

W. B. YEATS DRÁMAÍRÓI ÚTKERESÉSE

BERTHA CSILLA

Hogy az angol dráma és színház tizenkilencedik század végi megújulása Írországból indult ki, csak első hallásra tűnhet különösnek, valójában egészen természetes. Írorszáiban a körülmények szerencsés összejátszása, a történelmi-társadalmi helyzet, a tehetséges írók föltűnése s a nemzeti sajátosságok jellege kedvező feltételeket teremtett a népi gyökerű nemzeti irodalom, s azon belül a dráma fölemelkedéséhez. Ott, miként a többi elmaradottabb, az ipari-technikai civilizációtól kevésbé eljellegtelenített és elanyagiasított kis országban még elevenen élt az a forrás, amely mindenkor képes megtermékenyíteni az irodalmi-művészeti életet. Élt a népi kultúra — a mindennapi élet szerves, elválaszthatatlan részeként —, amely végtelen mélységeivel és gazdaságával táplálhatja, kiteljesítheti a „magas kultúrát”, s a nép képzelőereje arra a páratlan teljesítményre is képes volt, hogy az idegen hatalom nyelvét átvéve, azt sajátos ízeivel, zamataival frissítse föl, s saját arculatának megfelelően formálja át.

Az irodalmon belül a dráma természetszerűleg kapott kitüntetett szerepet, hiszen a nemzeti függetlenségért küzdeni kényszerülő népek gondolatának alakításában, öntudatának erősítésében az mindig is lényeges eszköz volt, s az önállósulási lépéseket legtöbbször kísérte a nemzeti színház és dráma megszületése — mint a reformkori Magyarországon is.

Az ír nemzeti eszmélés nagy korszakában születő, közösségi elkötelezettségű, a nemzetet kultúrájában, szellemi életében nagyvá tenni vágyó, hagyományörző és -megújító, értékmentő-értékteremtő irodalom formálói között központi helyet foglal el Yeats, mint szellemi vezető, irodalomszervező, teoretikus és színház-alapító, költő és drámaíró. Gondolatvilága, művészete e korszak nemzeti-társadalmi konfliktusokkal terhes légkörében alakult. A saját személyiségében, sorában s a hazájában jelenlevő kettősségek, megoldatlan ellentétek a drámai látásmód és kifejezésmód felé indították az alapvetően lírai alkatú költőt. Erre inspirálta a kor igénye, a nemzeti színjátszás megteremtésének a szükségessége is.

Yeats világszemléletéről, filozófiai rendszeréről s művészi elveiről: a szimbolizmusról, a mítoszra való építkezésről, a realitásoktól, s realizmustól való távoliságról és emelkedettségről már korábban szoltam röviden,¹ ezért itt csak néhány, eddig kevésbé érintett vonást emelek ki, s inkább azok megvalósulását kísérlem meg áttekinteni Yeats első nagy drámaírói korszakában.

Az egyértelmű volt számára, hogy a nemzeti drámának a népi kultúra talajáról kell sarjadnia: „Minden nemzeti drámai mozgalom vagy színház az olyan országokban, mint Bohémia vagy Magyarország, mint az Erzsébet-kori 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.”² A kor kommersz, naturalista színházá-

ből legfájdalmasabban a költőiséget és a képzelőerőt hiányolta, s ezek fölélesztésével remélte visszaadni a drámának Shakespeare óta elveszett fényét. Éppen a költőiség az, ami a leghűbben mutatja a nemzeti hagyományokat, leginkább kifejezi az ír szellemet, hiszen az írek lelke könnyen emelkedik a hétköznapi realitások fölé, az álom összekeveredhet a valósággal, s — Matthew Arnold szerint — „képzelőerő és melankólia egyaránt a tények zsarnoksága elleni szenvedélyes, vad, fékezhetetlen tiltakozás.”³ Színes, gazdag, képies nyelvük híven követi képzeletük szárnyalását, méltó hát arra, hogy a költői drámák rajta szólaljanak meg.

Természetesen a költői dráma nem föltétlenül jelent verses drámát, hanem szubjektivitást, az ember belső világának költői megközelítését, az érzelmek, szenvedélyek, lélekállapotok, hangulatok érzékeny megszólaltatását s a dráma lírai egységét. A lírai egységet Yeats a szorosabb értelemben vett költői esz-
közökkel is próbálta megközelíteni: a szöveg zenéjével, ritmusával mindenekelőtt, mert hitte, hogy a szavak hangzásának, ritmusának mágikus hatása, zeneisége ugyanúgy magában hordozza és kifejezi az érzéseket, mint jelentésük.

