



Alföld - 47. évf. 11. sz. (1996. november)

P. Müller Péter

**A drámai szereplőteremtés sajátosságai
Örkény Istvántól Nádas Péterig**

„Annak a módnak, ahogyan a drámaíró révén és a színészek által a szereplők a színpadon megjelenítődnek, mindig tükröznie kell az énről és az énnel a - különböző időszakokban és sajátos társadalmi helyzetekben - játszott szerepeihez való viszonyáról meglevő közkeletű elgondolást.”

Elizabeth Burns

Milyen szereplők jelennek meg a hatvanas-hetvenes évek magyar drámairodalmában, kikkel népesítik be a szerzők a drámai nyilvánosság terét, melyek a drámai alakok sajátosságai - ezzel a kérdéssel foglalkozom az alábbiakban, Örkény, Csurka, Páskándi, Spiró és Nádas darabjait helyezve az elemzés fókuszába. A dráma szereplőinek mibenléte, a szerep-fogalom szociológiai, szociálpszichológiai, lélektani értelmezése, a színházi-dramaturgiai metaforának ezekbe a diszciplínákba történt benyomulása, a drámai és társadalomtudományi szerep-kategória egymásra vetülése és összefonódása igen bonyolult terminológiai helyzetet teremt², és önmagában e kérdés tisztázása illetve a drámai szereplőknek a műnem közelmúltbeli történetében bekövetkezett metamorfózisa és e változás nyomonkövetése túlmutat a jelen tanulmány keretein.

A társadalmi formáció személyiségalkító hatásáról született elemzések közül a totalitárius társadalmak³ illetve az úgynevezett totális intézmények⁴ által kitermelt személyiségről szóló vizsgálatok érdemelnek az itt tárgyalt időszak szempontjából említést. Adornonak és munkatársainak az autoritárius személyiségről a végkövetkeztetésük az, hogy erre a karakterre „a sztereotip, hierarchikus és dichotomatikus gondolkodás és viselkedés [jellemző], amely a belcsoport-külcsoport viszonylatokhoz, valamint az alá- és fölérendelésekhez igazodik...”⁵ Egy társadalom minden tagja azonban sohasem válik az autoritárius manipuláció pusztá tárgyává. Még azokban a formációkban vagy intézményekben sem, amelyek azt a célt tűzik maguk elé, hogy tagjaik régi énjükét feladva egy új ént építsenek fel (azaz legyenek „új emberré”). Az emberek ugyanis védekeznek ez ellen az „énfosztás” ellen, és - ha mást nem tehetnek - kialakítanak egy másikat, rejtett, „underlife” életet, ahová az intézmények hatása már nem tud elérni.⁶ A terror mint szélsőséges elnyomás azonban „oda vezethet, hogy csupán az identitás hiánya - vagyis az, ha az egyén lemond arról, hogy bemutassa, ki ő - adhat esélyt arra, hogy az egyén, legalább fizikai értelemben fennmaradjon.”⁷

A korszak magyar drámairodalmában a szereplők meghatározó vonása az identitáshiány, és a művek a társadalom

személyiségnyomorító

hatását is pontosan érzékeltetik. „Minél totálisabb egy társadalom, annál kevesebb a lehetőség az identitásra”⁸, ami híven tükröződik az Örkénytől Nádasig terjedő periódus drámaiban.

Ugyancsak megfigyelhető e művekben az a sajátosság, hogy „az identitás kialakítása már csírájában el van fojtva ott, ahol az egyéneket teljes mértékben felszívó szociális rendszerek saját keretein belül nincs mód a konfliktusokra.”⁹ A totális terrort követő puha diktatúra, „a hivatalos értékrend és a mindennapi gyakorlat közötti szakadás létrehozott egy sajátos értékromboló mechanizmust is. A kettős kötés mechanizmusát.”¹⁰ Ez a double-bind nem utolsó sorban azzal függött össze, hogy a politikai irányítás rendben lévőnek deklarált mindent, miközben a polgárok tapasztalatai ennek a közlésnek ellentmondtak.

Az identitáshiány mellett a korszak drámai karaktereinek másik fő sajátossága az infantilizmus, ami szorosan kötődik a puha diktatúra természetrajzához. Ahogy Hankiss Elemér írja: „igazán infantilizáló hatása a hatalomgyakorlás puhább, családiasabb, manipulatívabb formájának van, mert ez, ha sikeres, érzelmileg is a hatalomhoz fűzi, hálás és bizakodó gyerekeként, az embereket.”¹¹

Mivel „a társadalmi minta a család közvetítésével újratermelődik a személyiségben”¹², ezért a

drámai alakok patológiáján keresztül a szerzők voltaképpen a társadalom felépítésének problémáiról és működésének diszfunkcionálásáról is szólnak. Nemcsak a lélektan, hanem az irodalom számára is fontos az a felismerés, hogy „minden kor kifejleszti a maga sajátos betegségformáit, ezek felnagyított formában tükrözik a kor arculatát. Freud korában a hisztéria és a kényszerneurozís (...) korunkban a szkizofrénián kívül a preszkizofréniás, az átmeneti, vagyis a személyiség-rendellenességek vonták magukra a figyelmet.”¹³ Ehelyütt azonban nem célom a drámai alakok patológiáját adni, a szereplők „torzulásait”, sajátosságait mindenekelőtt abból a szempontból veszem figyelembe, hogy mindez milyen dramaturgiai következményekkel jár.

