

A NŐ DRÁMA YEATSI VÁLTOZATA

BERTHA CSILLA

(Közlésre érkezett: 1978. december 20.)

Manapság, a legkülönbözőbb formatörékvések, művészi kísérletezések korában Yeats próbálkozása a japán nő dráma alkalmazásával nem tűnhet olyan meglepőnek, mint amilyennek annak idején hatott. De mi készítette éppen ezt a szenvedélyes hazafit az írek nemzeti irodalmának, nemzeti színházának, nemzeti drámájának megteremtéséért vívott küzdelme közepette arra, hogy egy távoli, keleti drámai színre vigye ír hőseit, illetve mitológiai alakjait? S ha így, akkor milyen mértékben, milyen hűséggel, vagy éppen változtatásokkal követte a nő színjáték szabályait?

Yeats neve elválaszthatatlan az ír nemzeti mozgalomtól, az íreknek a múlt század végi, e század eleji politikai, gazdasági függetlenségi harcától. Ehhez a legszerveesebben kapcsolódnak az új nemzeti irodalom és művészet létrehívására irányuló erőfeszítések, a szellemi örökséget, az ősi kultúrát, a népi-nemzeti hagyományokat tápláló forrásként felszínre hozva. Kivételesen sokrétű tevékenysége ellenére – mely önmagában is ütközött félénk, befelé forduló természetével – Yeats hamar felismerte a politikai harc kilátástalanságát, s minden energiáját a kulturális reneszánsz szolgálatába állította, hiszen, mint mondta, „nincs igazi nemzeti lét irodalom nélkül . . . aminthogy nincs nagy irodalom nemzeti jelleg nélkül.”¹ Mint más országokbeli kortársai közül néhányan, ő is ráérezett a népművészet, a népi kultúra s a mitológia egyesítő, nemzetformáló erejére, szerepére: „Hát az egyes embercsoportokat nem a mitológia egyesítette először, amely a sziklához és hegyhez kötötte őket? Voltak nekünk Írországban képzeletgazdag történeteink, amelyeket a tanulatlan osztályok még ismertek, sőt énekeltek is, nem népszerűsíthetnénk ezeket a művelt emberek között is, újra felfedezve, amit én »az irodalom alkalmazott művészeti ágainak« neveztem? Vagyis az irodalom kapcsolatát a zenével, a beszéddel és a táncsal, ez végül még elmélyítheti a nemzet politikai szenvedélyét is úgy, hogy mindenki, művész, költő, mesterember és napszámos elfogadna egy közös tervet?”² Természetesen a születendő nemzeti irodalomnak témájában és szellemében is írnek kell lennie. Önéletrajzában írja, hogy „nem tudtam elviselni . . . egy nemzetközi művészetet, amely a történeteket és szimbólumokat tetszés szerint szedegeti akárhonnan . . .”³ Főként Lady Gregory hatása alatt ő maga is gyűjteni kezdett népmeséket, tündérmeséket. A legendák, mondák, mítoszok alakjai lesznek szimbólumainak bőséges forrásai, s ezután egész lírájának és drámaköltészetének örökké vissza-visszatérő motívumai. E miszticizmusra olyannyira hajlamos költőnek külön öröm volt a felfedezés, hogy az ír parasztok még mindig őrizték különös, félig pogány, félig keresztény hitüket, szoros kapcsolatukat a szellemi világgal, hogy a tündérek és szellemek valóságosak voltak számukra, s hogy mindig vágytak felülemelkedni a hétköznapi realitásokon. Az ír mesemondó „gondolata minduntalan kimenekült a min-

dennapi körülmények közül . . . képzelete elszökött a Tir-nan-oge-ra”⁴ (vagyis a tündérek lakóhelyére). De Yeats – az ősi, természeti népekhez hasonló organikus szemléletével – mindent, így népét, nemzetét is egy nagyobb egység részének tekintette: „A nagyobb költők számára minden, amit látnak, kapcsolódik a nemzeti élethez, s azon keresztül az egyetemes és isteni élethez: nincs elszigetelt művészi pillanat; mindenhol egység van, mindennek saját magán kívüli rendeltetése van; a jégeső Isten küldötte; a fűszál a világ-egyetemet tartja a hegyén. De ehhez az egyetemességhez, ahhoz, hogy mindenhol lássuk az egységet, csak azon keresztül juthatunk el, ami közel van hozzánk, nemzetünkön, vagy . . . a falunkon és a falainkon levő pókhálókön keresztül. Ugyanúgy nem létezik igazán nagy költészet nemzet nélkül, mint vallás jelképek nélkül. Az univerzum felé csak kesztyűs kézzel nyúlhatunk – ez a kesztyű a nemzetünk, az egyedüli, amiről legalább egy keveset tudunk.”⁵ Az Egységet kereste egész életében: a személyiségét („Unity of Being”) s a kultúráért („Unity of Culture”). Az előbbi megvalósításáért küzdött egyre önmagában, az utóbbi írországi újjáteremtéséért a külső szintéren. Szerinte a modern világban, ahol az intellektus uralkodik a lelken és a képzeleten, az egyensúly végzetesen felborult, s éppen a művészek feladata „újraegyesíteni az emberi szellemet képzeletünkben”⁶. Úgy látta, hogy ő maga „egy nagyobb reneszánsznak . . . a hangja, a lélek lázadásáé az intellektus ellen – amely mostanában kezdődik a világban”⁷. Az intellektus egyeduralma elleni lázadás Yeats több más eszméjével együtt természetesen nem újdonság: a romantikusok és a misztikusok hagyományának a közhangulatban való újjáéledését érzékelte, s ez a polgári gondolkodás bizonyos fejlődési szakaszának szükségszerű velejárója.