A századforduló és a huszadik század drámája a lirizálódás különböző fokait mutatja máshol is,⁴ s Yeatsre is hatottak a kor szellemi, esztétikai irányzatai, de azok szerencsésen összeestek nemzeti örökségének jellegével és saját alkotásból fakadó igényével, s így egymást fölerősítették. A realizmustól a társadalmi-történelmi valóság, a realista cselekmény és jellemek kiiktatásával fordult el, de — mint esztétikai írásaiból kitűnik — realizmuson inkább csak a minden emelkedettségtől, szépségtől mentes, középszerű hétköznapiság zsurnalisztikai szintű megfogalmazását értette, s nem gondolt a realizmus kiterjesztésének lehetőségére az eszmeiség, gondolatiság vagy a líraiság irányába. Legalábbis elméletben. De hogy gyakorlatban mennyire értékelt az ilyen szélesebb értelemben vett realizmus megvalósulását, arra példának elég említeni Synge drámái iránti lelkesedését s bátor kiállítását mellettük az azokat ért leghevesebb támadások idején is.

Első korszakában azonban még mind a jellemformálásban, mind a cselekményvezetésben, néha a milió rajzában is sok realista elem szerepel, s ez nem veszélyezteti a költőiséget, emelkedettséget vagy a nagy szenvedélyek egyénin túli, egyetemes emberi szintű ábrázolását, sem a látható és a transzcendens világ, az ember és a mindenség találkozásának, kapcsolatának kifejezését.

S ahogy egyetlen művész sem függetlenítheti magát teljesen a történelmi-társadalmi valóságtól, amelyben él, Yeatsnél is hangot kapnak az ír világ problémái; még ha jobbra szükségletek, vágyak, remények formájában is,⁵ csak nem direkt módon, hanem a líra és a színpadi megformálás bonyolult áttételein keresztül.

Yeatsnek megadatott, ami kevés drámaírónak, hogy saját színházában (az Abbeyben), többé-kevésbé a saját ízlése szerint dolgozó színészekkel, elképzeléseit osztó társakkal nagyjából szabadon kísérletezhessen drámaelméleti, színpadtechnikai és az előadásmódra vonatkozó gondolatai megvalósításával. A színpadon az egyszerűséget, stilizálást és dekorativitást hangsúlyozta, hogy az illúziókeltés és teatralitás ne akadályozza a szó mágikus erejével föltámasztott élő képzelőerő szárnyalását, s az szabadon teremthesse újra az érzéseket, szenvedélyeket.

Yeats drámaesztétikai nézetei eredetiek, belső felismerésből származók, de nem elszigeteltek. Nyilvánvalóan legközelebről a francia szimbolizmussal ro-

konok, a szimbolista drámával (kivált Arthur Symone, Villier de l'Isle-Adam, Mallarmé és Maeterlinck hitével és művészetével), a szimbolista festészettel, szcenikával, de a költészetét indító s drámaköltészetére is (főként eleinte) ható angol preraffaelizmussal is. Gondolatilag-tartalmilag a teljesebb, mélyebb valóság keresése, a láthatón túli világ, a szellemi tartomány megközelítésének vágya a közös, formailag az egyszerűbb, őszintébb kifejezési módok kutatása (ami a preraffaelitáknál jobbra csak az elmélet szintjén igaz) s a dekorativitás.

Yeats korai darabjai mind kísérletek voltak az újfajta, számára ideális drámaforma megvalósítására, de ezt a célt egyikük sem érte el, csak egy-egy oldairól jobban, másokból kevésbé sikeresen megközelítette. Az egyféle színházi konvenciók, hagyományok rendszeréből nem is lehetett egyszerre kilépni, s másféle tradíciók híján egy teljesen szokatlan, új jelzés- és hatásrendszert kiépíteni. S Yeats elméletei sem tisztázódhattak mind még az első darabok írása idején, hiszen a színházi tapasztalatok is alakították azokat. Ezeknek a korai műveknek egyrészt az ír nemzeti dráma megteremtésében, a költői dráma megújításában van nagy jelentőségük, másrészt mutatják az utat az új, modern lehetőségek felé.