Ellentétben az abszurdal, ahol Beckett vagy Ionesco nem is próbál jellemeket teremteni, ahol Estragon és Vladimir, vagy Bérenger nem tekinthető pszichikus realitással rendelkező szereplőnek, az Örkényt követő magyar dráma őrzi a drámai karakter valóságosságának igényét. (Mindez nem vonatkozik az itt nem is tárgyalt kommersz darabokra, amelyek követik a bulvárszínházat abban, hogy „alakjainak nincsenek jellemeik.”¹⁴) Az ókortól a jelenig ívelő tárgyválasztás a szereplők társadalmi helyzetét a vizsgált anyag egészében igen heterogénné teszi, így a drámai alakoknak ezt a meghatározottságát nem érintem (legfeljebb egy-egy mű belső viszonyrendszerében). A legáltalánosabb sajátosság, ami a hatvanas-hetvenes évek drámáinak szereplőit jellemzi, a személyiség sérülése, az azonosságvesztés élményének előtérbe kerülése. A jelenség a személyes és a társadalmi identitás szintjén egyaránt megjelenik. A drámákban a cselekvés célja gyakran ennek a sérült önazonosságnak a kiigazítása, illetve a hiányzó önazonosság visszaszerzése vagy pótlása. Az érvettség illetve a nemlét élménye a szereplőket különböző cselekedetekre, magatartásokra készíti. A pótcselekvés és az

önpusztítás

(önfeladás) a Csurka-hősök sajátossága. Örkény főszereplői a megsokszorozódásban, a tények átértelmezésében, a szenvedélytől fűtött önfeláldozásban keresnek kiutat. Páskándi vitázói a szerepkényszer vállalásával próbálnak önmaguk maradni. Spiró drámáiban a „história mint természetivé vált adottság irracionálisával legázolja a személyiséget, annak sorsává lesz”¹⁵, a Spiró-hősök a történelem

bábjai

. Nádasnál a szereplők egymásba való áttűnése, a múltbeli énnel a jelenbelivel való megilletve meg nem felelése, a szerepvesztés jelensége artikulálja az identitáshiány kérdését.

Az identitásvesztés a régióban is a drámai szereplők egyik legfőbb vonása.¹⁶ Az itt vizsgált anyagban a leghangsúlyosabban Örkény Istvánnál van jelen¹⁷, akinek szinte minden (nemcsak drámai) művében „rejtett vagy manifeszt motívum a személyiség válsága, a nem vagyok azonos önmagammal

”.¹⁸ A

Tóték

ban ez a probléma Tót sorsában jelenik meg. A mű azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a tűzoltóparancsnok lépésről lépésre elveszíti önazonosságát, mivel a vendégségbe érkező Örnagy fokozatosan kisajátítja Tótnak a faluban és a családban betöltött szerepét. A többi szereplő számára az Örnagy zökkenőmentesen veszi át és tölti be Tót funkcióját, így a falu szerkezete változatlan marad, csak a tűzoltóparancsnok szorul ki a világból s válik fölöslegessé. A dráma végén bekövetkező fordulat során, amikor Tót felnégyeli az Örnagyot, a tűzoltó saját

identitásának visszaszerzésére tesz kísérletet. A pozíciócsere és a két alak viszonya azt jelzi, hogy „a két főhős voltaképpen az Ember két viselkedési modellje”.¹⁹ Erről Örkény is - a dráma megírása után egy évtizeddel - ugyanígy nyilatkozott, amikor azt mondta, hogy: „hitem szerint az Őrnagy és a Tűzoltóparancsnok valójában egy személy. Ahhoz persze, hogy ebből drámai mű lehessen, össze kellett szikráztatni a benne rejlő pólusokat”.²⁰

A **Vérrokonok** mutatja be a legrészletesebben és a legsokszínűbben az identitásproblémának az egyént, a kisközösséget és a társadalmat egyaránt meghatározó jelenlétét. A darab szereplőinek személyes és társadalmi identitása nem szilárd, mindannyian valamilyen hiány

által meghatározottak. A dráma során mindegyiküket az mozgatja, hogy saját hiányukat megszüntessék: ebben az igyekezetben Pál hiánya - a vér - készleti szövetkezésre, „vérszerződésre”²¹ a többieket, s cserébe Páltól várják személyiségük hiányzó elemének pótlását.

A Vérrokonok első része az egyéni azonosságtudat válságát mutatja be, a második részben ez kiegészül a közösségi identitás problematikusságának megjelenítésével. Az itt elvégzett „művészi közösségdinamikai vizsgálat”²² bebizonyítja, hogy az első részben feltárt egyéni (személyes és társadalmi) azonosságtudati problémák megegyeznek a közösség csoportidentitásának kérdéseivel. Ebben a megfelelésben a szilárd személyes azonosságtudat feltételeként az jelenik meg, hogy az egyén határozott és állandó viszonyban álljon saját társadalmával („a vasúttal”), különböző közösségi közvetítéseken keresztül. E két tényező ugyanis egymást kölcsönösen erősítheti vagy gyengítheti. „Nem lehetséges elkülöníteni egymástól a személyes fejlődést és a társadalom változását, lehetetlen szétválasztani az identitásválságot az egyén életében és korunk válságait a történelmi fejlődésben.”²³ És ugyanígy lehetetlen a csoportidentitás és az egyén szétválasztása. Ez a három szint, az egyéni, a csoport és a társadalmi függvénye egymásnak, és a Vérrokonok épp erre az összefüggésre világít rá. Az egyes Bokorok esetében is igaz az, hogy „az egyéni krízisek - jóllehet sokszoros közvetítéssel - a társadalmi krízisekben gyökereznek. És viszont: az egymást kölcsönösen átható csoport- és éni-identitás jelentős erőforrás mind az egoszintézis, mind a társadalmi szervezet működése szempontjából.”²⁴ A Vérrokonokban az ezek között a szintek közötti kapcsolat alapvetően hiányos, és a szintek egymástól való elszakadása teszi az egyes szereplők számára problematikussá saját énképüket.