A világ és az emberiség magyarázatára egy sajátos rendszert alkotott. Ez tartalmazta a két világ (a látható és a transzcendens) létezését, kommunikációját, a lélek tisztulási-tökéletesedési lehetőségét inkarnációk sorozatán keresztül, az éppen a diszkarnáció állapotában levő szellemek találkozását, egymásra hatását az inkarnációban levőkkel – hogy csak néhány gondolatot említsünk. Mind az egyének, mind a civilizációk élete a hold fázisaihoz kapcsolódva, illetve egymással ellentétes irányban forgó kúpokkal ábrázolható rendszer szerint változik periodikusan. E heterogén miszticizmus alkotóelemei számos forrásból származnak: szinte az összes szubjektív és vizionárius irányzatokból, mint a platonizmus, buddhizmus, a kabala tanok, az okkultizmus és a mágia és olyan misztikusoktól, mint Swedenborg, Boehme, Blake és mások.

Igaz, hogy már a francia szimbolizmus s a kor más áramlatai is telve voltak irracionális és misztikus elemekkel, Yeatsnál ez mégsem a divatos eszmék követése, hiszen azokat ötvözve az ír szellemiség immanens miszticizmusával, egyéni szintézist tudott alkotni. Mindez azonban legfőképpen egy organikus szimbólumrendszer létrehozását szolgálta, amelyre egész művészete ráépülhetett.

A világ ugyan egységes egész, de – mint filozófiáját összegező prózai művében, az *A Vision*-ban (*Látomás*) állítja – „a végső valóság antinómiák sorozatára esik szét az emberi tudatban”⁸. Következésképpen művészetében ezek az egymást kiegészítő ellentétpárok – mint például a soláris és lunáris hatások, az objektív és szubjektív világ, az ember és maszija (vagyis az önmagáról kivetített kép), az intellektus és képzelet stb. – egymással örök harcban állnak, mind a harmonikus egység megközelítésére törekedvén. Az azonban, mint esszéiben megfogalmazza, csak szimbolizmuson keresztül érhető el: „Ha . . . valamely személyt vagy tájat megszabadítunk . . . minden köteléktől, kivéve szeretetünk kötelmeit, akkor szemünk láttára . . . válik egy határtalan érzelem szimbólumává, tökéletes érzemmé, az Isteni lényeg részévé: mert csak a tökéletest tudjuk szeretni, s álmaink is azért változtatnak minden dolgot tökéletessé, hogy szeretni tudjuk őket. Vallásos és vizionárius emberek . . . révületükben szimbólumokat látnak, mert a vallásos és vizionárius gondolat a tökéletességről szól, s út is a tökéletességhez, de csak a szimbólumok

mentesek eléggé minden köteléktől ahhoz, hogy a tökéletességről szólhassanak.”⁹ (Szili József fordítása) A szimbólum tehát nyilvánvalóan a teljes valósághoz vezető út Yeats számára, s ez elgondolás megint csak kapcsolópontot jelent a francia szimbolistákkal.

Másik művészi elve a távoliség, a személyes élménytől és érzéstől s a mindennapi élettől való távoliség volt. Szerinte a művészetnek személytelennek kell lennie; a tragédia ugyan a művész lelkéből születik, de „abból a lélekből, amely egyforma mindenkiben”¹⁰. A művészi ihlet, a képek, szimbólumok az „Anima Mundi”-val való pillanatnyi találkozásból származnak (ez hasonló Jung „kollektív tudattalan”-jához), „amelynek a benne foglalt egyéni emlékezetektől független emlékezete van, bár azok állandóan gazdagítják ezt képeikkel, gondolataikkal”.¹¹ Az ilyen művészet elsősorban a legegyszerűbb, egzisztenciális érzéseket, szenvedélyeket fejezi ki, s mivel ezek mindenkiben visszhangoznak, a távoliség a konkrét élettől egyben a közönség lelki életéhez való intim közelséget is jelenti.