Az alakok, események által fölidézett ír mitológiai háttér jó közeg ahhoz, hogy ne a hagyományos módon a drámai csomó szálakra bontásával és a konfliktus felé közeledéssel haladjon előre a dráma, hanem inkább — mint általában a kétszintes drámamodellben⁶ — a természetfölötti erők beavatkozását jelenítse meg az egyébként reális helyzetben. A kozmikus hatalmak föltűnése, a földi életet meghatározó voltok bemutatása a középkori misztériumjátékokhoz közelítette a darabok egy részét, illetve a misztériumjáték egy modern változatát hozta létre. A népi képzeletvilág segítséget nyújt abban, hogy ez az egyébként nem drámai jellegű, inkább közös ünneplésre, hitbéli megerősödésre indító találkozás a két világ, a látható és a transzcendens között drámai központtá válhasson, hiszen a néphitben a tündérek, démonok, az Isten vagy az ördög küldöttei szinte magától értetődően, természetes módon, testi mivoltukban jártak át az emberek közé, lehetett hát velük egyezkedni, vitatkozni.

A talán máig legismertebb Yeats-dráma, a *Katalin grófnő* (*The Countess Cathleen*, 1892) ír mítoszra épülő történetében — ahol a grófnő eladja a lelkét az ördögnek, hogy ezzel megmentse népét az éhhaláltól és a kárhozattól, de az Istentől mégis bocsánatot nyer — a Jó és Rossz ütközik össze, miként a moralitásdrámákban, s a földi és a földöntúli rend kapcsolódik egybe a mirákulumhoz hasonlóan. A tökéletes szépséget, jóságot, szentséget megtestesítő grófnő szinte allegorikus alakjában és Sátán-küldötte ellenfeleiben a világ két pólusa — fenti és lenti, mennyei és pokolbeli — erői állnak szemben, s köztük a parasztok képviselte emberi szféra, a maga különféle magatartásformáival. Megőrzi hát a dráma a mítosznak azt a sűrítettségét, amellyel képes a világegyetemet néhány alakban megjeleníteni, az egyetemességét, amellyel általános törvényszerűségeket és emberi tartalmakat ad, s ugyanakkor konkrét helyhez és néphez kötöttségét is a történetben, az alakokban és a szimbólumokban.

A grófnő nemes gesztusában 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. Ezért öltenek a pokol-küldötte démonok

éppen kereskedőformát, s ezért annyira veszélyes a hatásuk, hiszen a szegények olyan helyzetben vannak, hogy kénytelenek pénzért a lelküket is eladni. Ily módon a dráma modern allegória is az elanyagiasodás szintjére süllyesztő, az írek százados létformájától idegen erők betörésének és uralomra jutásának veszélyéről.

Az ír képzeletvilág jelen van egyes elemekben, jellegzetes termékeiben, de még inkább abban a szemléletben, amely természetes egységben látja összefonódni az élet valóságos mozzanatait a csodákkal. Ez magyarázza, hogy amilyen reális képekben villan föl a paraszti élet, ugyanolyan valóságosak az alvilági alakváltoztató démon-kereskedők cselekedetei. A keresztény és pogány elemek keveredése szintén az ír hitvilágot tükrözi, hiszen abban még Yeats idejében is együtt léteztek az Isten, az angyalok a tündérekkel, manókkal, a természetet panteisztikusan benépesítő szellemi lényekkel. Sőt, a dráma tanúsága szerint a pogány hatalmak mintha erősebbek volnának: a démonok szinte végig uralják a darabot, a grófnő tisztasága, szentsége képileg, hangulatilag alig, inkább csak gondolatilag tudja ellensúlyozni hatásukat, még a mennybemenetel preraffaelita szépségű látomása ellenére is.