A Pisti a vérzivatarban „legfeltűnőbb sajátossága Pisti alakjának mindenképpen való megsokszorozódása” - állapítja meg Bécsy Tamás.²⁵ A megsokszorozódás Pisti kísérlete arra, hogy létezhesen, hogy valaki legyen, hogy identitáshoz jusson. A darab során Pisti mindvégig arra törekszik, hogy megszülessen, hogy a világra jöjjön, ám ezt az igyekezetét éppen a túléléshez segítő megsokszorozódása teszi lehetetlenné. Valódi megszületése csak akkor következik be, amikor a darab végén sokból eggyé válik. A Pistit kereső apróhirdetésre jelentkezve végre önmagává lehet. Ez az eggyé válás a címszereplő egyéni sorsának zárómozzanata, s ezért joggal állapítja meg Balassa Péter, hogy „a Pisti ilyen értelemben groteszk pretragédia is, azért pre-, mert tragédiája csak valakinek lehet, itt éppen az a gond, hogy ennek a valakinek lennie kellene, de alig lehet.”²⁶ A darabban a magatartás-Pistik mellett a többi szereplő is osztozik az identitáshiány élményében, amit a Szőke lány például így fogalmaz meg:

„SO

se hittem, hogy létezem."

27 A mű alakjainak egyik dramaturgiai újdonsága abban áll, hogy „a Pisti szereplői csak az adott helyzetben öltenek múltó alakot, és egymással néha föl is cserélhetők.”²⁸ A

Vérrokonokban bemutatott

felcserélhetőség

, a behelyettesítésnek a szereplők létét is meghatározó dramaturgiája a Pistiben részben visszatér, részben a címszereplő figurájának felbontása illetve megsokszorozódása révén újabb formai megoldást jelent. Noha a Pisti egésze az önazonosságát veszített, uniformizálódott, magatartásformákra

szétesett

drámai hőst szerepelteti, a darab befejezése mégis az eggyé váló, az önmagára találó, személyiségként megjelenő hős lehetőségét villantja fel. „Pisti végre elérkezik oda, hogy nem kell több szerepet játszani, mert személyiségének kiteljesedését - életében először - végre nem korlátozzák külső akadályok. Először adatik meg neki, hogy szabad emberként megválaszthassa sorsát” - fogalmaz művéről Örkény.²⁹ Pisti önmagára találása azonban ironikusan jelenik meg, mivel eggyé válásának előhívója egy apróhirdetés, ami jellegénél fogva nem személyes, hanem személytelen, és a szöveg szerint is egy Pistit keresnek, nem pedig a Pistit keresik.³⁰ Ez pedig azt is jelenti, hogy bármelyik Pisti betöltheti ezt a helyet.

A Kulcskeresők - a Tótékhoz hasonlóan - a főszereplő sorsán keresztül szól az identitás kérdéséről. A darab nem az identitás elvesztésének folyamatát vagy hiányának tényét mutatja be, hanem egy téves, elhibázott azonosulás példáját, és az ennek nyomán fellépő hivatásbeli és magánéleti gondokat. A mű „kulcsa” Fóris Antal pilóta hamis társadalmi identitása, amiről a felesége, Nelli azt állapítja meg, hogy:

pilótának való."

„Te jó pilóta vagy, csak nem vagy

31 A főszereplőnek ez a

hibás azonosulása lesz az oka sorozatos szakmai kudarcainak, és ezek a kudarcok teremtik meg az

önáltatás, a

bukás sikerré történő retusálásának a szükségletét. Ha Fóris nem kényszerülne - önmaga és környezete előtt - kudarcait győzelemmé hazudni, akkor fény derülne arra, hogy hibás pályára állt, hogy személyiségével és képességeivel összeegyeztethetetlen szerepet próbál betölteni, hogy hamis identitást épített ki magában. Azt a tényt, hogy Fóris majdnem tömegkatasztrófát okozott „bravúros” landolásával, a Bolyongó abból kiindulva értelmezi át sikerré, hogy „Fóris a státusz-cselekvést, a leszállást szebben és merészebben akarta végrehajtani, mint a többi pilóta. (...) Az egész társaság, főként Fóris, azért kap kapva a Bolyongó kínálta lehetőségen, mert az egyéniség megmutatásának ma ez az egyetlen igaz, reális - és nem másik státuszba vagy funkcióba átvivő - lehetősége, hogy a hasonló, az azonos státuszokban lévőkkel tényyszerűségében közös-azonos cselekvést milyen minőséggel (...) hajtja valaki végre.”³² Fóris hivatásbeli sikertelenségét magánéleti kudarca egészíti ki, megromlott házasságát ugyancsak a Bolyongó mesterkedése teszi - ideiglenesen - idillivé. A mellékszereplők mindegyike a sikertelenség és

frusztráltság

tapasztalatával küszködik. A három nő - Nelli, Katinka és Erika - számára magánéleti problémájuk, női-asszonyi szerepük sérülése az elsődleges, a három férfi - Fóris, Benedek és a Bodó - a szakmájukban sikertelenek. (A személyes és társadalmi identitásproblémáknak ez a nemek szerinti megoszlása a Vérrokonok szereplőrendszerét követi.) A nők magánéleti kudarca a férfiak hivatásbeli működésének függvényeként jelenik meg. Nelli és Katinka Fóris illetve a

Bodó sorozatos bukásai miatt válnak bizonytalanná női szerepükben, Erika pedig Nobel-díjas szerelme sikeressége miatt kerül a partnerére reménytelenül várakozó nő helyzetébe. Főris kudarc mellett Benedek, a mesterember, nem tudja megjavítani a zárat és megszerelni a villanyt, a Bodót pedig riportjai miatt újra meg újra elbocsátják a Rádiótól.