Nyilvánvaló, hogy Yeatset ízlése, művészi elvei – miként a szimbolistákat általában – élesen szembeállították korának kommersz, naturalista színházával. Ahogy Mallarmé „templom”-nak nevezte az általa áhított új színházat, úgy Yeats „papság”-nak a drámaírókat. A költői drámát akarta felújítani: „A színház rituáléval kezdődött, s nem érheti el egykori nagyságát újra anélkül, hogy a szavaknak visszaadná ősi hatalmukat.”¹² Ez csak kis, bensőséges színházban lehetséges, ahol a bemutatandó darabok „legnagyobb részükben távoliak, szellemiek és ideálisak lesznek”¹³. A tragédiában a jellem, az egyéniség háttérbe szorul, a nagy tragikus pillanatokban „minden csupa líraiság, tiszta szenvedély”¹⁴. A hétköznapi világ eltűnik, „és az üresen hagyott helyeket megtöltjük ritmussal, egyensúllyal, rendszerrel, s olyan képekkel, amelyek óriási szenvedélyekre, az elmúlt idők homályosságára, s a transz szélén kísértő álmokra emlékeztetnek.” Az ilyen tragédia álmodozásba, csaknem transzba bűvöli a nézőket, s „a színpadon levő személyek . . . addig emelkednek, amíg magává az emberiséggé válnak.”¹⁵

Bár korai – inkább allegorikus, mint szimbolikus – darabjai még többnyire a romantikus költői dráma hagyományaihoz kapcsolódnak, mégis néhány színpadi újítása arra mutat, hogy ez az egyéni drámafelfogás egy másfajta, modernebb drámai művészet, előadásmód csiráit is magában hordozta. Már 1904-ben maszkot alkalmazott, továbbá azt kívánta, hogy a színpadi mozgás lassú, dekoratív és ritmikus legyen, a beszéd jól hallható és zenei, a minden téren való egyszerűsítés pedig az illúziókeltés elkerülését célozza.¹⁶

Világosan látszik, hogy Yeats mind filozófiai, mind esztétikai nézeteivel feltűnően közel állt a nőhoz, mielőtt arról hallhatott volna.

A nő szó jelentése: teljesítmény, tehetség, képesség, tudás. A japán nő a színjátszás legősibb állapotát rögzítő színház, a sinto rítusok táncaiból ered (bár Székely György szerint sok európai elmélettel ellentétben a „kezdetek profán jellegűek voltak”¹⁷), majd a XIII–XIV. századi katonai arisztokrácia zenéje és táncai módosították, később a buddhizmus, kivált a Zen-buddhizmus kölcsönzött filozófiai szemléletet és erkölcsi célt neki: a színész és a néző személyisége építésének célját.

Ebben az arisztokratikus művészi formában az ember szellemi élményei játszódnak le szimbolikusan és rituálisan. A kozmikus, organikus szemléletű dráma a teljes embert fejezi ki (test-lélek-szellem egységében), s szavakon túli eszközökkel is akar kommunikálni. Szó, mozgás, zene, ének és tánc tökéletes harmóniában egészítik ki egymás hatóerejét, miként a főszereplőt a kórus és a zenészek. A főhős mitológiai vagy történelmi alak, s az ilyen jellegű cselekmény központja rendszerint az ő istenekkel vagy szellemekkel való találkozása. A színészi játék és az előadás a legszigorúbb szabályok szerint a végsőig lecsiszolt, feszes, kötött, de lírai hangulatú. A rendkívül dekoratív öltözetű színészek pontos, stilizált, rítusszerű mozgását – akik közül néhányan maszkot viselnek, amelyek maguk is műrecek – s a többnyire recitált szövegmondást a zenészek ütő-

hangszereken kísérik. Ez a játéktípus s a néhány jelzésszerű díszlettől eltekintve üres színpad egyszerre tudja kelteni az időtlenség, az egyetemesség s az intimitás érzését.

Érthető, hogy Yeatsra revelációként hatott, amikor 1913–14-ben Ezra Pound fordításában megismerhetett egypár nő drámát. *Néhány nemes japán szindarab* című tanulmányában lelkesen üdvözölte ezt a művészi formát, amely, „miközben mintha elválasztana a világtól és tőlünk egy csoport alakot, képet, szimbólumot, képessé tesz, hogy pár percre a lélek olyan mélységeibe hatoljunk, amelyek eddig túlzott finomságuk miatt számunkra megközelíthetetlenek voltak”. Természetes, hogy Ázsia felé fordul „színpadi hagyományért, formálisabb arcokért, olyan kórusért, amely nem vesz részt a cselekményben, és olyan mozdulatokért, melyek talán a XIV. századi marionette-játékokból származnak”, mert szerinte csak Keleten figyelnek a tárgynak megfelelő stílus kiválasztására. Megvédi a maszkokat is, mondván, hogy azok viselése miatt semmi nem vész el, mert „a mély érzéseket az egész test mozgása mutatja meg”¹⁸. S bár igazi nő előadást sosem láthatott, csodálta a japán táncosokat és táncukat, amelyben „nem az emberi test alakja a lényeg, hanem a ritmus, amelyre mozog, s művészetük vívmánya ennek a ritmusnak intenzitásában való kifejezése”¹⁹. Nagy örömmel fedezett fel egy számára, a költő-drámaíró számára különösen fontos és az ő műveiben is fellelhető vonást: „egyetlen metaforán való játékot, amely annyira szándékos, mint a kínai és japán festészetben a vonal visszatérő ritmusa”²⁰. De a kifejezésre jutó érzelmek is rokonok a sajátjával, illetve a népével: „isten, istennő vagy szellem a nőban időnként a mi legendáinkra és hiedelmeinkre emlékeztet, amelyek valaha talán kevésbé különböztek a sinto imádókéitól”, és „ezek a japán költők is azt érzik, azt a félelemmel teli tiszteletet, amit a mi gael nyelven beszélő vidéki embereink mutatnak néha, ha a Hackett várról vagy valami szent kútról beszélünk nekik”²¹. Az *A Vision*-ben és másutt még egymásra rímelő japán, illetve ír legendákat is emlegetett, például azt, amelyben a halott szerelmesek szellemei Japánban egy buddhista, az Aran-szigeten egy katolikus papot kérnek meg, hogy eskesse össze őket.²² Mindezek – filozófiai megfontolásaival együtt – erősítették a meggyőződését, hogy mindenhol, „az ír irodalomban, a modern ír folklórban, a japán darabokban, Swedenborgnál, a spiritizmus jelenségeiben”²³ egy „egyetemes hit” rejtezik.