A romantikus költői dráma formailag nagyrészt a hagyományokat követi, bár egyes vonásai — mint pl. a konfliktus kezelése és a jellembrázolás — előre mutatnak a későbbi művek felé. A jó és a rossz, az isteni és az ördögi nem egymás, csak egymás hatásának kioltásáért, a közöttük levő ember befolyásolásáért vagy megszerzéséért ütközik össze. Csak közvetett s elvontságra hajló konfliktus van közöttük. Katalin pedig nem elsősorban cselekvő, küzdő emberként kerül szembe az ellentétes erőkkel, inkább a jóságot, tisztaságot sugározza maga körül, s a tiszta erkölcsiség szerinti viselkedést állítja példázatként elének mint a természetfölötti világszint képviselője. A konfliktushelyzethez közelebb kerül belső életében: választania kell az önfeláldozás és az Aleel, a szerelmes költő kínálta szubjektív boldogságba való menekülés között. Ez a konfliktus sem igazi azonban, mert a választás már megtörtént, minden eldőlt, mielőtt Aleel kérlelni kezdené, hogy menjen vele. Mégis, ezzel a mozzanattal, ha csak röviden fölillantva is, de belső életet adott az egyébként inkább csak jelképes, funkciója szerint megalkotott, archetipusos hősnőnek. Így a moralitások, mirákulumjátékok egysíkú „jó” figuráinál mélyebb, emberibb, egyénibb lesz. Mint a mitikus hősöknek, Katalinnak is fő feladata a szabadítás, s ennek rendeltetik alá minden egyéb. De a mitikus hősök harca helyett nála a belső életben lejátszó küzdelemnek egy árnyalata villan csak föl, amikor le kell mondania a földi boldogság reményéről is a túlvilági üdvözülésével együtt.

Erőteljesebb dráma a *Katalin grófnő* néhány későbbi szimbolikus vagy filozofikus darabnál. Talán mert a népi képzelethez és a paraszti valósághoz kötöttsége közelebb hozza a földöntúli világot is. S mert a verselés s a lírai hangulatok és képek segítségével az ősi erények, az önfeláldozó nemes, hősies magatartás s az ideális szépség emelkedik példává a műben.

Yeatset végigkíséri a földi életből, a hétköznapokból való elvágyódás a tiszta, szellemi világba. Fiatalabb korában ez sokszor ködös, határozatlan álomképek formájában jelenik meg, s csak később tudja azokat megtölteni konkrét erkölcsi, esztétikai tartalmakkal. Az ilyen misztikus elvágyódás drámája az *Arnyas vizek* (*The Shadowy Waters*, 1911) és *A szív vágyának földje* (*The Land of Heart's Desire*, 1894), s ez utóbbinak politikai allegóriává formálódását követhetjük nyomon a *Cathleen ni Houlihan* (1902) című egyfelvonásosban.

Az *Arnyas vizek* cselekményét, figuráit — egyes mozzanatok naturalizmusa ellenére — valamiféle misztikus légkör lengi körül. Coleridge elvarázsolt hajóját idéző színen Forgael, a hős a tiszta szellemiség honát, s földöntúli asszony szerelmét keresi, s a sorsküldötte királynőt, Dectorát varázslattal köti magához. A szerelmesek végül együtt indulnak az örökkévalóságba, a természetfölötti világ megközelítésére vagy a halálba — az út vége rejtély marad. A megoldás elmaradása azonban nem föltétlenül drámai hiba, hiszen — ahogyan A. Parkin is látja — az éppen az emberi lét bizonytalanságát, védtelenségét dramatizálja,⁷ s a hétköznapiságnál mindenképpen magasabbra vágyó választás megtörtént.

A misztikus légkör a szimbólumok is erősítik. Legfőképpen az emberfejű, szárke madarak, az Örökkévaló hírnökei, akik Forgael saját lelke azon részének a megjelenítői is, amely érintkezik a halhatatlannal. A madár, mint a lélek megtestesítője, ez az általános neoplatonista kép, amely világszerte él a néphitben is, s Yeats családjában még külön jelentése is volt,⁸ egyik legerőteljesebb jelképként végigkíséri Yeats egész pályáját. A szintén gyakran visszatérő rózsakeresztes szimbólum itt minden ellentétek: földi és természetfölötti, anyagi és szellemi tartomány, a férfi és női principium, objektivitás és szubjektivitás egyesítőjévé válik, s a tökéletességet villantja föl. A mágikus erejű, szintén földi és földöntúli lélet egybekötő hárfa Forgael kezében igazi orfeusi csodára képes, mutatván a költészet, költői képzelőerő lenyűgöző hatalmát.

Yeats darabjai közül talán ez áll legközelebb Maeterlinck lírai, szimbolikus, statikus színházához, hiszen ez is a lélek nüansznyi finomságait, bizonytalan elvágódási folyamatait költőien vetíti a színpadra, de igazi feszültséget, belső konfliktust ritkán teremt. S a világ ellentéteinek Egységgé olvadása túlságosan misztikusan, határozatlanul körvonalazódik. Yeats szüntelenül kereste az utat a misztikus tartalmakat megfoghatóbbá tevő, konkrétabb kifejezőmód felé, ami majd csak későbbi drámáiban valósul meg.

