg a művészi tereket. Lotman azt is hangsúlyozza, hogy a művészi terek túlmutathatnak önmagukon, s nem csupán a térviszonyok kifejezésére alkalmasak.

A tér Andrejevénél is tér-képzetként értelmezendő, olyan tér-metaforaként, amelyben a racionálisan kialakított tér énünk tudatos része, a másik, a homályos, öntörvényű, kaotikus rész pedig énünk nem racionális, intuitív része. A kétféle tér határán Andrejev drámáiban az *ajtó* – tárgyi metafora – található mint a két világ határának jelképe; értelmezése során az Olga Frejdenbergnél található mitológiai szemantikát is felhasználhatjuk: a másik világ kezdetét jelöli. Az intuitív rész természetesen a lélek azon része, amelyhez a művészi alkotás létrejötte kötődik. Andrejev drámáiban megfigyelhető a világbárázolás ilyen polarizálódott volta: az egyik világ, a szereplők világának tere izolálódik a másik, számára ellenséges világtól; ez a másik ellenséges világ a művészetellenes hétköznapi létezés, a tömegember világa, a főhősnek azonban meg kell merítenie benne ahhoz, hogy közelebb jusson a lét értelmének megfejtéséhez (hasonló térértelmezés található több Andrejev-drámában is: pl. *Fekete álarcok*, *Kutyakeringő*).

A térviszonyok jelölői szemantikailag rendkívül telítettek: a cirkuszban élő művészek világa és a külvilág közti áthidalhatatlan távolságra utalnak az állandóan zárva lévő ajtók és ablakok, a tárgyak – mint ikonikus jelként funkcionáló, önálló jelölők – anarchikus elrendezettsége, ami a raktár-jelleget emeli ki, de az intuitív világézés tere ez, amely a művészi létezés alapfeltétele. Ez az elszigetelődés nyelvi síkon is kifejezésre jut: a művészek meg sem nevezik, csak névmásokkal és határozószavakkal utalnak a külvilágra: „...ott, ahonnan jöttél...”, „odaát...”, „ahol...”, „semmit sem kell tudni arról...” stb. A külvilágtól való elszigetelődés tudatos: Brique, a színházigazgató vasrácsokat akar a nézőtér és a porond közé felhúzni, hogy megvédje művészeit a nézőtéren ülőktől. Mikor a darab női főszereplője, Konsuela haldoklik, minden ajtót és ablakot bezárat. A két világ a lokális izoláltságán túl teljesen más értékrenddel és törvényekkel is rendelkezik: a világok közötti határok átjárhatatlanok.

A darab főszereplőjére, Totra metaforikusan ugyanaz az átmenetiség jellemző, mint amely átmenetiség – a művészvilág principiálós szemantikai gesztusa – a tér-metaforát is konstruálta: a külvilágból érkezik, amelynek törvényeit megveti és személyiségét pusztítónak tartja, s a művészvilágban, játék (alkotás) útján próbálja újból felépíteni önmagát, megteremtteni személyiségének egységét: a volt személyiségjegyek elvesztésének és az újak kialakításának *folymatában* (átmeneti stádiumban) van.

A két világ szembenállása a századforduló nagy kérdésének: a *művészi* és a *hétköznapi* létezés szembenállásának metaforikus tematizálódása. A cirkusz világát az ösztönös művész létének attribútumai jelölik, amelyre a természeti lét intuitív-szenzualista világfelfogása jellemző. Ez a dráma szövegvilágban olyan metaforasorokkal fejeződik ki, amelyekben a szereplők személyiségének lényege valamilyen állati tulajdonsággal állítódik párhuzamba.