A **Forgatókönyv** a főszereplő sorsán keresztül az azonosságvesztés folyamatát mutatja be, hasonlóan a Tótékhoz. Az életművet lezáró darabban Barabás a cirkuszi előadás (azaz a per) folyamán veszíti el személyiségének integritását. A Tótéknak és a Forgatókönyvnek ez a hasonlósága azonban számos különbséggel egészül ki. Mindenekelőtt a két főhős eltérő karakterével és társadalmi státuszával. A két férfi hasonló helyzetben találja magát: mindketten olyan történelmi szituáció részesei, melyben a hatalom személyiségüktől megfosztja és tárggyá fokozza le

az embereket. A Tóték epikai változatának mottójában Örkény így fogalmaz: „És olyan erőhatalom van-e, mely egy emberrel az utolsó morzsáig megetethetné ember voltát? Van? Nincs? Van? Fogas kérdés!”³³ A korszak korai drámájában a kisember válik az identitásvesztés példájává, az utolsó darabban viszont egy vezető politikus válik egy elidegenedett és eltorzult hatalmi mechanizmus áldozatává. Míg a Tóték csak a családfő sorsában példázza az emberi mivolt „megetetésének” folyamatát (mivel, mint már említettem, a többi szereplő számára az Őrnagy zökkenőmentesen veszi át és tölti be Tót funkcióját), addig a Forgatókönyvben a Mester nemcsak a Barabásra irányuló mutatványt hajtja végre, hanem több olyat is, melyekben a mellékszereplők (Marosi, Novotni, Nánási) válnak

a manipuláció áldozatává, megaláztatjává

. Amit azonban az Őrnagy Tóttal és a Mester a mellékalakokkal meg tud tenni, azt a fehérbohóc Barabással nem tudja végrehajtani. Ezért is lesz más a két főhős sorsa: Tót föllázad, Barabás viszont elpusztul. A Forgatókönyv mellékszereplői az Örkény-drámák legvázlatosabb alakjai, akik nevükön és Barabás múltjában játszott szerepükön túl más vonással szinte nem is jellemzettek. Mindez összefügg a darabnak azzal a sajátosságával, hogy „a műben sehol máshol nem formálódhat meg a valódi dráma, csak Barabás benső világában.”³⁴

A drámai személyiség eltűnése mellett Örkénynél az identitáshiány vagy önazonosságvesztés dramaturgiai képletté szerveződik: a tárgyakat és a drámák szerkezetét is jellemzi. A Tótékban a Tót/Őrnagy csere egyben a nappal/éjszaka, ésszerűség/irracionalitás, idill/terror cseréjét is maga után vonja, a Vérrokonokban a tárgyak (a sátor, a vasrúd, a tojás, az ernyő) léte válik viszonylagossá; a Kulcskeresőkben a tények realitását kétségbe vonó értelmezés kerül előtérbe; a Forgatókönyvben a játék eltérő kontextusai: a cirkusz illetve a bíróság egymást kizáró közege vetül egymásra. Az identitásprobléma más darabokban is jelen van (Csurkánál, Spiró Káro királyában, Nádas trilógiájának férfialakjaiban, Bereményi Halmijában stb.), de nem azzal a formai gazdagsággal és kidolgozottsággal, mint Örkény István drámáiban.

Az identitáshiány mellett a szereplők másik leggyakoribb vonása az infantilizmus. „Örkény darabjainak többségében, a Tótékban, a Macskajátékban, a Vérrokonokban, a Pisti...-ben kísért, a Kulcskeresőkben dominánssá erősödik föl az infantilizmus témája. Csurka **Deficit**jébe (...) könnyen belemagyarázható...”³⁵ - éppúgy, mint a Csurka-darabok többségébe. A szájhős címszereplője, a

Ki lesz a bálánya?

, a Deficit és a

Versenynap

pótcselekvésbe menekülő „játékosai”, az eredeti helyszín rendezője mind a gyermeklét valamilyen fokán állnak. Az infantilizmus természetesen nem az egyetlen jellemzője a Csurka-drámák szereplőinek, nála is felbukkan - nem egyszer az infantilizmussal összefonódva - az identitásvesztés élménye. A Szájhős Dékánya „mindvégig kívül marad a cselekményen, nincs igazi vesztenivalója: önmagát már elvesztette.”³⁶ A főszereplő gyermetege nem csupán lázadásának módjában mutatkozik meg, hanem a csontváz-jelenetben is, melyben Dékány Lajos a Lajcsinak becézett (vagyis gyerekneven szólított) csontvázhoz mint saját képmásához beszél. Többek között ezt mondja: „újra kezdem az életemet (...) Úgyszólván a gyermekkortól.”³⁷

Amikor felesége meglátja a csontvázat, Dékány így mutatja be: „Lajcsi. Az alteregóm. Én vagyok.”

³⁸ A főszereplő a darab elején és a végén Oscar Wilde meséjét, A boldog herceget olvassa, ami ugyancsak gyermetegeát hangsúlyozza. Csurka a Dékány körüli mellékalakokat csak rokon helyzetükkel vagy munkahelyi pozíciójukkal jellemzi, s az egyedítés a címszereplő esetében sem megy túl a gyermetegeának az ideggyengeséggel való összekapcsolásán. Dékány értelmiségi, újságíró voltának a figura jellemzésében nincs szerves szerepe, a társadalmi meghatározottság csupán kulissza, az alakot övező, demonstratív módon megjelenített közeg.

A Ki lesz a bálanya? immár egy csoport és egy társadalmi réteg infantilizmusát rögzíti.