A nő drámákkal való megismerkedés arra ösztönözte Yeatsot, hogy hamarosan megírja a szorosabban is nő drámáknak tekinthető egyfelvonásosait, *A sólyom kútjánált* (1916), *Az Emer egyetlen féltékenysége* (1917), *A halottak álmát* (1919), és a *Kálváriát* (1920), amelyeket 1921-ben *Négy darab táncosoknak* címen adott ki, de szinte az összes későbbi drámáját is – különböző mértékben, de határozottan – befolyásolta. Az egyetlen mozzanattól álló cselekmény a négy felsorolt nő játék közül három esetében ír legendából származik, kettőnek a hőse pedig Cuchulain, ez a Yeats drámáiban és verseiben oly sokszor vissza-visszatérő legendás alak, aki a heroikus jellem és magatartás képi megfogalmazása.

A Yeats-féle nő dráma főbb jellegzetességeit elég a talán legjobb és a legtisztábban ezt a hagyományt követő *A sólyom kútjánál* kapcsán vizsgálni. Itt a fiatal és életerős Cuchulain az örökkévalóság vizének keresése közben egy titkos helyre érkezik, ahol egy öreg ember ötven éve őrzi a csodakutat, de soha nem tudott inni a csak időnként fel-felbuggyanó vízből, mert a kritikus pillanatban a kút őrszellemé mindíg álmodt rá. A szellem most is ott kuporog sólyom-lány alakban, majd táncával bűvölve elcsalja Cuchulaint, miközben a forrás felbuzog, majd eltűnik. A méltatlankodva visszatérő Cuchulain, nem törődve az álmából ébredő öreg ember figyelmeztetésével, mindenre elszántan kivonul az ellene felbújtott amazonokkal megvívni.

E szimbolikus dráma mélyebb jelentéstartalmait azonban nem könnyű egyértelmű bizonyossággal feltárni, amint azt az irodalmárok magyarázatainak egymástól oly eltérő,

sőt néha ellentmondásos volta is mutatja. Egyes, túlságosan életrajzi vonatkozásokhoz kötött értelmezések szerint itt az éppen nősülés előtt álló Yeats azt a dilemmáját dramatizálja, hogy a békés, kellemes családi életet válassza-e az üres kút és kiszáradt fa jelképezte hiábavaló vágyak, csalódások, keserűség helyett²⁴, vagy az ötven éve várakozó öreg ember az akkor ötvenéves Yeats személyiségének az intellektuális, a fiatal Cuchulain pedig az ösztönös aspektusát testesíti meg, de az absztrakt, logikus gondolkodást szimbolizáló sólyom mindkettőt megakadályozza, hogy az örökkévalóságba emelkedjenek.²⁵ Van, aki az egész darabot egy ősi bölcsességbe való beavatási szertartás folyamatának tekinti, ahol az öreg Cuchulain vezetője, tanácsadója²⁶, ismét más úgy látja, hogy Cuchulain nem tudja ezt a rítust végigvinni, s hogy a kút nem a halhatatlanságot, hanem a lét, a személyiség egységét ígéri.²⁷