A főszereplő, 'Az' (oroszul ez a távolra mutató névmás, de homonímát alkot az egyiptomi mitológia legfontosabb istenalakjának, Totnak a nevével) önmagát kóbor kutyaként határozza meg:

AZ És azt nem tudják elképzelni, hogy nekem egyáltalán nincs nevem? A nevemet nem veszíthettem el, mint mondjuk, a kalapomat? Vagy valakivel elcseréltem? Amikor idetéved egy kóbor kutya, annak senki sem kérdezi a nevét, hanem új nevet adnak neki – hát legyen én is egy ilyen kóbor kutya. (Nevet.) Az kutya!³

A női főszereplőnek, Konsuelának az alakja helyett mitológiai szimbólumok állnak, amelyek egyéniségének lényegét metaforizálják. Az egyik ilyen kép a habokból megszülető Vénusz, a másik pedig *Pszyché*, amely név a görög mitológiában a lélekértelmezéssel és a pillangó alakjával van kapcsolatban.⁴ Zinida, az orosz-lánszelídítő, büszke és félelmet nem ismerő, mint az állatai; az apollói szépségű Bezano néma, képtelen a nyelv segítségével kifejezni érzelmeit, „mint a lovai”; a Konsuelát saját vagyónából megvenni akaró báró pedig „visszataszító pók”, akinek „pókhálójában vergődik a „télen nyílt rózsza” (Konsuela). A darab szereplői között köztes szerepet játszik Konsuela apja, a lecsúszott Mancini gróf, aki elvtelen egyéniség, egyetlen világ törvényeinek betartására sem képes, arisztokratikus lenézéssel szigetelődik el a cirkusz művészeitől is, akik nem is fogadják őt be, de a külvilág számára is csak egy nincstelen senki, aki a leányából él, és az ő eladása árán kíván meggazdagodni.

A két egymástól elzárt világ kétféle tudást is jelképez: a művészlétet az ösztönök által elsajátítható (valódi) világmegismerés jellemzi, míg a külvilág a könyvek által elsajátítható tudással rendelkezik, amely emberellenes tudás



Elena Petruskiene,
Elena Žalinkevičaitė-Petruskienė
Konsuela szerepében
(forrás: www.kino-teatr.ru)

³ A szövegjeldeteket a saját fordításomban közlöm, a következő kiadás alapján: L. Ny. Andrejev, *Dramaticszeszkije proizvegyenyija v 2-h tomah Isszkusztvo*, Lenyingszkoje otgy., 1989

⁴ Psyche (gör.: lélek): „Erosnak, a szerelem istenének kedvese. Gyöngye ifjú leányka alakjában találkozunk vele, hol madár, hol pedig pillészárnyakkal, sőt, az is megtörténik, hogy mint közönséges pille jelenik meg.” *A Pallas nagy lexikona*, XIV. kötet, Bp., Pallas, 1897, „Psykhé görög szó, és annyit jelent: »Lélek«; megszemélyesítését gyakran pillangószárnyakkal ábrázolták. Amor, a »Szerelem« ifjú istene, ugyanaz a rómaiaknál, mint Erós a görögöknél. A lélek, melynek a szerelem kegyetlen oldaláról mutatkozik meg előbb, és a halált is vállaló küzdelmekkel kell kiérdemelnie, hogy égi jegyesével, magával a Szerellemmel örök egységet alkosson...” (Trenycsényi-Waldapfel Imre: *Psyché*)

(Andrejev romantikus civilizációellenességének kifejeződéséeként.) Brique, a cirkuszigazgató fogalmazza ezt meg a szövegben:

„Most még a te Konsuelád ragyogó művész, de ha majd mitológiát tanítasz neki és olvasni kezd, egy rongy lesz belőle, feslett nőszemély, aztán a végén majd megmérgezi magát. Én ismerem az ő könyveiket, magam is olvastam őket, csak arra jók, hogy elzúlljon tőlük az ember, aztán meg öngyilkos legyen...”

A névben megnyilvánuló egyéniség. A darab főszereplője az – Andrejev művészi önarcképének tekinthető – identitását veszített 'Az', aki a másik világból érkezik a cirkusz világába. Elrontott életét saját nevéhez való viszonya fejezi ki a legpontosabban („...az én nevem csak egy pusztá papír, olyan, mint egy ruhatári jegy, amelyet a kalapomért kaptam cserébe...”). Saját személyiségének újbóli felépítése a célja. Előéletéről a darab másik homályban maradó, titokzatos figurájának, volt tanítványának és vetélytársának, az 'Úr'-nak a szavaiból sok mindent megtudunk: kiváló író, filozófus volt, az eszme embere, de élete zsákutcába jut, felesége tanítványával megcsalja és elhagyja, tanítványa ellopja nemcsak élete értelmét, hanem gondolatait is, és a saját neve alatt publikálja – a teljes elkeseredés és kiábrándulás vezet ebbe a másik világba. Játszani (alkotni) jön ide, s a játék folyamán kísérli meg saját személyisége egységét újból megteremteni.

