

A MITIKUS-KÖLTŐI DRÁMA KÉT VÁLTOZATA: W. B. YEATS ÉS TAMÁSI ÁRON JÁTÉKAI

BERTHA CSILLA

A századforduló s a század első felének európai irodalmában, művészetében megnyilvánuló újfajta szellemiség, az őshire, a mítoszra, az archaikus népi képzeletvilágra és szemléletre építő modern kozmikus világlátás különböző helyeken, különböző szerzőknél egymástól függetlenül is kibontakozott.

A Lorca – Jeszenyin – Csontváry – Bartók – Kodály – Sztravinszkij nevével jelzett sor csak a közelebbiről kapcsolódó irányultságú és feladatvállalású művészekre utal; számos progresszív művészcsoporthoz, s az egész modern avantgarde egyik fő irányának hangsúlyozott szándéka is alapvetően közös az övékével. Ebbe a sorba illeszkedik Yeats és Tamási, akik művészetének az összevetése esetlegesnek tűnhet ugyan, mégsem lehet érdektelen, hiszen egyrészt népük történelme, s ezzel együtt lelki alkata, gondolkodásmódja nagyon közeli rokonságot sugall, másrészt mindketten közel egy időben sajátosan egyéni, de egymással sok párhuzamot mutató drámaformával újították meg nemzetük és nyelvterületük drámairodalmát.

Az egymástól területileg távolosó, közvetlen hatásoktól mentes kultúrákban is hasonló utakat járhat be az irodalom, a művészet. A polgári etnológusok már a múlt századtól kezdve kutatják és bizonyítják, hogy az emberi kultúra alapvetően egységes, a társadalmi-történelmi fejlődés adott fokán az anyagi és szellemi kultúra jelenségei állandók, a földrajzi meghatározottságtól s a külső időrendiségtől függetlenül. Az összehasonlító irodalomtörténet is elfogadja a kultúra, s mint annak része, az irodalom egységének az elméletét. Nemcsak a néphiedelmek, rítusok, szertartások lényege közös a különböző népeknél, hanem méginkább az irodalom ősforrásai, a mítoszok. Ez törvényszerű, hiszen a mítoszok mindenhol az egységben látott világegészet, a lét szerkezeti és mozgástörvényeit képezik le jelértékű képsorokban. Természetesen ugyanazokat a világmozgásokat a különböző közösségek saját tapasztalataik, alkatuk szerint öntik formába. A megjelenítés különbözősége azonban belső azonosságot takar. A világirodalom későbbi fejlődési fázisaiban is törvényszerűen létrejönnek olyan rokon jelenségek különböző kultúrákban, amelyek inkább a saját belső történelmi-társadalmi fejlődéssel, mintsem kölcsönhatással magyarázhatók. Az az összehasonlító módszer, amely fölveti az irodalmi folyamat stadiális-tipologikus egyezéseinek kérdését, a különböző népek irodalmának történetileg azonos jelenségeit egyenértékűekként vizsgálja, „függetlenül eredetüktől, földrajzi kiterjedésüktől, kronológiai behatároltságuktól”¹.

Az írek és a székelyek helyzete, történelme sok ponton kapcsolódik egymáshoz — anélkül, hogy bármiféle kölcsönhatás fönnállna. E gazdag népi kultúrával, hagyományokkal rendelkező két nép az urbánus, technikai civilizációs fejlődés viszonylag alacsony fokán állt még a század elején is. A nagyrészt zárt faluközösségekben élő paraszti kultúra nyelvében, szokásaiban, hiedelmeiben őrizte az ősi képzeletvilágot, gondolkodásmódot. Az írek több százados nemzeti elnyomatottsága a múlt század végére érlelte meg a szélesebb körű politikai és kulturális függetlenségi mozgalmat. Az önálló nemzeti létért szintén évszázadokon át küzdő erdélyi magyarság megmaradásának, szellemi függetlenségének kérdése pedig Trianon után éleződött ki. Az íreknél a kulturális reneszánsz a politikai mozgalommal párhuzamosan, annak céljaival azonosulva bontakozott ki. Erdélyben a függetlenségi harc minden egyéb formájának az eleve lehetetlensége folytán a saját kultúra, a múlt szellemi kincseinek a megőrzése és ápolása, s ezekre építve új értékek teremtése maradt az idegen nemzettestbe való beolvasztás elleni küzdelem egyetlen formája. Az íreknek ebben a korszakban kellett önálló nemzeti irodalmat alkotniuk, az erdélyieknek — mivel váratlanul leválasztották őket addigi szellemi közösségüktől, a magyarságtól — szinte újra meg kellett formálniuk szellemi arculatukat s kifejezni sajátosságukat egy most már önálló irodalomban. A nemzeti sors, létkérdések és az irodalom ilyen elválaszthatatlanul főként kis népeknél fonódik össze, s azoknál is leginkább a nagy sorsfordulók, az elnyomatás vagy függetlenné válás nagy drámai pillanataiban. Fenyegetett létű kis népeknek van szükségük arra, hogy az irodalom, művészet részt vállaljon a létküzdelemben, a nemzeti tudat fölébresztésében vagy ébrentartásában.