Az értelmezéseknek e néhány kiragadott példával csak jelzett sokfélesége valószínűleg a szimbólumok komplex voltával magyarázható. Yeats, mint mindenben, szimbolikájában is ötvözte az egyedit és általánost, a nemzetit és egyetemet. A csodára váró, de a csoda pillanatában elgyengülő, elalvó ember például világszerte ismert motívum (számkra elsősorban a *Csongor és Tündéből*), méginkább az örökélet vize, a csodakút. Ennek azonban a mellette álló mogyoróbokrok, amelyek csak az íreknél jelképezik az életfát, sajátos nemzeti szint adnak. Nehezíti a megértést, hogy szimbólumait Yeats a végsőig megterheli jelentéstartalmakkal. A madár például, amely az ősi mítoszokban a lélek, a szellem képe (Egyiptomban és a görögöknél csakúgy, mint az íreknél, vagy a magyar sámánfa-életfa-ábrázolásokon), Yeats műveiben változatos jelentésárnyalatokkal gazdagodik. Híres bizánci verseiben például mint aranymadár, a művész, a művészet, a maradandóság képe, a *Léda és a hattyú*ban a spirituális tartomány képviselője, az *Árnyas vizek* című egyfelvonásosban a főhóst és szerelmesét a szellemi világba vezető emberfejtű, szürke madarak az „Örökkévaló” hírnökei, vagy a későbbi *Cuchulain halálá*ban a haldokló hős víziójában megjelenő „puha tollas forma” az emberi mulandóságot transzcendáló lélek.

A sólyom a róla elnevezett drámában is nyilvánvalóan a természetfeletti birodalom lakója, de asszonyi alakjában a földhöz kötődően egyben a két világ közötti közvetítő is. Hangja, mely a víz feltörését jelzi, prófétai erejű, hasonlóan az Ozirisz sírján növevő ágakon élő, s az isten lelkét megtestesítő madáréhoz. Szerepe, természete az ír néphitben gyökerzik: mint az ottani fekete madarak, emberfeletti gonosz, rosszat hoz (átok sújtja, aki a szemébe mer nézni), de mint a tündérek, vonzó szépségével s mágikus táncával elbűvöli, s veszélyes utakra csábítja Cuchulaint.

A sólyom figurája markánsan példázza Yeats szimbólumalkotó módszerét: a néphit s a mítoszok egyrészt archetípusokat szolgáltatnak számára (ilyen a másik két szereplő is: a magasabb rendű keresésére induló, azért mindenre kész ifjú hős, Cuchulain és a fájdalomtól s átoktól féltő, gyáva, de a csodában reménykedő öreg ember), másrészt a sokféle jelentést vibráltató illúziók drámai feszültséget teremtenek magukon a szimbólumokon belül, s így a halhatatlanság körébe tartozók is dinamikusak lesznek. Konkrétságuk, intenzitásuk messze eltávolítja őket a nagy szimbolista drámáiról, például Meaterlinck homályos, megfoghatatlan jelképiségétől.

Mindezt szem előtt tartva leginkább H. Vendler magyarázatát látjuk elfogadhatónak a dráma gondolati-érzelmi magvát illetően; a kétféle magatartásforma: az öreg képviselte óvatos gyávaság s Cuchulain alakjában a veszélyeket vállaló hősiesség szembeállításából az utóbbi igenlése hangzik ki.²⁸ Viszont azt a lényeges mozzanatot, hogy Cuchulain a madár tánca bűvöletében odahagyja a felbuzgó vizet, Vendlertől eltérően²⁹ úgy értelmezhetjük, hogy a hős vagy a gyáva számára egyaránt elérhetetlennek bizonyuló halhatatlanság (a kút vize) fokozatosan elveszíti jelentőségét, amint Cuchulainnek alkalma nyílik az élet mé-

lyebb, intenzívebb megélését lehetővé tevő kontaktus teremtésére a szellemi világgal. Mégpedig Cuchulain „totemállata, démona, külső lelke”³⁰: a sólyom közvetítésével, mint-hogy egyes ír mondaváltozatokban Cuchulain sólyomtól származik; a démon, illetve „daimon” pedig Yeatsnél az antién, az időtlen, tisztán szellemi én. De múzsája is, ami Yeats rendszerében azonos a démonnal. A transzból magához térő Cuchulain most már tudatosan is vállalja az egy bátor lépésével előidézett harcot, így a dráma az ön-azonosulás, önmegvalósítás drámája is.

Hogy mennyiben nő dráma *A sólyom kútjánál*, azt mint japán, Hiro Ishibashi a legkompetensebb eldönteni. Az általa észrevett különbségekből néhány a formai-technikai megoldásra vonatkozik. Például szerinte Yeats nem tudott olyan mértékben „antinaturalista” lenni, hogy minden figuráját egyetlen szépségideál uralma alatt egyesítse, amint azt a nő kívánja. A szereplőktől bábjátékszerű mozgást követelt, holott az még mindig túlságosan imitatív jellegű. A lány, misztikus zene természeténél fogva nem töltheti be azt a funkciót, amit a nőban az ütőhangszerek: a pillanatok éles, kemény elválasztását egymástól. A maszkokat is szabadabban alkalmazta Yeats, s a kórust nagyobb önállósággal ruházta föl.³¹ Az eszmei alapokat érinti az a megfigyelése, hogy a nőval ellentétben, ahol az istenek, szellemek természetesként jelennek meg, Yeats távoliséget, idegenséget érzékeltetett darabjai elején, hogy így mehökkentve a nézőket, előkészítse őket a természetfeletti befogadására.³² Yeats azonban nemigen tarthatta szükségesnek a közönség ilyen előkészítését, hiszen az ír néphitben a misztikus lények és jelenségek szinte természetesek voltak, s például *A halottak álmában* a fiatalember csak a darab végén eszmél rá, hogy szellemekkel s nem valódi emberekkel beszélget. Az időbeli és térbeli distancia inkább a dimenziók egyetemessé tágítását célozza. Különbséget láthatunk viszont a természetfeletti lények és az emberek viszonyában: a nő drámákban a szellemek általában nem ellenségesek, Yeatsnél ellenben az ír népmese-néphitbeli tündérek kettősségét: vonzó szépségét és ártó erejét képviselik. Ilyen a sólyom mellett Fand, a tökéletes, földöntúli szépségű tündérazszonny is *Emer egyetlen féltékenysége*ben, aki Cuchulaint halálos csókra csábítaná.