„Csurka a cinikusan felnőtt maszkok mögött ezt a gyermetege magatartást leplezi le. Hiszen a felelősség áthárítása éppúgy gyermetege gesztus, mint az infantilis bizonyítás, mely arra számít, hogy a dacos önkínzást

egyszer majd felfedezik, és honorálják. Ez az infantilitás - melyből csak Czifra emelkedik ki - mind a három kártyást jellemzi, ám ezzel egy általánosabb, történelmi korszakot jellemző magatartásmodellt ír körül.”³⁹ A négy kártyapartner egymáshoz való viszonyát nem társadalmi státuszuk határozza meg, hanem személyes kapcsolatuk. Csurka a szereplőket azon az alapon különbözteti el, hogy a kártyázáson mint pótcselekvésen keresztül miként viszonyulnak saját sorsukhoz. A négy alak itt négy különböző magatartásmódot képvisel. Czifra a darab végén öngyilkos

lesz, gesztusában nézetem szerint a szuicidiumnak a felnőtté válni képtelen személyiséggel való összefüggése is felfedezhető. Abonyit infantilis naivitás és a nyerni akarásban való fixálódás jellemzi. Fény a

kamaszos önmegvetést

példázza, az ő „látszatracionálisában egy súlyos értelmiségi betegség lepleződik le: a tehetetlen, bár a betegséget, a tüneteket és a következményeket világosan felmérő, sőt el is ítélő

impotens t

udatosság.”⁴⁰ Az író által „gyerekarcú”-ként jellemzett Csüllögh, a négy kártyás közül a legfiatalabb, ugyancsak a tehetetlenséget képviseli. „Mi már nem tudjuk megváltoztatni a világot”⁴¹ - mondja a többieknek. A Deficit „értelmezhető (...) egy olyan értelmiség kritikájaként, amelynek beállítottsága, magatartása, ha nem is infantilis, de legalábbis kórosan kamaszos” - írja Hankiss Elemér.⁴² X magánéleti „forradalma”, a társadalmi tett helyén megjelenő pótcselekvés nem a személyiségben gyökerezik. Csurka nem is ad nevet szereplőinek, akiket

ugyan vidéki értelmiségiként határoz meg, de voltaképpen a házaspárok alakján keresztül a társadalmi körülményekről állít ki láttelepet. Olyan szereplők ők, akiknek nincs lehetőségük a felelősségteljes közéleti cselekvésre, és ezért „kényszerülnek” erre a privát lázadásra. Ám „ez a lázadás is gyerekes kudarcba fullad”⁴³, mert a hegedűtokba rejtett eszme és a magánélet bornírt

világa között éppen a felnőttlét legfontosabb közege, a civilszféra hiányzik.

„**A Versenynap** mintha csak a Ki lesz a bálanya? egykori pókerezőit találná a lóversenypályán, kicsit megöregedve, negyvenes éveik vége felé.”⁴⁴ Csurka a fogadást tevő főszereplőket ezúttal is részben értelmiségi státuszukkal jellemzi, de most nem elégszik meg a karaktereknek a játékszenvedélyen keresztül történő bemutatásával, hanem direkt közlésekben fogalmazza meg a személyiség ellehetetlenülésével kapcsolatos problémákat. Csapó azt mondja: „Igenis, lehet az emberre építeni. A becsületére. Az a baj, hogy az emberek gyávák az egyéniségre.”⁴⁵ Két másik szereplő között pedig az alábbi párbeszéd zajlik le:

„Bakucz Nincs nekem két énem, professzor úr? Egy jó meg egy rossz, egy okos meg egy buta, egy tiszta meg egy piszkos, egy önálló és egy befolyásolható?

Orvos Nincs. Önnek egy énje van: egy zavaros.”⁴⁶

Ezek a zavaros „én”-ek - Csurka diagnózisa szerint - a társadalmi rendszer és a politikai működés következtében deformálódtak.

Az idő vasfoga és az **Eredeti helyszín** karrieristái azt példázzák, hogy a társadalmi érvényesülés egyedüli útja a személyiségvesztésen és önmegtagadáson át vezet. A hatalmi elvárásoknak való maradéktalan megfelelés lehet törekvés (a filmes darabban), de lehet öntudatlan sorsbeteljesítés is (a szélhámos esetében). A hatalom mindenhatóságának fétisét sugalló két dráma - e társadalomképből következően - a szereplőket az infantilis függőség helyzetében mutatja. Csurka drámái is érintik a személyiségként való létezés ellehetetlenülésének jelenségét, de amíg Örkénynél az azonosságvesztés az alakok dramaturgiai helyzetében és funkciójában kifejeződő sajátosságként kerül megformálásra, addig Csurka realista jellemteremtéssel próbálkozik. Főszereplői - akár lumpenfigurák, akár értelmiségiek - olyan individuális jegyekkel rendelkeznek, amelyek nem csupán státuszukból és pozíciójukból, nem csupán az általuk betöltött szerepekből, hanem saját egyéniségükből is erednek. A személyiségzavar és jellemtorzulás ezúttal nem a művek dramaturgiáján keresztül jut kifejezésre.

Páskándi Géza drámái közül az abszurdoidokban a szereplők nem jellemként vagy személyiségként, de nem is társadalmi szerepként vannak elgondolva, hanem mint a logikai okfejtés ágensei. Bábszerű, „egydimenziós” figurák ők, akik a gondolatmenetet demonstráló statisztéria szerepét töltik be. Ahogy a nyugati abszurdban, úgy ezekben a darabokban sincs a szereplőknek pszichikus realitása, nincs egyedisége, arculata, csupán marionettfigurák, akiket a szerzői teleológia mozgat. A vitadrámák esetében más a helyzet. Mivel Páskándi itt történelmi

hősöket választ (Dávid Ferenc, Apáczai, Péchi Simon), ezért az alakok részben magukkal hozzák a történelmi személyiség bizonyos ismert (vagy ismertnek tételezett) attribútumait. Ezek a jegyek azonban kiegészülnek a huszadik század én-megosztásra vonatkozó tapasztalattal.