A nemzeti irodalom megteremtéséhez vagy újjászületéséhez mindig hozzátartozik a nemzeti színház és dráma létrehívása. Írországhban a századforduló táján a függetlenségi küzdelem szerves részeként elindult az ír drámozgalm (Irish Dramatic Movement), amelynek határozott célja az ír szellemű drámaírás föllendítése volt. Egyik vezéregyénisége, a színház, a dráma kérdéseit elméleti szinten is átfogó irányítója W. B. Yeats. A saját belső kettősségeiben s az ország állapotában rejlő drámaiság mellett tehát a külső szükségyszerűség is indította a drámaírást. Tamási hasonló korigény kielégítésére kezd drámát írni: a Kolozsvári Magyar Színház pályázatára, amelyet „az eredeti transzilvániai drámaírás bátorítása és ösztökélése céljából” hirdettek,² küldi első drámáját, az *Ósvigasztalást* haza Amerikából 1924-ben. A magyar szellemű színház igényét évekkel később fogalmazza meg: „Aki ismeri a háború utáni magyar népi irodalom európai színvonalát, az nem láthat megszükitést vagy lebecsülést abban, hogy 'magyarokról magyaroknak' szeretnénk színházat. Azt lehet vitatni, hogy a politikában mikor és mennyi helye van a nemzeti egyedülvalóságnak, de azt, hogy az irodalom és a művészet megtartója és éltetője a nemzeti sajátság: minden magyarral együtt vagy bárki ellen valljuk és hirdetjük.”³ „Yeats mondata: „Nincs nemzeti lét irodalom nélkül, . . . aminthogy nincs nagy irodalom nemzeti jelleg nélkül”⁴ szinte szó szerint rímeli Tamási gondolatára. Ahhoz viszont, ami Tamási számára magától értetődően, származásából, életkörülményeiből adódott, Yeats elméleti úton jutott el: hogy a nemzeti irodalomnak, drámának a népi kultúrából kell kinőnie. „Minden nemzeti drámai mozgalom vagy színház az olyan

országokban, mint Bohémia vagy Magyarország, mint az Erzsébetkori Angliában is, az egyszerű emberek tanulmányozásából nőtt ki, akik bármely más osztálynál jobban őrzik a nemzeti sajátosságokat, s a nemzeti történelem vagy legenda képzeletbeli újjáteremtéséből.”⁵

Az írek és a székelyek is azon kevés népek közé tartoznak, akiknél még a század elején is olyan értelemben is szerves volt a kultúra, hogy az a hétköznapi tevékenység része volt. 1906-ban írta Yeats, hogy „Írországbán ma a régi világ, amely énekelt és figyelt, talán utolsóként Európában, szemben áll azzal a világgal, amely olvas és ír.”⁶ Ott még csak akkor volt elszakadóban a „magas” művészet a népművészettől, s ez táplálhatta Yeats naív optimizmusát, hogy az elanyagiasodott, elszürkült, kultúraellenes feltörekvő középosztály ízlésbeli uralma hamarosan véget ér, s az egész nép újból abban a természetes kultúra-őrző és -teremtő közegben élhet, mint ősei. „Egy dolog teljesen bizonyos. Ahol csak lappang a régi, képzeletgazdag élet, új életre kell azt kelteni . . . és Írországbán valószínűleg ez a Gael mozgalom feladata.”⁷

A gael mozgalom feladatának tekintette egy időben azt az eleve kudarcra ítélt vállalkozást is, hogy az írek nagy többsége által elfelejtett ősi kelta nyelvet irodalmi nyelvvé emeljék. Ehelyett be kellett érniük a tényleges népnyelvnek, az ír tájszólásban beszélt, az írek sajátos képzelőerejéhez, észjárásához alakított angolnak a használatával. Az írek képesek voltak arra a páratlan teljesítményre, hogy az idegen hatalom nyelvét átvéve, felfrissítve, sajátos gondolkodásmódjukhoz igazítva, olyan nyelvi gazdagságot hozzanak létre, amely természetes közege lehet a születendő nemzeti irodalomnak. Synge írta erről az anyanyelvvé vált dialektusról, hogy „az olyan országokban, ahol a nép képzelőereje és nyelve gazdag és eleven, lehetséges az író számára is, hogy gazdagon és bőségesen áradhassanak a szavai, és ugyanakkor átfogóan és természetes formában mutathassa a valóságot, amely minden költészet alapja.”⁸ Yeats is fölismerte a népnyelv termékenyítő hatását: „Vidéki tájnyelven nagyszerűen lehet írni anélkül, hogy sokat kellene gondolkozni a szavak megválasztásán; az érzés maga hozza a megfelelő szót, mert itt minden ősi és minden élő és semmi nem közönséges vagy elkoptatott.”⁹

A székelyek nyelve közismerten a leggazdagabb, legszínesebb, legfordulatosabb magyar tájnyelv. Tamási hatalmas örökségként kapta ezt a gazdagságot szüleitől, falujától, szülőföldjétől. Ezért mondhatta róla Németh László, hogy szerencsés író, hiszen helyette „A faluja dolgozott, s a népe lelket színesre verő évszázadok”, „S annyi költőnek, aki dicsőséget sosém látott, minden dicsőségét ő aratja le, székely Homérosz maga.”¹⁰

Természetesen a nyelv csak külső foglalat a székelyek vagy az írek gondolkodásmódjának. Yeats is, Tamási is a népiségnek a leglényegét vitték műveikbe: a mitikus szemléletet, a világerőknek s a köztük élő embernek az egységben látását.