A szereplő megkonstruálásában a névadás elsődleges szerepet játszik: önmagát egy névmással és egy *cselekedetsorral* nevezi meg: vagyis a pofonok *elszenvedése* önértelmezésének központi kategóriáját képezi. Ebben a kereső fázisban azonban már nem saját, bezárt egzisztenciájában ismeri fel önmagát, hanem egyfajta dialogicitásban: a másik emberhez való viszonyában fogalmazza újra létét és egyéniségét.

(AZ Milyen jó itt! Üss gyorsan pofon, játszani akarok. Lehet, hogy ez majd felébreszti bennem a szeretetet. Szeretet!⁵ *Úgy tesz, mintha a szíved hallgatná.*) Talán már érzem is...

ZINIDA Irántam érzed ezt?

AZ Nem, mindenki iránt.”

'Az' az identitását kereső művész típusa és *archetípusa* is egyúttal: vagyis időn és téren, történelmi és szociológiai kötöttségeken túl – általános emberi lényeg hordozója. E. Bentley megállapítása szerint: „...a mesterek kezében a főszereplők hajlamosak archetípusokká válni...”, majd később hozzátesszi: „...az archetípus olyan átfogóbb dolgokat és jellegzetességeket jelképez, amelyek többek pusztá idioszinkrációnál...”⁶

Ilyen értelemben tehát, ha elfogadjuk, hogy 'Az' archetípus, a mitológia felé kell haladnunk: a szövegvilág archetipikus szimbólumok közvetítésével adja meg a személyiséget alapvetően alkotó jegyeket.

Ha a névadás elsődleges, metonimikus – *pars pro toto* – elvéből indulunk ki, akkor már ezt a mitologikus réteget érintjük. Hiszen a tárgy nem néven nevezése ősi, animisztikus félelmekre utal. Ugyancsak kifejezheti az átmenetiséget is, a kialakulóban lévő egyéniség identitásának formálódását.

⁵ Az orosz nyelvben a 'ljubov' szónak két jelentése van: szeretet és szerelem – a ford.

⁶ E. Bentley, *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 42.

A főszereplő nevében a névmási jelölő mellett egy cselekedetsor áll, pontosabban egy cselekedetsornak a passzív elszenvedőjeként jeleníti meg az embert (*aki a pofonokat kapja*): azaz a cselekedet válik az ember jelölőjévé. Ha elfogadjuk, hogy 'Az' típus is, és archetípus is, akkor az Olga Frejdenberg-i gondolatok alapján kell őt értelmeznünk: *„...a szereplő nevében – s következőképpen, metaforikus lényegiségében- kifejezett jelentés cselekvéssé válva bontakozik ki, amely motívumot alkot, a hős csak azt teszi, amit ő szemantikailag jelent.”*⁷ (Azaz a szereplő és a szüzsé egyaránt metaforák, és szemantikai értelemben egymás pontos megfelelői.) A személyiség jegyeinek feltárásakor tehát ezt a metaforikus motívumsort kell elemzés tárgyává tennünk.

Az arc hermeneutikája. A pofon, az arcücsapás az ember(i személyiség) ellen elkövetett megalázó cselekedet, a fájdalom és a megszügyenyülés a kísérői. (Az orosz nyelvben a 'pofon' szó belső formája alakilag is utal az arcra: (pascsočina – scsoki).⁸ Az ember arca szenved el, az arc, amely a személyiség lenyomata. Az arcücsapást 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 színházszemiotikai jelelképző, 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.”*⁹ A másik emberrel folytatott dialógusunk – nemcsak hétköznapi, hanem drámai értelemben is – az arcban zajlik: az ember az arcban nyilvánul meg, vagy ahogy Levinasnál olvashatjuk, az emberi egzisztencia jegyei, történetisége és léthez való viszonya tárul fel benne. 'Az' ezt a megalázó szerepet – a szenvedést – önként vállalja: művészi magatartásának lényege a tömeghez való ilyen illetén 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 valásról, 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. Bethoven – sóprún! Mozart – üvegeken! Ez az, amit egész életemben kerestem.”