Ishibashi talán leglényegesebb megfigyelése az, hogy míg a nőban minden alárendel-tetik a főhősnek, Yeats darabjaiban két egyformán fontos szereplő csap össze³³, bár ő ezt csak formai kérdésként kezeli. Könnyen belátható, hogy a különbség ennél elemibb: filozófiai-életszemléleti gyökerű. A nő keleti filozófiákon, elsősorban a Zen-buddhiz-muson alapul, ahol a tökéletesedés útja a vágyak nyűgétől való szabadulás, majd a szemé-lyiség feladása, a szenvedéstől, szenvedélyektől, korlátoktól mentes lét, a boldog nyuga-lom, a nirvána elérése. Yeats miszticizmusa és a keleti gondolatok iránti minden rokon-szenve mellett is túlságosan nyugati és túlságosan ír volt ahhoz, hogy ezt a szemléletet maradéktalanul magáévá tegye. Az az ember, aki hajlamai ellenére egy egész nemzeti mozgalom vezéralakja tudott lenni, hogyan is tarthatta volna egyetlen céljának személyi-ségének a nirvánában való megsemmisítését? Mennyivel természetesebb, hogy a hősiessé- get dicsérte! *Az Emer egyetlen féltékenysége* címadó hősnője önfeláldozása is igazi bátor, nemes tett: egyetlen reményéről — hogy férje, Cuchulain idősebb korában az ő szerel-méhez fog visszatérni — azért mond le súlyos belső harc után, mert az az ára a férfi életének. Döntésében nyilvánvalóan nyoma sincs a földi vágyak leküzdése szándékának. S Cuchulain utolsó szavai a sólyom kútjánál: „Itt jön! Cuchulain, Sualtim fia jön!”³⁴, éppen a hős önnön szerepe vállalásának a szavai. S mivel Yeatsnél — miképpen az íreknél általában — a hősi és a költői magatartás, létviszony azonos, s mivel Yeats egész életében küszködött önmaga s a költő egyéniségének, küldetésének meghatározásával (s nem felol-dásával!), Cuchulain alakjában az öndramatizálás elemei is fellelhetők. (Munkáiból egyér-

telműen kitűnik, hogy Yeats drámai önkeresése mélyen ellentétes az olyan Zen-buddhista szemlélődéssel, amely az ember saját természetének a megértését, a megvilágosodást célozza.)

Mindez küzdelmen, tehát konfliktuson keresztül valósul meg. Igaz, a konfliktus ábrázolása nagyban eltér az általunk megszokott drámaformákétól, de megléte bizonyítja, hogy Yeats megmaradt a nyugati szellemiség körében. Hiszen a – legalábbis nyugati értelemben – konfliktusmentes nó dráma folyamata belső építkezés (a színészé, s játéka hatásaként a nézőké), a cél pedig a „virág” (a buddhai megvilágosodás jelképe) felmutatása, az értelmén túli birodalom megérintése.³⁵ Ez érthetővé teszi a japán dráma egyetlen központi főszereplőre komponáltságát.

Mint korábban említettük, Yeats világa antinómiákra s azok dialektikus harcára épül. Verseiben is az ellentéteket dramatizálva jut el az igazságaihoz. Nó drámáiban a két világ, illetve az egyazon valóság két oldala: a fizikai és a szellemi, a mulandóság és halhatatlanság ékelődik egymásba, s ahol – mint az íreknél – a túlvilág olyan kézzelfogható, ez az ellentét valódi feszültséget teremt.