A modern, különösen a huszadik századi művészet – a tudomány, a vallás s a filozófia mellett a mítosz szellemi örököse – a mítosznak sok elemét magába építi, de sokszor szervesetlenül, kiragadottan vagy csak szimbólumként, metaforaként. Yeats is, Tamási is magát a mitikus világgépet tették magukévá, s ez mint szervezőerő, organikus egységbe fogja a valóság és a fantázia szülte alakokat, eseményeket, gondolatokat a művekben. Tamási ezt hívja igazi népiségnek: „a művészi forma, a képzelet és a szemlélet módja, ahogy az

irodalmi művekben kifejezésre jutnak ezek a gondolatok: az sem új, csak elfelejtett. A valóság és a képzelet összhangja a legősibb költői lélek adománya, amelyet leghívebben a nép őrzött meg.”¹¹

Az organikus látásmódban az ember és az univerzum között ott áll a közösség. Természetes, hogy Tamásinál is, Yeatsnél is a nagy létproblémák mindig kapcsolódnak a nemzeti sorskérdésekhez. Yeats drámáiban többnyire ír mitológiai vagy legendabeli hősök szerepelnek, s találkoznak vagy harcolnak természetfölötti hatalmakkal. Az érzékeken túli világ képviselői természetes módon jelennek meg, és a két világszint között teljes kommunikáció, egymásrahatás létezik. Katalin grófnő a róla elnevezett drámában természetfölötti erőkkel harcolva és egyezkedve tölti be a mitikus hős népszabadító-szerepét. A félig emberi, félig isteni származású Cuchalain több drámában is a nemes, bátor, önfeláldozó emberi magatartásforma megtestesítőjeként ütközik másféle magatartásformákkal (*On Baile's Strand*, *The Green Helmet*, *At the Hawk's Well*), természeti elemekkel (*On Baile's Strand*) vagy a spirituális tartomány küldötteivel (*At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Death of Cuchulain*).

Tamási játékaiban hasonlóképpen a világ teljessége sűrűsödik képekké, de nála többnyire realiztikusabban, konkrétabban megrajzolt népi szituációk és hősök nőnek mitikus érvényűekké (*Énekes madár*, *Tündöklő Jeromos*). A legnyilvánvalóbban mitikus töltésű darabja, az *Ósvigasztalás*, amelyben az ősi, természeti, organikus életrendet jelképező hős ütközik meg az emberek hozta törvényekkel, a kisszerű, alacsonyrendű, hétköznapi, városi civilizáció által megrontott léttel. A népe sorsát megtestesítő, mitikussá növvő hős az írónak azt a hitét is jelképezi, hogy a megmaradás s a fölemelkedés útja csak az ősi, tiszta, érintetlen életmód föltámasztása révén képzelhető el, szemben a városi élet gáta közé szorítottságával, a képmutató hatalommal. A megfordíthatatlannak tetsző társadalmi-történelmi realitásokkal szembeni állásfoglalása s a jelen előli pogányos-mitikus menekülésvágya ismét közelebbről rokonítja Yeats felfogásával. Yeats is a régi nagyság, nemesség, hősiesség fölélesztésében s a modern technikai civilizáció kirekesztésében látta népe újjászületésének lehetőségét. A mítoszokból vagy legendákból előlépő hősei a csak a múltban élő egyéni emelkedettséget példázzák, de pl. a *The Countess Cathleen*-ben (Katalin grófnő) Yeats társadalmi elképzelése is fölsejlik: az arisztokrácia és a parasztság ideális kapcsolata, összefogása, a szinte patriarchális viszonyok visszaállítása biztosíthatna harmonikus életet Írországbán. A századforduló táján ez az ősi életforma már Írországbán is fölbomlóban volt, s az erősödő középosztályt Yeats mindig lelki szegénységgel, fantáziátlansággal, földhözragadt anyagiassággal azonosította. Az ellenérzést csak fokozhatta, hogy az ipar s a kereskedelem fejlődése nem csupán a világ változásainak természetes rendje szerint ronsolta szét az írek százados életmódját, hanem ráadásul az idegen, elnyomó hatalom közvetítésével tört be, elsősorban annak érdekeit szolgálta, többszörösen is idegen volt tehát. Ezért öltenek a pokol-küldötte démonok a drámában éppen kereskedőformát, s ezért annyira veszélyes a hatásuk, hiszen a szegények olyan helyzetben vannak, hogy kénytelenek pénzért a lelküket is eladni. Ily módon a darab modern allegória is az írek sajátos létformájától merőben idegen erők uralomra jutásának veszélyéről.

A sivár jelen s a dicső múlt kései drámáinak némelyikében, pl. a *Purgatory*-ban vagy a *The Words upon the Window-Pane* címűben is szembesül. A romantikus múltélesztés azonban egyik drámaköltőnél sem jelent végleges menekülést a jelen gondjai elől, ellenkezőleg: a drámák tanulsága szerint a múlt abban a formában, ahogyan egykor létezett, tragédiát szül, visszavonhatatlanul pusztulásra van ítélve, de szellemét, tisztaságát, nagyságát megőrizve lehetne a jelen s a jövőt megnemesíteni.

A közös szemlélethől, a néphitre való támaszkodásból fakad, hogy mindkét író drámáiban a pogány és keresztény elemek keverednek, összeolvadnak vagy néha ütköznek. Mindkettőjükénél az ősi, kereszténység előtti látásmód tűnik erősebbnek, s az szinte magába olvasztja a kereszténység angyalait, imáit, Sátán küldötteit, úgy, hogy azok el is veszítik keresztény tartalmukat. Ilyenek Yeatsnél a már említett ördög-küldötte démon-kereskedők vagy az angyalok a *The Hour-Glass*-ban, a kámforrá váló, testet öltött ördög Tamási *Tündöklő Jeromos*ában, a fohász az Istenhez vagy a „gyónás” az *Énekes madár*ban, hogy csak egy-két példát említsünk. Yeats is, Tamási is többször nyíltan szembefordítja a pogányságot a kereszténységgel, az előbbit azonosítva az ősi, természeti életformával, az ember szabadságával, az utóbbit az ember természetes létét, vágyait korlátozó, keretek közé szorító erőkhöz vagy a földi hatalomhoz, képmutatáshoz utalva. A sok lehetséges példa közül itt csak az *Ősvigasztulást* és Yeats *The Land of Heart's Desire* című darabját említjük. Ez a szembeállítás Tamásinál elsősorban inkább társadalmi, morális és pszichológiai, Yeatsnél viszont létfilozófiai nézeteihez kapcsolódik erősebben: a pogányság a szubjektivitás, a belső erő, hit, az önmagában való teljesség vetülete, míg a kereszténység az objektivitásé, vagyis az ember vágyaé az önmagán kívül létező tökéletesség megtalálására, a benne való föloldódásra.