Szerkezetében, cselekményében egyszerűbb, összefogottabb, kifejezőmódjában konkrétabb, de gondolatilag és érzelmileg szegényebb *A szív vágyának földje*. Az egyetlen cselekménymozzanatra redukált egyfelvonásos középpontjában a paraszti élet hétköznapjaiból a tündérvilágba vágyódó Mary választása áll. A paraszti milióbe ágyazott alakok határozottabb körvonalúak, s a túlvilág hívása is konkrétan jelenik meg a tündérgyermek színpadra állításával. A szimbólumok megfoghatóbbak, de túlságosan egyértelműek, így nagyon átetsző lesz a dráma szövete. A lány választásából hiányzik a morális sík, a magasabb rendű, intenzívebb, tartalmasabb élet vágya, s nem érezhető, hogy a túlvilággal való találkozástól lélekben fölemelkedne, megnemesedne. A darabot gondolatilag és képíleg ellenpontozott fölépítése, a pogány és keresztény elemek egymásba játszása. s a mágikus, irracionális jelenségeknek a nyitókép realizmusába való behatolása teszi érdekessé.

Az egyéni, szubjektív elvágódást Yeats etikai tartalmú, s kollektív érzést dramatizáló magatartássá változtatja a *Cathleen ni Houlihanben*. Michaelt, a főszereplőt az Írország szellemét megtestesítő allegorikus alak, a „királyi léptű” fiatal lánnyá változó öregasszony hívja el szerettei köréből. A család, a szerelem öröme helyett a „nehéz szolgálatot”, szenvedést, áldozatot követelő honvédó harcot vállalja. A gyorsan előrelendülő, egy szálon futó cselekmény a végére különösen fölgyorsul, a feszültség megnő, a konfliktus kialakul Michaelben, de alighogy kialakul, már dönt is. Pedig itt igazi választás szükséges, igazi alternatíva áll fönn. A hétköznapie életből való absztrakt elvágódás — Yeats örök témája

— itt konkrétabb, megfoghatóbb, s egyben tartalmasabb is, hiszen megtelik a hazáért vállalt szolgálat fölemelő érzésével-gondolatával. Mégsem válik propagandává a darab. Nemcsak költőisége, szimbolizmusa menti meg ettől, hanem az is, hogy a nemzeti szellemet megtestesítő alak hívása megfelel a Yeats rendszerében mindig visszatérő, magasabb rendű, szellemi, képzeletbeli szárnyalás vonzerejének, a természetfölötti érintésének.

Ez az egységes gondolatmenetű és szerkezetű rövid dráma megvalósította egy lehetőségét annak, hogy egy szellemi-érzelmi tartalom konkrét formában jelenhessen meg a színpadon, s így valódi erőt képviseljen, valódi konfliktust és feszültséget okozzon. De amikor maga az érzés és gondolat — hazaszeretet, hazafiúi kötelesség — viszonylag konkrét és körülhatárolt, könnyebb azt megfoghatóvá tenni, mint az általánosabb vágyat az abszolútum, a tökéletesség megközelítésére.

A középkori moralitások és mirákulumok példázatszerűségét őrző, alig egy-két vonással emberiesített archetípusos alakok képében elvont fogalmakat szembeállító *Homokóra* (*The Hour-Glass*, 1914) és *A király küszöbe* (*The King's Threshold*, 1914) közül az utóbbi figyelemreméltóbb, mivel a *Homokóra* túlságosan általános problémáját — ész, értelem vagy érzés, ösztön; csak materiális vagy csak spirituális létezés — itt egyénileg és társadalmilag is konkrétabb konfliktus váltja föl. Költészet, művészet és hatalom viszonyának mindig aktuális kérdése áll a középpontban.

A mesebeli tér-időben játszódó, ír legendából származó cselekmény — a királyi tanácsból kirekesztett költő éhségsztrájkot kezd a király küszöbén, hogy visszaszerezze ősi jogát, vagy halálával romlást hozzon a királyra — alkalmat ad, hogy nemcsak egyéni-emberi, hanem társadalmi magatartásformákat is fölmutasson, s a művészet szerepéről, szükségességéről valljon.