A Vendégség esetében Dávid Ferenc és Socino vitája nem két eszmei álláspont ütközését helyezi előtérbe, a disputa résztvevői nem csupán ideológiai szócsövek. Kulcsár Szabó Ernő megállapítása szerint a két férfi dialógusai „valójában nem a hit és annak intézményrendszere körül alakítanak ki 'allegorikus' jelentéseket, hanem az intellektus etikai választáskényszerének megkerülhetetlenségét példázzák. Dávid Ferenc azzal emelkedik végül a szerepeit kételytől vezetetté váltogató Socino fölé, hogy intellektuális dilemmák során végigvezetvén olyan etikai választásra kényszeríti az olasz teológust, amelyben az mégis azonosulni kényszerül önmagával.”⁴⁷ Dávid Ferenc magatartásának következetessége, alakjának erkölcsi konzisztenciája és a Socinoval elvégzett morális beláttatási művelete „azt az alkotói meggyőződést sugallja, hogy a személyiség egységének felbomlása korszakos tapasztalatként sem tette semmissé az etikai megítélhetőséget.”⁴⁸

Tor

nyot választok

kevésbé sikerült voltának - egyebek mellett - az is oka, hogy a személyiségkérdés szinte teljesen mellékessé válik, és Basirius és Apáczai vitájában nem a Vendégség etikai értékhangsúlya dominál, hanem a hit vagy értelem, dogmatizmus vagy nyitottság dichotómiája. Apáczainak ebben a helyzetben az elvei mellett egzisztenciális veszélyeztettségében is kitartó hős idealizált szerepe jut. A dráma átdolgozott változatában (

Majd Sziták perce jó el - Apáczai Cseri János

) azonban Páskándi közelít a Vendégség szerepfelfogásához. A darabzáró dialógusban a címszereplő és a fejedelem párbeszéde az etikai megítélhetőséget és a személyiség többtényezős voltát hangsúlyozza.

„II. Rákóczi: Becsült maga... engem... ott, azon a vitán? Úgy önmagában... a lelkében - belül. Becsült?

(...)

Apáczai (nyíltan): Becsültem.

II. Rákóczi: Miért?

Apáczai: Mert szándékait nyíltan mondta meg. És tudta, mit akar.

II. Rákóczi: Akkor miért hazudott nekem?

(...)

Apáczai: Mert élni akartam... még egy kicsit. Azt hittem: van még egy-két fontos munkám. És nem is annyira hazudtam, mint inkább nem mondtam el mindent.”⁴⁹

Páskándi vitadrámái nem az örkényi identitáshiány vagy a csurkai infantilizmus jelenségköréhez kapcsolódnak. Az ő történelmi hőseit a hatalmi kényszer énmegosztó hatása alatt is megőrzött

etikai értékszempont jellemzi, ami lehet, hogy nem tudja biztosítani az egyén teljes integritását, de személyisége morális magjának meglétéről mégis tanúbizonyságot ad.

A hetvenes években a drámairodalomban megjelenő új írónemzedék „drámáiban a személyiség nem reprezentánsa vagy tagja többé közösségeknek. Szélsőségesen individuális, egyszerre küzd belső (önmegvalósítási) és külső (beilleszkedési), generációs) gondokkal, tehát nem emberi viszonyrendszerében, társadalmi funkcióiban él és cselekszik, hanem annak ellenére igyekszik megmaradni és nem cselekedni” - állapítja meg Kerényi Ferenc.⁵⁰ Az identitáshiány és az infantilizmus egyszerre jellemzője a darabok legtöbb hőséne. A nemzedéki hangütés a felnőtt társadalom és a felnőtt szerep elutasításában, a gyerekkor iránti fokozott érdeklődésben jut kifejezésre. Nádas és Bereményi fiú (fiatalember) hősei, Czakó Gábor, Boldizsár Miklós, Schwajda György, Vámos Miklós darabjainak főszereplői

apakomplexussa

I küszködnek.

Spiró

esetében ezek a sajátosságok azokban a darabjaiban bukkannak fel, amelyeket utóbb nem tartott publikálásra méltónak (Nyulak Margitja, Kalmárbéla), illetve a drámakötetébe felvett Káro király című mesejátékában, mely a címszereplő alakján keresztül szól az apahiány, a névtől való megfosztottság, a név-, személy- és identitáscsere, a látszatlétezés élményéről. Történelmi tárgyú drámáiban Spiró a szerepteremtésben más utat követ. Az ő történelmi főhősei nem rokoníthatók a Páskándi vitadrámák történelmi alakjaival, akik saját tulajdonság-együttesük egy részét is magukkal hozzák a darabokba. Noha Jurisics, Balassi Menyhárt vagy Hannibál neve felidéz bizonyos emberi tulajdonságokat, Spiró mégsem ezt a hozzáértéses alakteremtést műveli. A Hannibálban és a Kőszegőkben a két ellenfél, Hannibál és Scipió illetve Jurisics és Ahmed nem saját akaratukból vagy jellemükből kiindulva, hanem

szerepkényszer hatása alatt

cselekszenek. A vezérek sorsát mindkét darabban a tömegek alantas szándékai és érdekei befolyásolják, és hiába áll szemben a helyzet diktálta szereppel a vezérek belső hajlandósága vagy lelkiismerete, nem a belső, hanem a külső meghatározottság lesz a döntő. A Balassi Menyhártban az

árulás

nem a címszereplő egyéni magatartásaként, hanem a társadalmi lét és a hatalomgyakorlás általános tulajdonságaként, egyetemes magyarázóelvként jelenik meg. A főhősöket körülvevő tömeg tagjai, a Spiró-színpad statisztái egy-egy státuszjegy alapján jellemzettek (A békecsászársban ezt a beszélő nevek is mutatják), a figuráknak jellemük, pszichikus létük nincsen. Tulajdonképpen valamennyien egyformák, megjelenésmódjukban bábszerűek. Ez a bábszerűség még a főszereplőket is jellemzi, akikről a drámák során az derül ki, hogy ők is csupán tárgyai egy külső erőnek. „Scipió:

Hát eszközök vagyunk, fiam?