Éppen a mitikus szemlélet teszi lehetővé, hogy – miként az ősi mítoszokban magukban – egyesülhessen, együtt létezessen vallás, tudomány, művészet, filozófia. Mind a Tamási-, mind a Yeats-drámák ezt a teljességet, sokrétűséget mutatják, s csak az elemzés bonthatja szálaira a komplexitásukat. A párhuzamos témákon belül – elvontabb létkonfliktusok, alapvetőbb emberi kérdések és érzések, mint születés-halál, szerelem-szeretet-gyűlölet, a szellemibb vágyak: a tökéletesség, kiteljesedés keresése, a megújulás vágya – Tamásinál sokkal erőteljesebb hangsúlyt kap a morális sík (egyéni és közösségi), mint Yeatsnél, bár nála sem hiányzik egy erkölcsfilozófiai szint. Ez a különbség természetes, hiszen Tamásit falusi származása, plebejus népisége a legáltalánosabb létkérdések végiggondolásánál is közel tartotta a konkrétabb emberi magatartásformák, együttélési viszonyok vizsgálatához, míg a mindennapi egzisztenciális gondoktól szabadabban fölövő, álmodozó, szemlélődő alkatú s a filozófiai tanulmányaiban jobban elmélyülő Yeats mindig is hajlamosabb volt az elvontságára.

Ez az eltérés nyilvánvaló a drámák megformálásában is, de a felszín mögé hatoló vizsgálódás a mélyebb rokonságot találja döntőnek. Mindketten a polgári realista-klasszicizáló drámaformáktól eltérően az emberi magatartás és egzisztencia mélyrétegeibe, pszichológiai, ontológiai és metafizikai tartalmaiba behatolni képes drámaformákat alakítottak ki.

Mindketten fölújították a régi drámaformák, különösen a középkori misztériumjátékok szellemét, átvették sok szerkezeti és hangulati elemét.

A misztériumjátékok e modern változatai – Bécsy Tamás kategóriáját használva – a kétszintes dráma-modellhez állnak legközelebb, amelyben nem a konfliktus a központi szervezőerő, s nem a drámai csomó szálakra bontásával és a konfliktus felé közeledéssel halad előre a dráma. A jellemek sem realistán megfogalmazott társadalmi típusok, hanem „költői képmások”, hiszen nincs szükség jellemekre: a művek közvetlen élménykifejezések, „a világ egy-egy szituációjáról való víziók, látomások, gondolatok kivetítései”.¹² Mindkét drámaköltőnek ez a modell felelt meg leginkább, nemcsak a néphitből vett, a két világszint létezésében és egymásba-játszásában való hit okán, hanem mert a „társadalmi-történelmi valóság tényei közül először azokat élheti át a szerző líraian és azokat rögzítheti a kétszintes dráma modellje szerint, amelyek az adott valóságban csak körvonalakban, csak megsejtésekben, csak vágyakban élnek.”¹³ Yeats korában az új, önálló Írország valóban csak a képzeletben, a vágyakban élt, illetve élete utolsó két évtizedében volt alakulóban – a születés összes kínjával, bizonytalanságával és nagy lehetőségeivel. Tamási a lassan formálódó új helyzet, a kisebbségi lét körülményei között szintén csak a bensőben létező lehetőségként, vágyként élhette meg a megmaradás, az „erkölcsi lábommaradás” esélyeit.

Konkrét társadalmi konfliktus és realista jellemek helyett a moralitások és misztériumjátékok allegorikus formájában s a népművészet jelképszerűségével és költőiségével fogalmazódnak meg az elvont filozófiai vagy morális kérdések. A legtöbb Tamási drámában s Yeats néhány – főként korábbi – darabjában a Jó és a Rossz ütközik össze. Ez történik a *The Countess Cathleen*-ben, a talán máig legismertebb Yeats-drámában. A grófnő allegorikus alakja a tökéletes szépség – külső és belső, testi és lelki – megtestesítője a földön, de annyira tökéletes, hogy már életében szent, tehát kapcsolódik az isteni világhoz is. A Gonosz, a Rossz a Sátán-küldötte démonokban ölt testet, akik szintén egyesítik magukban a látható és láthatatlan világot. A hősnőben és ellenfeleiben a világ két pólusának – fenti és lenti, mennyei és pokolbeli, jó és rossz – erői állnak szemben, s közöttük a parasztok képviselte emberi tartomány, a maga különféle magatartási formáival. Megőrzi hát a dráma a mítoszi sűrítettséget és egyetemességet, ugyanakkor konkrét helyhez és néphez is kötődik a történetben (Írországhoz valószínű helyzetet és eseményeket elvenít föl), az alakokban, a szimbólumokban s az ír néphit egyes sajátos elemeiben.