A főszereplő, 'Az' a drámai szövegben először arcának leírásán keresztül jelenítődik meg, 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

⁷ O. Frejdenberg: *Motívumok* ford.: Hermann Zoltán in Helikon 1999 1-2 55. old.

⁸ „Az „adott szó” tehát utalás és jelentéskondenzáció, a jelentések történeti összegződése egy hangidom mentén. Esetünkben ez a hangidom a so-hangidom mentén alakulhatott ki a jelentésképződés A potebnyai belső forma terminust Kovács Árpád tanulmányában szereplő értelmezésben használom. *A szó filológiai és poétikai megközelítésben*, in: *Poétika és nyelv-elmélet*, Argumentum Könyvkiadó, Bp., 2002, 368.

⁹ J. Tischner, *A dráma filozófiája*, ford. Fejér Irén és Szenyán Erzsébet, Európa Kiadó, Bp., 2000, 91.

megtalálni akaró ember jelleme bontakozik ki. Majd kialakul benne új – művészi – identitásának központja: a tömeg szórakoztatása az arculcsapások elviselésével, amelyben a leglényegesebb elem a *fájdalmak és megszégyenülés 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 arczul üt téged jobb felől, fordítsd felé a másik orczádat is.*”¹⁰

Amikor az első arculcsapás megtörténik (a cirkusz bohóca egy művi pofont ad 'Az'-nak), 'Az' ettől a pofontól hátratántorodik 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 szüzséképző elemmé válik. Számos utalás található a szövegben arra vonatkozólag, hogy 'Az' eggyé vált a maszkjával-szerepével: „*bohócszerűen meghajol*”, „*arca olyan, mint egy élő maszk*” „*a maszk mögött ott vagyok én, az égből hozzád lejjövő isten*”, stb.

A dráma szövegvilágában 'Az' többfajta maszkot készít és használ személyiségének identifikálására.

Amíg az ibseni Peer Gynt-i személyiség számára még megadatott a lehetőség arra, hogy újkori odüsszeuszként a vándorlások során teremtse meg önmaga identitását, aminek végén a megérkezés a visszatalálást a gyökerekhez jelenti, és amíg Csehovnál még a másik emberben visszatükröződő kép segít az egyéniség identifikálásában, Andrejevnál az ember egyedül marad, egyetlen lehetősége marad: alászállni önmagába. Andrejev drámáiból hiányzik a századforduló nagy toposza, az *utazás*, az identitás keresésének egyik alapmotívuma. Andrejevnál megszűnnek a nagy mítoszok, mint amilyen a család vagy a közösség mítosza, a másik emberhez való tartozás kiépítése teljesen reménytelen kísérlet, tehát semmilyen esély nem marad a világba vetett lét elviselésére. Emiatt válik szükségessé az önmagunkba történő „alászállás”.

Ez az alászállás adja meg az andrejevi szövegvilág alapvető jegyét: szövegeiben intertextuális utalások formájában különböző kultúrkörökből származó mítoszokat aktivizál. Ezek funkciója az, hogy értelmezésük a szereplők ön-szimbolizációivá válnak, a személyiség egy-egy rétegét jelenítik meg.

Ezeknek a legmélyebb rétege az archaikus szimbólum, amely a személyiség egyik önkifejező maszkja lesz, az *archaikus maszk*, a másik ilyen réteg egy kultúrkörhöz kötött maszk, 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

¹⁰ Máté Evangélioma 5.9. Szent Biblia, Károli Gáspár fordítása

mögöttes szöveg – a Rogozsin–Nasztaszja Filippovna kapcsolat adja a szüzsé genetikai alapját.)