Hol a nagyságunk? Flaminius: Az nincsen sehol.”⁵¹ A sorsukat vállaló hősök azért válnak ki az arctalan tömegből, mert ők tudatosan választják azt, ami rajtuk amúgy is beteljesedne. A végeredmény mindenki számára ugyanaz, csak más úton jutnak el oda a hősök és a tömegek.⁵² Spiró történelmi drámáinak allegorikus ábrázolásmódja nem teszi lehetővé - de nem is kívánja meg - a szereplők lélektani egyedítését. (A lélektan Spiró prózájából is hiányzik, kivéve az Álmodtam neked című kötet novelláit.) A drámai alakok egy ideologikusan mozgatott világ

arctalan, felcserélhető elemei

, akik öntudatlan statisztái a létnek, s közöttük csak egy-egy szereplő akad, aki erre az állapotra reflektál. Mint A békecsászársban Prudens: „A lét hatalmas, mozdulatlan, / átjárhatatlan, tudhatatlan, / a felszínén habzik az énem, / s tűnődik célján és okán, / az átmeneti életen.”⁵³

A nyolcvanas évek Spiró-darabjai az alakteremtésnek már egészen más módját választják. Az Esti műsor és A kert a társalgási dramaturgia és a naturalista ábrázolásmód eszközeivel a sztereotípiákban gondolkodó, közhelyszerűen viselkedő és kommunikáló alakokat teremti meg, Az imposztor és a Csirkefej pedig egy-egy központi alak lélektanilag is árnyalt kidolgozásával és a mellékszereplőknek e főhőshöz való sokszínű viszonyával hoz új megoldást. A Major Tamásnak írott Boguslawski illetve a Gobbi Hildának írott Vénasszony szerep kidolgozottságában kiemelkedik a korszak drámafigurái közül (Örkény Orbánnéja sorolható még ide). Spiró mindkét alak esetében a személyiség integritásából és identikusságából indul ki, így ezek a művei sem sorolják őt nemzedéktársai közé.

A drámai szereplők megteremtésében **Nádas Péter** darabjai képviselik a legeredetibb megoldást, és az ő alakjai jelentik a legmélyebb szembenézést a személyiségként való létezés lehetetlenségének élményével. Örkénynél a szereplők megsokszorozódása vagy felcserélhetősége jelentett dramaturgiai novumot, Nádas esetében az alakok egymásba való áttűnése hoz új formai és szemléleti megoldást. A Takarítás mindhárom szereplője, valamint a fényképen jelenlevő András, a Találkozásban Mária és a szőke lány illetve a Fiatalember és az apja, a Temetésben a Színész és a Színésznő, illetve az őket jelképező bábuk vetülnek egymásra.

A szereplők egymásba való áttűnése, körvonalaiknak és viszonylataiknak a bizonytalansága azt mutatja, hogy mindegyik figura olyan, aki „újra és újra megjelenik, de soha nem ölt alakot, soha nem lesz konzisztenciája, oly individuum, aki folyton alakul, de soha nem lesz kész...”

⁵⁴ A Takarításban a három szereplő olyan kölcsönös függőségi viszonylatok foglya, amelyben az énhatárok elmosódnak. Klára az Andráshoz való kötődésben fixálódott, ezért akarja Jóskát azonossá tenni egykori szeretőjével. Jóska Klára teremtménye, „személyisége teljesen kialakulatlan, (...) mindenfajta magabiztosság és határozott énkép híján van”⁵⁵, gyermeki voltát nevének becézése is jelzi. Zsuzsa egyfelől Klára eszköze arra, hogy a harminc évvel korábbi szerelem felélesztésének médiuma legyen, másfelől ő kényszeríti rá Klárára a múlttakarítást. A dráma ismétlődő történései egymásra vetítik Klára és András, illetve Zsuzsa és Jóska viszonylatát. Mintha a drámának valójában egy férfi és egy nő szereplője volna, akik megkettőződtek.⁵⁶ A Klára és Zsuzsa, az András és Jóska megfeleltetés, azonosítás mellett a két „múltbeli” szereplőt is olyan vonások jellemzik, amelyek egymás komplementereinek mutatják őket. Érzékszerveiket tekintve Klárának csak a szeme jó, Andrásnak viszont csak a szeme (volt) rossz. András fizikailag halott, de mégis erősebben él, mint Klára, aki halottnak mondja magát.