A két pólus azonban nem egymás, csak egymás hatásának a kioltásáért ütközik össze, vagyis a közöttük levő ember befolyásolásáért vagy megszerzéséért. Feszültség van ugyan köztük, de nem konfliktus, pontosabban nem közvetlen, hanem közvetett s elvontságra hajló konfliktus. A tökéletesen jó Katalin grófnő sem kerül igazi konfliktusba a gonosz szellemekkel, hiszen ő az, aki képviseli itt a földön az ideális, az isteni világ törvényeit, aki példázatként élénk állítja a tiszta erkölcsiség szerinti viselkedést. Nem elsősorban cselekvő, küzdő emberként kerül szembe az ellentétes erővel, inkább a jó-ságot, tisztaságot sugározza maga körül mint a természetfölötti világszint képviselője. A konfliktushelyzethez közelebb kerül belső életében: választania kell az önfeláldozás és a költő-szerelmese kínálta szubjektív boldogságba való menekülés között. Ez a konfliktus sem igazi azonban, mert a választás már megtörtént, minden eldőlt, mielőtt a költő kérlelni kezdené Katalint. Yeats

ezzel a motívummal, ha csak röviden fölillantva is, belső étellel is gazdagította az egyébként mitikus funkciójának – népe szabadítása – megfelelően megalkotott archetipikus hősnőt.

A funkciója szerint szintén népszabadító, a népet az igazság, az ősi hit, a tiszta erkölcsiség útján vezető Csorja testvérek az *Ösvigasztalásban* is inkább „költői képmások”, szimbolikus alakok. A „Jó”, amit megtestesítenek, itt azonos a nép ősi származásának, folytonosságának tudatával, s azzal együtt az ősi, pogány hittel, a tűzimádattal, a földtisztelettel, a természet törvénye szerinti étellel. Tiszta hitük, s különösen a tűzzel való mágikus azonosulás révén ők is részesei a transzcendens világnak is. A Rosszat a képmutató hatalom emberei, a természetellenes törvények alkalmazói képviselik. A két pólus között itt is valóságként, együttérzéssel, humorral vagy iróniával fölillantott emberek állnak. Nem emberek ütköznek hát, hanem hitek, életformák, alapvető emberi létviszonyok.

Az alapellentétén kívül ebben a drámában is van egy belsőbb ellentét: a Csorja Ádám saját táborába tartozó, de gyengébb jellemű társával való szerelmi rivalizálás, amely értelmetlen halálát okozza. S okozza ezt az „ösvigasztalás” is, az italba, a mámorba menekülés, ez a székely falvakban a század elején nagyon valóságos veszély.

Tamásival népe kilátástalannak látszó helyzete, nyomorúsága, elnyomatottsága tragédiát íratott. A Csorja nemzetség kihalásában a székelység pusztulásának a víziója rémlik föl. A tragédiát föloldani szándékozó tánc a holttest fölött az indulatok, a szenvedélyek kirobbanása, az utolsó szavakkal együtt: „Éljetek”, éljetek” s küzsgyetek meg a világgal! Ó, hogy segítsen meg az Ősigez Isten!”¹⁴ – csak nagyon halvány reményt nyújthat.

Tamási a misztériumjátékok és moralitások mellett a régi népi játékokra, alakoskodásokra, a székelyek között még élő, életformájukban, szokásaikban föllelhető kultikus-dramatikus emlékekre, mágikus varázscselekedetekre, szertartásokra s az ezekből és a moralitásokból kinövő iskoladrámákra is támaszkodott.¹⁵ Ezek hatása inkább a későbbi játékokban érezhető; az *Ösvigasztalásban* döntőbb a halladai hangvétel s a rítus. Itt a cselekmény egyszerre két szinten folyik: egyrészt a mindennapi élet, az emberi kapcsolatok, viszályok, bíráskodás szintjén, másrészt egy rituális síkon. Ez hordozza az élet örök misztériumait, életet, halált, a természettel való egyesülést, túlelmelkedve a kicsinyes emberi szférán. Az élettől búcsúzás, a halál, a tűzzel temetés, a hamu őrzése és vérrel egyesítése olyan liturgikus-lírai keretet adnak a tragédiának, amelyben a hétköznapi élet jelenetei a helyükre kerülnek: csak nagyon kicsiny részét alkotják a természet hatalmasságának, örökkévalóságának. Ugyanakkor, mivel Csorja Ádám maga is a természet része s egész népet s a tiszta emberséget szimbolizálja, hullásával s szerelme árvaságra jutásával nem egy ember elvesztése, hanem a természet, a világ megrendülése, rendjének megbomlása okozta tragédia bontakozik ki.

A Jó-Rossz allegorizált szembeállításának másik jellegzetes példája az *Énekes madár*. A fiatal szerelmesek itt sem individualizált jellemek, hanem a tisztaság, hűség, fiatalság, szépség megtestesítői, a szerelemért, az élet értékeiért folyó örök emberi harc harcosai. Ők is a természet részei, akikről és minden Tamási-figuráról mondja Németh László: „csak a mindenséggel félig összetapadtnak éltek és lélegeztek...”¹⁶ A Gonosz az öreg legények és lányok

alakjában tör ellenük, s csak a csoda menekíti meg őket. Az alapellentét ilyen formában történő megszemélyesítése: fiatalok, szépek, okosak, tiszták, vidámak – öregek, csúnyák, buták, gonoszak, elmaradottak – földézi Yeats fiatalabb író kortársa, O’Casey népi-szürrealista bohózatát is, a *Kukuriku ifiúr* címűt. A csoda ott is az élet része, de Tamásinál és Yeatsnél még szerveesebb módon fonódik össze a valósággal. Ez mitikus szemléletükből, az ősi világkép magukévá tételéből fakad. „A primitív gondolkodás számára a valóság átváltoztatott (valódi arca nem látható), számunkra olyan, ahogyan van (átváltoztatás nélküli) . . . A primitív gondolkodás nem sekélyebb, hanem más . . . A misztikus tulajdonság nem járulékos elem a tárgyakon (nem „hozzá-gondoljuk” azt), hanem a tárggyal azonos elem. . . . Amit mi csodának nevezünk, az számukra közönséges dolog: a természetfeletti is a természet része. (Tapasztalataik ilyen módon sokrétűbbek a mienknél.)”¹⁷