A főalak, Seanchan a költő, mint egy nyugvó és sugárzó középpont, maga körül mozgatja az összes többi szereplőt, bár ő maga már nem tesz semmit. Míg a többi mirákulumjáték a kétszintes drámamodellt közelíti, ez a középpontost valósítja meg.⁹ A szerkezetileg is, elvileg is középponti helyzetű Seanchan passzivitását fizikai gyöngesége, a halálhoz való közeledése is hangsúlyozza. Benne már nincs konfliktus, mindent eldöntött, mire a cselekmény megkezdődött. Mozgást, aktivitást a többi szereplő hoz a drámába, akiket a hozzá való viszonyuk határoz meg. Úgy jönnek Seanchanhoz, hogy megmentésük az életét — vagy a király becsületét —, mint T. S. Eliot oratóriumszerű darabjában, a *Gyilkosság a székesegyházban* címűben a kísértők Beckethez. Helyzetüknek, jellemüknek megfelelő módokon próbálják rávenni a költőt, hogy hagyja abba az éhezést, s ő ugyanolyan határozottan hárítja el őket, mint Becket, s hasonlóképpen csak az utolsónál (menyasszonya kérésekor) inog meg egy pillanatra. Az ő oldalán a társadalom számkivetettjei állnak: az öreg szolga, a két nyomorék, s költőtanítványai, akiknek az életével akarja a király zsarolni őt. Nem alkudhat meg, nem engedhet a hatalom gépezetébe különböző fokon beépült, s ennek megfelelő magatartásformát megtestesítő udvaroncok közvetítette királyi óhajnak, hiszen a halál az egyetlen fegyvere. S ezzel a költészet ősi jogát, méltóságát, szabadságát védi. A tanítványaival folytatott párbeszédben fogalmazódik meg a művészet fontosságába, ember-, világformáló erejébe vetett hit: „a költők / az Édenbeli élet képeit akasztják / A világ gyermekágya fölé, hogy az, / Ezekre a képekre nézve, győzedelmes gyermekeket / hozhasson világra.”¹⁰ Az Oscar Wilde-i gondolat érvényesül itt, mely szerint a művészet az első, az élet

utánozza a művészetet és nem fordítva. De Yeats társadalmi feladatát is ad a művésznek: éppen azért kellene, hogy helye legyen a királyi tanácsban, hogy tudja a jóhoz, széphez, tökéleteshez közelíteni az embereket, s így legalább olyan fontos az ország életében, mint a hadvezérek, politikusok. S a művészetben ősidők óta őrzött képeket óvni kell, akár az élet árán is. Így magasodik hősiessé Seanchan áldozata, tiltakozássá a költők, művészek ősi jogának, emberi-társadalmi fontosságának el nem ismerése ellen, az erőszakos, múltó földi hatalom céljainak elszakadása ellen a magasabbra, távolabbra néző, a szellem hatalmát bíró művészet eszményeitől.

Az örök érvényű dilemma a dráma születésének éveiben különös jelentőségű is volt, s így a mű erősen kötődik a reális világhoz. Tudjuk, hogy az ír függetlenségi mozgalomban rendkívül nagy szerepe volt a szellem embereinek, a kulturális reneszánszban a költőknek. De Yeatsnek magának is sok vitája volt Írországból a politikum és művészet kapcsolatáról, mert nem tudta elfogadni a jószándékú, de színvonalatlan, csak a mozgalom politikai célját szolgáló írásokat, s harcolt az igénytelen szemlélet ellen a művészet szentsége és szuverenitása nevében. A valós problémákat azonban stilizált, formailag-technikailag leegyszerűsített módon, elvont ellentétekre épülő rendszerében, s így korhoz- és helyhezkötöttségtől mentesen dramatizálja.

Sok érdekessége ellenére mégsem túlságosan sikeres ez a darab, talán mert a társadalmi problémák nehezebben viselik el az ilyen kemény szerkezetű, szikár cselekményű és nagyjából egysíkú alakokat mozgató drámaformát, mint a szellemi, elvontabb kérdések. Peter Urenek igaza van abban, hogy Seanchan alakja, és hite annyira távol van minden iróniától és kompromisszumtól, hogy „sótlanná” válik,¹¹ bár ezt egy társadalmi, pszichológiai, konfliktusos drámától inkább számon lehetne kérni, mint egy moralitásjellegű, a jellemábrázolást szándékosan mellőző darabtól. Az kérdésesebb, vajon ez a forma alkalmas-e egyáltalán ilyen tartalmak kifejezésére.