Tanulságos és jellemző *A halottak álma* példája. Itt is, mint a modelljéül szolgáló japán *Nishikigi*-ben halott szerelmesek szellemei egy élő ember segítségét kérik: a japánok egy papot, hogy eskesse össze őket, az írek egy fiatalembert, hogy bocsássa meg régi vétküket. De míg a *Nishikigi*-ben a pap csupán eszköz – hiszen maga a feloldozás a valaha elkövetett bűn újra- és újraátélésének, „visszaálmódásának” a purgatív hatásaként adatik meg –, Yeatsnél ténylegesen a fiatalember döntésétől függ a sorsuk – ő pedig túlságosan szenvedélyes patrióta lévén, nem bocsáthatja meg a hétszáz évvel azelőtt elkövetett, de az ő napjaiig is kiható hazaárulásukat. De a többi eredeti nó játék is békés derűvel, vagy nosztalgikus, esetleg rezignált hangon végződik, Yeats viszont felkeltett szenvedélyekkel, beteljesületlen vágyakkal fejezi be nó drámáit. Ez nagyrészt Írország akkori, változóan reményteli vagy reménytelen állapotával magyarázható. Természetesen a történelmi vagy politikai vonatkozások nem jelentkeznek direkt módon (bár egy konkrét történelmi esemény s szinte tapintható hazaszeretet is felvillan *A halottak álmában*), hanem – mint nála minden – a drámai szimbólumok s a líra bonyolult áttételein keresztül. A nemzeti mozgalomban nagy szükség volt az ősi erényekre; Yeats hát felmutatta a nemesség, bátorság, hősiesség szép példáit mitológiai alakjaiban.

A japán nó játékok témája – Yeats szerint – a „visszaálmódás”³⁶, azaz a lélek diszkarnációjának az a foka, amikor az előző inkarnációban történeteket újraéli. Yeats rendszerébe ez a hiedelem is beépült, s erre alapozta *A halottak álmát*, de semmiképpen nem tekinthetjük ezt nó darabjai „témájának”. Nyilvánvaló, hogy ha a dráma ábrázolta események és maga a dráma ideje különböző, tehát azok az álom, az emlékezet szűrőjén keresztül jutnak a színpadra, nem lehetnek olyan élesek a kontúrok, mintha a két idősík egybeesik. Ez is oka, hogy Yeatsnél dinamikusabb a cselekmény, intenzívebbek a szenvedélyek, az összecsapások, élettelibbek, valóságosabbak, többoldalúak az alakok (még ha a hagyományos jellemábrázolástól távol állnak is).

A Zen-buddhisták a megvilágosodáshoz a logikus gondolkodás kizárásával jutnak el, következésképp a nó játékok is teljességgel nélkülözik a kauzalitást. Yeats az intellektust a kommunikáció egyik csatornájává lefokozva, azt csupán nyugati egyveduralmától fosztotta meg, de nem száműzte.

Összegezve: Yeats a nó hagyománytól elsősorban korábbi, a drámára és a színházra vonatkozó nézetei megerősítését kapta, egy, a gyűlölt nyugati konvencióktól merőben idegen dramaturgia példáját, egy végsőkéig kidolgozott színpadi technikát, s addig nagyrészt ismeretlen nem-verbális eszközök tárházát. De csak annyira követte szorosan ezt a mintát, amennyire az segítette mondandója kifejezését, témája egyetemessé tételét, és

olyan szabadon változtatott rajta, amelyen szabadon kezelte a mitológiai alakokat és eseményeket is műveiben. Temperamentumából, Írország helyzetéből adódóan (ő nem szakadt el a külső valóságtól, mint a japán elmélkedők) egy sokkal szenvedélyesebb, intenzívebb, dinamikusabb változatot teremtett, amelyben nagyobb a feszültség is – amit részben a szimbólumok belső drámaisága, részben az alapvető lét-ellentétek érezhető jelenléte táplál. Yeats tehát tulajdonképpen európaizálta a nót.

Az európai színház keleti hagyományok segítségével történő megújítására való törekvés nem ritka jelenség századunk drámairodalmában. Elég itt Barrault, Brecht, Claudel nevét említeni, vagy utalni arra, hogy még Beckett *Godot-ra várva* című darabjában is kimutattak speciális nő jegyeket³⁷, de Yeats érdeme és kísérletének jelentősége az, hogy ő volt az első ezen a téren. Talán azért maradtak drámái olyan távol a közönségtől, s külföldön még kevésbé számíthatnak megértésre, hiszen Írországon kívül az ír mitológia legalább olyan ismeretlen, mint a japán színház. Ő maga is úgy látta, hogy darabjainak „csak egy, a mienktől nagyon különböző civilizációban lenne sikerük . . . Olyan országnak kellene őket írni, ahol az egész társadalom sajátja egy félig mítikus, félig filozofikus néphit, amelyet az író és közönsége új szférába emelhet.”³⁸ Korábban még bízott benne, hogy az írek alkothatnak ilyen közösséget, később azonban csalódottan tapasztalta, hogy már őket is megrontotta az ipari civilizáció, hogy a növekvő középosztály a szellemi értékek helyett csak az anyagiakkal törődve teljesen elvesztette az ősi hithez való kötődését. Drámái így csak az „arisztokrácia” számára élvezhetők, de arisztokrácián nem társadalmi osztályt értett, még csak nem is intellektuális elitet, hanem minden érzékeny, fogékony embert, azokat „az egyszerű embereket” is beleértve, „akik tiszta egyszerűségből értik meg azt, amit mi tanulás és gondolkodás útján.”³⁹ Ma pedig, amikor a színházjáró közönség már befogadja az abszurd drámát vagy a monodramát, talán Yeats különleges darabjai sem lennének olyan idegenek, mint az ő korában voltak, még ha bizonyos jelentésrétegek rejtve maradnának is előttünk, illetve elfogadhatatlanok lennének számunkra. Hisszük, hogy nem tévedett Babits, amikor lelkesen üdvözölve Yeats *Össze gyűjtött drámáinak* angliai kiadását 1935-ben, a modern színpadon szerette volna látni őket, hiszen – mint mondotta – a szöveg „az élőszó hangosságát kívánja, s a drámák technikájában sincs semmi könyvdrámaszerű. Igazi, előadásra szánt drámák ezek”.⁴⁰

JEGYZETEK

[1] W. B. Yeats, *Letters to the New Island* (Cambridge, Mass . . . 1970) 76.