Az *Énekes madár* szimbolikus cselekménye jellegzetesen népmesei fölépítésű: „A három felvonás, mint a mesében annyiszor, ugyanannak a történetnek a megismétlése három erősbödő fokon.”¹⁸ Ebből a darabból is, mint az egyetlen tragédia, az *Ősvigasztalás* után mindegyikből a néplélek lényege, a veszélyen, bánaton is fölülemelkedni képes bizakodás, az élet, a jószág, a tisztaság leggyőzhetetlenségébe vetett hit is kisugárzik. Ez az életbentartó hit abból az őstudásból fakad, hogy minden kiegyenlítődik az élet mitikus rendjében, körforgásában, folytonosságában. A szereplők egymáshoz való viszonya, küzdelme is ebbe a rendbe illeszkedik; „időtlen, mitikus allegória, öröktől fogva örökké tart.”¹⁹ Ezt a jelentésszintet mesei fordulatok, szimbolikus és rítusszerű cselekménymozzanatok s a mindent átszövő költőiség közvetíti. Korai darabjaiban ez még kevésbé nyilvánvaló, de már a nő játékokat megelőzőekben, magukban a nő játékokban s a kései drámákban legfőbb szervezőerő. Pl. a *The Green Helmet* szerkezete, cselekménye teljesen rituális: a részeiben is a hármasságra épült szerkezetben az egyénítettség nélküli Cuchulain a Hős őstípusát jeleníti meg. „Az egyes epizódokat, amelyek Cuchulain hősi nagyságát és spontaneitását mint az emberi magatartás egyetemes modelljét mutatják, a vállalkozás, a halál és megújulás mitikus rendje fogja össze.”²⁰ Vagy nevezhetnénk így is: a sors kihívása, megsemmisülés (áldozat), fölmagasztaltatás.

A nő játékok japán modellje s Yeats europaizált változata is rituális—liturgikus fölépítésű, a modern nyugati gondolkodás kauzalitása teljesen hiányzik belőlük. A japán modell a színjátszás ősi állapotát őrzi, a sinto rítusok táncaiból ered, majd a középkori katonai arisztokrácia zenéje és táncai módosították, később a buddhizmus, főként a Zen-Buddhizmus kölcsönzött filozófiai szemléletet és erkölcsi célt neki: a személyiség építésének célját. Ebben a kozmikus, organikus szemléletű költői és filozofikus drámában a teljes ember fejeződik ki, az ember szellemi élményei, egyetemes érzései játszódnak le szimbolikusan és rituálisan. Yeats úgy europaizálta ezt a modellt, hogy – megtartva szimbolikus, rituális keretét – több feszültséggel, sajátos írőhősökkel és érzésekkel, vágyakkal töltötte meg őket. A későbbi drámák némelyikében (pl. *A Full Moon in March* címűben) a felszíni realizmustól még teljesebben megfosztotta a cselekményt, s maradt a lecsupaszított mitikus-rituális szituáció (az említett drámában férfi és nő, égi és földi, szellemi és

fizikai rituális egyesülése, amely a természet megújulását, az új természeti-történelmi ciklus kezdetét jelenti).

Tamási érzékletesebben a valóságba ágyazott játékaiban, realisabb közegekben jelenítette meg az elvont tartalmakat. De mindketten — paraszti milliőben vagy mesebeli környezetben — olyan általános, mégis a 20. században különösen sokakat foglalkoztató problémákat is mutattak, színpadra vittek, mint a lélek integritásának, a tisztaságnak, az erénynek vagy a művészi elhivatottságnak a győzelme, a kettéváló és önazonosuló személyiség, a test és a lélek, a földi és égi szerelem egységének, az emberi teljességnek a keresése és megtalálása.

A *The Countess Cathleen*-ben megjelenő lélekvásárlás motívuma Tamási *Tündöklő Jeromos*ának a témája. De míg Yeatsnél a lelkük eladására kényszerülő parasztokat a legendás grófnő menti meg, az ördög befolyása alá kerülő székeket a közülük való, de becsületességével, tisztaságával kiemelkedő népi hős vezeti az igaz útra. S míg Katalin lelkét az isteni kegyelem a mennybe viszi, a Tamási hős jutalma népe öntudatra ébredése, megszabadulása a gonosztól s a Sátán elűzése. A töretlen hitű és akarátú népi hős tehát ugyanúgy mitikus népszabadítóvá magasodik, mint Yeats legendabeli hősnője.