Az archaikus maszk:

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

KONSUELA Szép kis isten! *(Nevet.)*

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

(A földre lejövő álarcos isten képe intertextuálisan a Dionüszosz-mítosz elemeit tartalmazza: a meghaló és feltámadó istenség attribútumait.)

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.”

A legfontosabb maszk, az életszerep-maszk pedig szüzsésen bontakozik ki: 'Az', aki beleszeretett Konsuelába, hogy megakadályozza a lány apja általi 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: a főszereplőt a szépséggel való szembesülés életelemzéshez és az elrontott élet elleni lázadáshoz vezeti.

Konsuela (akinek a neve 'vigasztaló'-t jelent) önállótlán személyiség. Andrejev ezt azzal nyomatékosítja, hogy mivel nincs önálló gondolkodása, nincs önálló *nyelve* sem: azoknak a nyelven beszél, akiket szeret és akiktől függ (Mancini, Bezano). A nevében jelző szemantika ily módon tematizálódik tehát, hogy szépségével környezetének ('Az'-nak) *vigasztalója* lesz. Nem e világi, érintetlen szépsége a Vénusz és a Psziché archaikus szimbólumokkal helyettesítődik.

Konsuela figurája mellett a női princípium és szépség másik megtestesítője az oroszlan-szelidítő Zinida. A kétpólusú női princípium értelmezés az archaikus erosz-diszerosz problematikát aktivizálja a dráma szövegvilágában. Zinida szépsége nem a vigasztaló, hanem a pusztító szépség. Az őt helyettesítő archaikus szimbólum a *bakkhánsnő*-képben nyer formát.

„*Bejön Zinida. Olyan, mint egy részeg vagy örült bakkhánsnő, haja kibomlott, fél válláról lecsúszott a ruhája, szemei ragyognak, de nem látnak.*”

Zinida figurájának leírása meglepő hasonlóságot mutat az ókori tragédia, Euripidész: *Bakkhánsnők* szövegével, vagyis ez esetben ismét az archaikus szemantika aktivizálódását figyelhetjük meg: „...S előbb vállukra ontották le

fürtjeik, s az özbört újra fölkötötték, mind, kinek lazult csomója...”) Vagyis a szövegrész arra utal, hogy az alkotás-játék extatikus pillanataiban az ego határai feloldódhatnak, egész az önkívületig juthat el a személyiség.

A zene mint a szöveg elsődleges jelentéshordozója. A dráma szövegvilágában modellált lét működési elvére a teljes abszurditás és viszonylagosság a jellemző. Ennek a világerzetnek a metaforikus hordozója – a szöveg primer jelölője: a zene. Funkciója és szemantikai jelentéshordozó szerepe azzal emelődik ki, hogy a darab bevezető és zárójelenetében egyaránt feltűnik valamilyen zenei motívum.

A szöveg első remarkájának utasításai alapján a színen a cirkusz zenebohócai – Tilli és Polli – tűnnek fel, akik épp egy új indulójukat gyakorolják be a fellépésükhöz. Ezek a bohócosan esetlen, szomorú és együgyű hangok a világerzés metonimikus jelölőjévé válnak; nagy atmoszférateremtő erejükkel mint a létérés jelei funkcionálnak: hangulati keretet teremtenek a verbális szöveghez. A Tilli és Polli név pedig arra utal, hogy a név szemantikája a személyiségjegyek hordozója: az egyszerű hangjegyekből álló primer dallam adekvát az ember személyiségével. A darab zárórészében pedig a zene elhallgatása – mint tematizálódott metafora – Konsuela halálának jelölőjeként funkcionál.

A zene tehát mint szimbolikus jel is a drámai szövegben a kommunikáció legelemibb jele. Ugyanilyen primer jelentéshozó a tánccal kísért tangó zenéje is, amelyet Konsuelának kellene táncolnia a báróval. Konsuela képtelen párt alkotni megvásárlójával, képtelen vele táncolni. A báró sem tudja kifejezni magát ezen a módon: „...szétterpesztett lábakkal áll, mintha ércből öntötték volna ki, komolyan és erősen szorítja Konsuela kezét.”