[2] W. B. Yeats, *Autobiographies* (London, 1955) 194.

[3] uo. 193.

[4] W. B. Yeats, *Preface to Lady Augusta Gregory, Cuchulain of Muirthemme* (London, 1902) XII.

[5] W. B. Yeats, *Letters to the New Island*, 174.

[6] W. B. Yeats, *Discoveries In: Essays and Introductions* (London, 1974) 264.

[7] W. B. Yeats, levél John O’Learynek, 1892, idézi: Richard Ellmann, *Yeats, The Man and the Masks* (London, 1961) 97–8.

[8] W. B. Yeats, *A Vision* (London, 1974) 187.

[9] W. B. Yeats, *Symbolism in Painting In: Essays and Introductions* 149.

[10] W. B. Yeats, *Autobiographies* 471.

[11] uo. 262.

[12] W. B. Yeats, *The Theatre In: Essays and Introductions* 170.

[13] uo. 166.

[14] W. B. Yeats, *The Tragic Theatre In: Essays and Introductions* 240.

[15] uo. 245.

[16] Samhain 1904, P. C 132–5 passim, idézi: Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement* (London, 1967) 71–3.

- [17] Székely György, A színháték japán világa, Színház, 1978/10 37. Nem feladatunk e kérdés tisztázása itt, meg kell azonban jegyeznünk, hogy távolról sem csak európai elméletek eredeztetik a nót vallásos, rituális mozzanatokból.
- [18] W. B. Yeats, Certain Noble Plays of Japan In: Essays and Introductions 225–6.
- [19] uo. 231.
- [20] uo. 234.
- [21] uo. 232.
- [22] W. B. Yeats, A Vision 222.
- [23] uo. 221.
- [24] Birgit Bjersby, The Interpretation of The Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats (Upsala, 1950) 92–3.
- [25] Richard Ellmann, Yeats, The Man and the Masks (London, 1961) 218–9.
- [26] Reg Skene, The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study (London, 1974) 129–43.
- [27] Peter Ure, Yeats (Edinburgh, London, 1963) 93.
- [28] Helen H. Vendler, Yeats's Vision and the Later Plays (Cambridge, Mass . . . 1963) 206.
- [29] Helen H. Vendler ezt úgy értelmezi, hogy Cuchulain bár bűvöletben, de megvetően elfordul az eseménytelen hétköznapi élet egyszerű meghosszabbítását jelentő kúttól, s inkább a sólyom követését választja, mert így kapcsolatba kerül a szellemi tartománnyal, intenzívebb életet élhet. Helen H. Vendler, i. m. 213–4.
- [30] Reg Skene, i. m. 137.
- [31] Hiro Ishibashi, Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeats's Plays (Dublin, 1966) 134–50 passim.
- [32] uo. 148.
- [33] uo. 144.
- [34] W. B. Yeats, At the Hawk's Well, Collected Plays (London, 1960) 218.
- [35] Vekerdy Tamás, A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint (Budapest, 1974) 240.
- [36] W. B. Yeats, A Vision 227.
- [37] Vekerdy Tamás, i. m. 36.
- [38] W. B. Yeats, Notes in Four Plays for Dancers 106. idézi: Akhtar Quamber, Yeats and the Noh (New York, Tokyo, 1974) 103.
- [39] W. B. Yeats, The Theatre, In: Essays and Introductions 166.
- [40] Babits Mihály, Költő, forradalom és heroizmus, Nyugat, 1935. XXVIII. I. 260.

YEATS'S VERSION OF THE NOH DRAMA

BY CSILLA BERTHA

This study, after giving a brief introduction to Yeats's philosophical and aesthetical views, discusses a group of his plays written in the Japanese Noh fashion. Yeats found in this poetic, ritualistic, symbolic, and stylized form of drama a confirmation of his earlier ideas of tragedy, and a store-house of new technical devices, non-verbal means of expression, but modified it to suit his temperament and the needs of his country: to show up the examples of ancient heroism, courage, and nobility. The author, concentrating upon *At the Hawk's Well*, touches upon the nature of Yeats's symbolism and points out a few significant differences between the original Noh and Yeats's version, and claims that Yeats's drama is more passionate, tense, and dynamic than his model, which is based upon the philosophy of Zen-Buddhism. Yeats westernized this Eastern form of drama, and, in doing so, he was the first to endeavour to renew the European theatre with the help of an Eastern tradition.