Kocsis Rózsa a darab parabola-jellegét emeli ki: Tamási „a Tündöklő Jeromos példázatával népének történelmileg is aktuális, egyben általános érvényű tanítással szolgált.”²¹ A becsület megtartása, a lélek fölülkerekedése az anyagi érdekeken s a demagóg néparuló leleplezése örök erkölcsi és művészi probléma is, de a 30-as évek Magyarországon időszerű is volt. A példázat hasonló lehetőségeivel élt Yeats is, többek között a *The King's Threshold* („A király küszöbe”) című darabjában. Hatalom és művész szembenállásának örök kérdését ősi ír szokást, meseszerű szituációt megelevenítő formában vizsgálja, de úgy, hogy a korában nagyon valóságos problémára is reflektál. Neki magának is sok vitája volt a művészetet, a minőségi szempontokat a politikai propaganda céljainak alárendelő, „kiszolgáló művészetet” elfogadó elvakult nacionalistákkal.²² A drámában a király küszöbén éhező költő a művészet szuverénitását, a múlt földi hatalom fölötti örök szellemi hatalmát, ősi jogainak korlátozása, emberi-társadalmi fontosságának el nem ismerése elleni tiltakozásként vállalja a halált, arat erkölcsi győzelmet, s mutat példát utódainak. Mint a *Tündöklő Jeromos*ban, Yeatsnél is — nála ritkán előforduló módon — föltűnik a két pólus között a társadalom rétegződése, a hierarchia különböző fokain állók magatartás-formái. Komédiával és iróniával, de a Tamásiénál kevésbé plasztikusan megrajzolt figurák ezek.

A művészet tisztaságáról, szépségéről, a társadalom kívánalmaihoz való alkalmazkodás lélek- és művészet-pusztító voltáról vall Tamási a *Hullámszó rőlegény*ben, szintén példázatszerűen. Az örök, általános témát itt is a székegy falu realisan fölvezetett atmoszférájába, a népet mindennapjaiba ágyazta, s a főhősnek pszichológiai dimenziót is adott.

Jellegzetes, ahogyan a két író ugyanazt a kérdést kezeli. A teljesség elérése mindkettőjüknél alapvető emberi vágy, s az égi és a földi egyesülése révén közelíthető meg. De Yeats filozófiája szerint az ember csak halála után, vagy életében csak egy pillanatra érintheti a szellemi tartományt, s ez a megvilágosodás, a tökéletesség állapotának megpillantása teszi — vagy teheti —

képessé az alkotásra, a költői vagy hősi életre. Ez a teljességkeresés végigvonul drámáin, a korábbiakban misztikus elvágyódás formájában (pl. *The Land of Heart's Desire*, *The Shadowy Waters*), a táncjátékokban a természetfölöttivel való pillanatnyi találkozásnak, az intenzív élet megérintésének a szimbolikus megvalósulásában (*At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones*), a kései drámákban férfi és nő mitikus egyesülésében (*A Full Moon in March*, *The Herne's Egg*).

Tamási világában a teljesség elérhető a földön. Ég és föld különválását az égi és földi szerelem, test és lélek szembeállításában ábrázolja (*Vitéz lélek*, *Hegyi patak*). A kettő külön létezése szenvedést, boldogtalanságot hoz magával az előbbi drámában, embertelen torzulásokhoz vezet az utóbbiban, s a boldogságot a kettő egyesülése adja. A hasonló alapszituáció megvilágítja a különbséget: a *The Only Jealousy of Emer*-ben a hős választani kényszerül túlvilági és földi nő között, a *Vitéz lélek*-ben megadatik, hogy a két lény összeolvadjon. Tamási morális kérdésként kezeli, amit Yeats tisztán filozófiaiként. Innen a megoldások eltérése: a filozófiai teljességet az ember nem valósíthatja meg magában, míg morális integritást a legjobbak igen.

Életük vége felé Tamási is, Yeats is közeledett a földhöz, amit ennek az egyetlen kérdésnek a vizsgálata is mutat. Tamási két hasonló témájú drámája közül az elsőben a test és lélek egységében mégiscsak a lélek, a magasabbrendű szervezőerő dominál, a későbbiben teljes egyenjogúságot élveznek. Yeatsnél ugyanígy: a korai és középső korszak darabjaiban az embert szellemi aspirációi mozgatják, a kései a *Full Moon in March*-ban pedig a földi és a természetfölötti világ képviselői egyenlő erőként közelednek egymáshoz, s mindketten keresik az utat a másik felé.

A szerepjátszó ember a huszadik században aktuális, többektől vizsgált problémája szintén mutatja a rokonságot s a különbségeket Tamási és Yeats szemléletében. Yeats számára a maszk pszicho-filozófiai és színpadtechnikai kérdésként létezett: az ember nyilvános, színpadi arca, de az önmagáról kivetített képe, vágyképe, tisztább, szellemibb valója, inspiráló szelleme is, antiénje, az ellentétes holdfázis által meghatározott, s így az adottat kiegészítő személyiség is. Az igazi maszk vagy antién keresése és megtalálása több darabban szerepel; mint fő témát, *The Player Queen*-ben dolgozta ki Yeats. Itt a szerepcsere, az új maszk fölvétele beágyazódik pszichológiai és történetfilozófiai rendszerébe, s csak nagyon halvány morális vetülete van. Tamási *Csalóka szivárványában* viszont a vágyképét magára öltő, s így önmagából kivetkőző ember erkölcsileg megsemmisül, személyisége fölbomlik, s csak a halálban nyerheti vissza önazonosságát. A kettéváló személyiség képe Yeats *Emer*-jében is megformálódik, de ott sem elsősorban morális problémaként, hanem mint a modern világ szimptomája, az egység lehetetlensége. Tamásinak a modern világ e jelenségéről alkotott hasonló ítéletét ellensúlyozza a főszereplő visszatalálása az egyenes útra (ha csak a halálban is), s az őt körülvevő ép erkölcsi érzékű mellékalakok.