A remarkában megfogalmazott mozdulatok sora, mint ikonikus jelsor kitűnő példája annak, hogyan „írja felül” – Martin Esslin¹¹ terminusa a nem verbális jelentéshordozó réteg a verbális közlést: a báró ugyanis, aki „komolyan és erősen szorítja” Konsuela kezét, igazán szereti a lányt, nemcsak kitartottjának akarja, hanem feleségül is akarja őt venni, s amikor Konsuela meghal, ő is főbe lövi magát.

Ugyancsak szimbolikus jelölő 'Az' ars poeticájában a zene. A „...Bethoven – söprűn, Mozart – üvegeken” szókapcsolatokban az össze nem illő jelentésmezők diszkrpanciája vált ki feloldhatatlan feszültséget. De ez a megfogalmazás Andrejev művészetfelfogásának és a tömeghez való viszonyának metaforikus képi sűrítmenyeként határozott művészi magatartásra enged következtetni: a magas művészet és a tömegizléshez való idomulás lehetetlenségének ironikus (és önironikus) értelmezéséhez.

Andrejev ezen drámája jól mutatja, hogy az andrejevi művészi világ legfontosabb sajátossága: feltűnő *egyneműsége*. Ez drámáinak világában tematikus, motivikus, kompozicionális és képi síkon ismétlődő láncolatokban manifesztálódik.

Andrejev munkásságának értékelésekor a tanulmányok egyértelműen arra mutatnak rá, hogy az andrejevi művészi világkonstruálás alapvető jegye a

¹¹ M. Esslin, *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvászonon, avagy a képernyőn*, Jatepress, 1998

mitologikusság. Művei egy sajátos andrejevi mitológia láncolatát építik fel. Sajátos művészi terei képekkel telítettek. Műveinek alapvető metaforikussága a következőképp konstruálódik: érdeklődésének homlokterében nem a puszta valóság leképezése áll, hanem azoknak a jegyeknek a megjelenítése, amelyek a konkrét dologtól elvonatkoztatva az általánosig vezetnek. A dolog megjelenítése során elveszíti egyedi tulajdonságait, nem determinált, időn és helyen túlmutatva jelenít meg általános sajátosságokat – ez vezet műveinek mitologikus időszerkesztési sajátosságaihoz. A prózájában és a drámáiban is megjelenő költői képek közül nem az emberről beszél, hanem az Emberről általában, nem az éjszakáról, hanem az Éjszakáról általában, az Időről, a Helyről, Falról, Rácsról, a Szerelemről, Férfiről, Nőről stb. Azaz a dolog elveszíti dologi, tárgyi jellegét, és a dolog általános képi jelölője lesz: metaforizálódik, majd ez az önálló metafora perszonifikálódik. Andrejev műveinek igen erős allegorikusságát ezek a perszonifikálódott képek alkotják. A művész-bohóc Tot figurája tehát művészi önértelmezéssé is válva segíti az andrejevi művészi ars poetica meghatározását.

Az Andrejev-művek mitológiáját felépítő szimbólumok között a legtöbbször visszatérő kép az emberi lét filozófiájának alapkérdését kísérli meg megjeleníteni. Minden pánpsziché darabban feltűnik embernek és sorsnak, a *megnevezhetetlen* transzcendentális lénynek a viszonya, a túlvilági lét lehetősége, a halállal való szembenézés kérdésköre; ilyen értelemben nevezhető Andrejev korai egzisztencialistának: figurái a halál hátterében cselekszenek, mindent a halálhoz viszonyítva értékelnek.

Ennek a jellegzetes atmoszférának az előterében léteznek, vergődnek, keresnek valami felmutatható értéket a hihetetlenül modern andrejevi hősök, olyanok, mintha csak köztünk élnének, vagy mintha minden drámájában csak rólunk lenne szó. Érteni és szeretni tudjuk őket.

Andrejev hősének, Totnak az öngyilkossága az utolsó lázadó cselekedet egy olyan világ ellen, amely meggyalázza a szépséget és a művészetet. A dolgozat bevezetőjében leírtakhoz visszatérve, tehát ez az andrejevi válasz is egy olyan világra, amely menthetetlenül halálra van ítélve, ha kizárja magából a humánusmot és a művészetet.