A Találkozásban az alakok egymásra vetülése fordítva történik: itt két szereplő jelenik meg, akik a dialógusokban négygé sokszorozódnak.⁵⁷ Mária és a Fiatalember képtelen megszületni, világrajöttéhez a történet (a múlt) megismerése nyújthat segítséget, ezért fordul apja egykori szerelméhez, Máriához. Az asszony a Fiatalember beavatása során saját nemlétét artikulálja, amikor az apáról szóló történet végén, az apa öngyilkosságához érve ezt mondja: „Hát befejezte az életem.”⁵⁸ Mária éppúgy a múltba kövül, mint Klára, mindkét asszonynak

szerelmesének halála hozta el az

élőhalott

ság

állapotát. A Temetésben a két szereplő éppúgy egymásra utalt, mint a Találkozásban, a létezés önmagában nem, csak a másik emberhez való viszonyon keresztül biztosított. A Színész és a Színésznő az üres színpadon, eljátszható darab nélkül, saját mibenlétének meghatározásáért folytat küzdelmet. A színész és szerepe közti hagyományos különbség itt eltűnik, mert nincs eljátszandó szerep. A két alaknak önmagát kellene megmutatnia, de ők megpróbálják improvizációkkal, helyzetgyakorlatokkal leplezni azt, kik is ők valójában. „De a hangunk színe mégis elárul. Nem te vagy, nem én vagyok” - mondja a Színész.⁵⁹ A koporsóba rejtett bábuk, a színészek alteregói, a halott, inautentikus léttel

, az élettelenséggel szembesítenek. Ezek a szerepáttűnések, a viszonylagossá tett énhatárok mégsem az egyén dezintegrálódására helyezik a hangsúlyt, nem a személyiségfelbomlás tudomásulvételét jelentik, „hanem éppenséggel azoknak a pontoknak a felkutatását, amelyek az én mibenlétének értelmezésen túli konstansait rögzítik.”⁶⁰ A drámabeli szertartások végső célja ugyanis éppen - a Pisti példájához hasonlóan - a megszületés, a látszólagos helyett a valódi létezés.

Jegyzetek

1. Burns, Elizabeth: Theatricality. A study of convention in theatre and everyday life. New York, 1973, 143.
2. A szerep-kategória használatának kritikáját lásd: Pataki Ferenc: Az én és a társadalmi azonosságtudat. Bp., 1982, 238-247.
3. Adorno, T. W. et alii: The Authoritarian Personality. New York, 1950.
4. Goffman, Erving: Asylums. New York, 1961.
5. Tar Zoltán: A frankfurti iskola. Bp., 1986, 119.
6. Goffman: i. m. 319.
7. Krappman, Lothar: Az identitás szociológiai dimenziói. Bp., 1980, 96.
8. I. m. 40.
9. I. m. 97.
10. Hankiss Elemér: Az értéktudat kiforratlansága. In uő: Diagnózisok. Bp., 1982, 107.
11. Hankiss: Az infantilizmus. In: i. m. 259.
12. Lasch, Christopher: Az önimádat társadalma. (Ford. Békés Pál) Bp., 1984, 68.

13. I. m. 58.

14. Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Bp., 1987, 373.

15. Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában. It., 1985/2. sz., 308.

16. P. Müller Péter: Egy mai kelet-európai drámodell: az elveszett identitás drámája. Valóság, 1986/9. sz., 81-91.

17. Erről korábban részletesebben írtam saját kötetemben, P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990.

18. Balassa Péter: A részvét grimaszai. In uő: A színeváltozás. Bp., 1982, 239.

19. Kerényi: i. m. 292.

20. Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. Bp., 1986, 312.

21. A darab eredeti címe Vérszerződés volt. Lásd: Örkény István: Drámák. Bp., 1982, II. köt. 507.

22. Mész Lászlóné: Örkény István: Vérrokonok. In uő: Mai magyar drámák. Bp., 1977, 163. 1.

23. Eriksont idézi Pataki: i. m. 258-259.

24. I. m. 261.

25. Bécsy Tamás: Az 'én' világának drámája. It, 1982/1. sz., 45.

26. Balassa: i. m. 247 - kiemelés az eredetiben.

27. Örkény: i. m. 241.

28. Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. I. m. 234.

29. Örkény: Drámák. I. m. 587.

30. I. m. 272-273.

31. I. m. 147.

32. Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülők és megölők” A önismeret kérdései Örkény István drámáiban. Bp., 1984, 213.

33. Örkény: Glória - Macskajáték - Tóték. Bp., 1974, 263.

34. Bécsy Tamás: A dráma és a színjáték viszonya. Örkény István: Forgatókönyv. ItK, 1982/4. sz., 419.
35. Hankiss: Az infantilizmus. In uő: i. m. 280-281.
36. Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983, 244.
37. Csurka István: Szájhős. In uő: Házmestersirató. Bp., 1980, II. köt., 75.
38. I. m. 89.
39. Almási Miklós: Groteszk rekviem: Csurka István. In uő: Kényszerpályán. Bp., 1977, 375. - az eredetiben kiemelésekkel.
40. I. m. 380. - kiemelések az eredetiben.
41. Csurka: Ki lesz a bálánya? In uő: i. m. 163.
42. Hankiss: i. m. 299.
43. I. m. 301.
44. Tarján: i. m. 258.
45. Csurka: Versenynap. In uő: i. m. 284.
46. I. m. 287.
47. Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép. Jelenkor, 1993/1. sz., 57.
48. U. o.
49. Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Bp., 1984, 396-397.
50. Kerényi: i. m. 297-298.
51. Spiró György: Hannibál. In uő: A békecsászár. Bp., 1982, 153.
52. Vö. Berkes Erzsébet: Spiró György. In: Vinkó József (szerk.): Hiánydramaturgia. Bp., 1982, 90-91.
53. Spiró: i. m. 609.
54. Kierkegaard, Sören: Vagy-vagy. Bp., 1978, 122.
55. Radnóti Zsuzsa: Cselekvés-nosztalgia. Bp., 1985, 130.

56. Balassa Péter: Opera és komédia. In uő: A másik színház. Bp., 1989, 135.

57. Balassa: Történés, de nem történet. In uő: i. m. 143.

58. Nádas Péter: Színtér. Bp., 1982, 186.

59. I. m. 222.

60. Kulcsár Szabó: i. m. 60.