A mitikus, népi szemlélet, a misztérium- és moralitás-jellegű, liturgikus-rituális szerkesztés, a szereplők allegorikus vagy jelképi volta mellett a mindezzel mélyen összefüggő és mindenben átsugárzó költőiséget, a szó mágikus hatalmát kell kiemelnünk, mint a két író összekapcsoló vonást. Yeats legtöbb darabja versben, jambikus lüktetésű sorokban íródott, Tamási a prózát,

a nép eleve metaforikus nyelvét emelte költészetté. „A földben alvó évszázados parasztizektől a nagy költészet kivirágzásáig nem volt sehol oly közvetlen az út, mint nála”²³. Mindkét drámaköltőnél megfigyelhető azonban, hogy a korai emelkedett költőiséget a későbbi drámákban egyre inkább átszövik ironikus, sőt groteszk elemek (bár Tamásinál a humor s az irónia mindig erősebben jelen volt, mint Yeatsnél) — ez persze nemcsak nyelvi síkon jelentkezik, hanem dramaturgiailag is. Egyes dramaturgiai és színpadtechnikai részletkérdések egyezéseire itt nincs módunk kitérni, csak utalhatunk a vers- és éneketételek, a tánc, a színpadi álöltözet, a maszk vagy egyes játékokban az expresszionista jellegű színhatások alkalmazására.

A rokonság hangsúlyozása nem akarja összemosni a különbségeket. A drámaforma szempontjából azt a leglényegesebbet, hogy míg Yeats darabjai (az első korszak, a drámaírói útkeresés után) tisztán szimbolikusak, tehát nem értelmezhetők az első, látható szinten, s tudatosan kerülnek az illúziókelést; Tamási játékaik egyszerre őrzik a színház ősi mimikus és mitikus jellegét. A mélyebb jelentéssíkok tehát egy, a felszínen az életet utánzó, népi életképet vagy élethelyzetet és cselekvéssort megelevenítő szint mögött, bár azzal összeolvadva húzódnak meg. De mindketten olyan, az ősi építkező modern drámaformát hoztak létre, amely alkalmas arra, hogy az egyéni, közösségi és általános emberi problémákat egyszerre mutassa föl. Kelet-európainak tartott, de inkább a nemzeti önazonosság és függetlenség kérdéseivel küszködő kis népekre általában jellemző vonás, hogy a személyes sorsot is történelembe ágyazottságában nézik, az egyetemes emberi gondok és létproblémák nemzeti színezetet kapnak. Tamási népi játékaiban és Yeats hősi legendáiban az egyes ember élete a nemzeti sajátságokon és sorskérdéseken keresztül tágul és emelkedik az egyetemesség felé.

J E G Y Z E T E K

1. Zsirmunszkij, Irodalom, poétika (Bp. 1981), 23.
2. Izsák József: Az *Ösvigasztalás* „rendes feltámadása”, a Nagyváradi Állami Színház Műsorfüzete, 1982.
3. Tamási Áron, *Színházat óhajtunk*, In: *Jégtörő gondolatok* (Bp. 1982), II/161.
4. W. B. Yeats, *Letters to the New Island* (Cambridge, Mass., 1970), p. 76
5. *The Arrow*: 1906 In: W. B. Yeats, *Explorations* (London, 1962), p. 222
6. Samhain: 1906 In: W. B. Yeats, *Explorations*, p. 206
7. uo. pp. 208 – 209
8. J. M. Synge, *Collected Works* (London, 1968) IV, p. 55
9. *Samhain*: 1902 In: W. B. Yeats, *Explorations*, pp. 94 – 95
10. Németh László, *A költő és faluja* In: *Két nemzedék* /Bp. 1970/, 545
11. Tamási Áron, *Érzelem a népiségről* In: *Jégtörő gondolatok* II/224.
12. Bécsy Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma* (Bp. 1974), 340.
13. uo. 222.
14. Tamási Áron, *Ösvigasztalás* (Bp. 1978), 111 – 112.
15. Kocsis Rózsa, *Igen és nem*, A magyar avantgard színház története (Bp. 1973), 446 – 448.
16. Németh László, *Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi* In: *Két nemzedék* (Bp. 1970), 256.
17. Lévy Bruhl, idézi: Bak Imre, *Mítosz, művészet, jel* In: *Kapcsolatok* (Bp. 1980), 65 – 66.
18. Németh László, *Tamási Áron játéka* In: *Két nemzedék*, 652.
19. Kocsis Rózsa, i. m. 459.
20. R. Taylor, *The Drama of W. B. Yeats* (New Haven, 1976), p. 30
21. Kocsis Rózsa, i. m. 462.
22. W. B. Yeats, *Autobiographies* (London, 1955), p. 204
23. Németh László, *Tamási Áron játéka* In: *Két nemzedék*, 652.

Summary

An Irish and a Hungarian Model of Mythic Drama: W. B. Yeats and Áron Tamási

Accepting the view that human culture is fundamentally homogeneous, we can easily understand how similar cultural phenomena may appear in different places independent of each other. Such a parallel development is shown by the drama of W. B. Yeats and Áron Tamási. While they both shared certain of the basic aims of modern European symbolist and avantgardist tendencies, they also had some special features in common.

The history of the Irish and the Hungarians in Transylvania, whose representative Tamási was, abounds in similarities. With both Yeats and Tamási artistic aims were combined with national commitment.

Both playwrights could still rely on the living folk imagination at the beginning of the century, and they absorbed from it its very essence: the mythic vision itself which holds man and the universe, the natural and the supernatural, reality and fantasy in organic unity.

A glance at a few plays by each author convinces the reader of the kinship. The subject-matter is the same at the core: basic human problems and feelings like birth and death, love and hatred, spiritual aspirations for perfection and desire for revival. They are treated by Yeats with a more philosophical and by Tamási with an emphatically moral approach, but by both in allegoric or symbolic, poetic, ritualistic and mythic drama. The paper gives a few examples where the similarity of views, themes, figures, dramaturgic and stylistic elements is obvious.