Ezek után a kísérletek után a korszak nagy teljesítménye *A baile-i partokon* (*On Baile's Strand*, 1904).¹² Az előzőhöz hasonló dilemmát dramatizál, csak sokkal életesebben, megtöltve felszíni realizmussal, de megtartva általános érvényét. Hatalom és költő helyett itt hatalom és hős áll szemben — de az ír képzeletben, gondolkodásban, mint Yeats sok más műve is tükrözi, a költői és hősi élet-szemlélet, létviszony azonos.

A baile-i partokon az első a legendás ír hős, Cuchulain alakja köré épült Yeats-drámák sorában. Hogy milyen kitüntetett helyet kap Yeats világában éppen ez a hős, azt világosan mutatja már maga a tény, hogy élete különböző korszakaiban drámában és versben újra és újra visszatér hozzá, egyik vagy másik életmozzanatát, jellemvonását állítva előtérbe. Kritikusai általában fölfigyelnek rá, mennyire az önkifejezés, öndramatizálás eszköze Cuchulain.¹³ Nyilvánvaló, hogy a drámaíró az őt izgató személyes vagy közösségi problémákat önti drámájába, s sokszor egy-egy figura fölismerhető szellemi vagy pszichológiai önportré lesz, mégsem szabad mindenáron szorosan vett életrajzi mozzanatokot látni a hősökben (mint például R. Ellmann véli, hogy ez a dráma Yeats és az apja viszonyát, az apa nyomasztó fölénye elleni fiúi lázadást vetíti színpadra¹⁴).

Yeats Cuchulainban a cselekvő, szenvedélyes hőst látta és ábrázolta — ideálját és saját személyiségének ellentétét. Cuchulain olyan alakja az ír mitológiának, aki, minthogy az írek kollektív emlékezetében a legismertebbek és leghősiesebbek egyikeként él, közösségformáló nemzeti szimbólummá válhat,

lehet olyan kép, amely a mindig vágyott egységhez közelíti a népet. Vagy egy fokkal gyakorlatiasabban gondolkodva: olyan bátorság, hősiesség megtestesítője, amilyenre s amelynek földidézésére a nemzeti mozgalom idején különösen nagy szükség volt. Népe elé állította tehát példának — s ugyanúgy saját maga elé is. A gátlásos, cselekvésben tétova Yeats titkon mindig szeretett volna határozott, kemény, férfiasan bátor lenni. Az ember természetével ellentétes tulajdonságok szerinte az „antién”-ben vagy maszkban realizálódnak — ilyen maszkot is teremtett Yeats magának Cuchulain alakjában.

Cuchulaint élete talán legdrámaibb pillanataiban kelti életre: amikor tudtán és akaratán kívül megöli egyetlen fiát. Az esemény a legendákból ismert, Yeats azonban — tőle szokatlan realizmussal — pszichológiailag is előkészíti, motiválja a szörnyű tettet. Cuchulain tragédiája akkor kezdődik, amikor ez a szilaj, fékezhetetlen harcos, szabadságszerető hős arra kényszerül, hogy Conchubar királynak hűségesköt tegyen. Cuchulain és Conchubar több szinten értelmezhető párhuzamos ellentéte végigvonul a darabon. Egyrészt hatalom és hős már említett szembenállása ez. A Nagy Király nem tűrheti, hogy a félelmetes hős szabadon élje öntörvényű életét, s csak jókedvéből és ne kötelességből szolgálja őt s országát. Örökérvényű társadalmi gondolat fogalmazódik itt meg: a középszerű, hatalmon levő ember bizonytalansága, félelme az alacsonyabb rangú de tehetségesebb, értékesebb embertől. Cuchulain hőstettei, önként vállalt hűségének tanújelei ellenére Conchubar ragaszkodik, hogy fogadalom is kösse őt a királyi családhoz. A hatalom mindig arra akarja kényszeríteni az alattvalókat, hogy az előírt módon, s ne saját elképzelésük szerint szolgálják az országot, még ha úgy többet-jobbat tennének is.

A párbeszédéből azonban világosan kitetszik, hogy nemcsak társadalmi, hanem alapvető emberi, alkati különbségek is vannak Cuchulain és Conchubar között. Cuchulain lendületes, szenvedélyes, költői szárnyalású szavai olyan embert mutatnak, aki mindent — küzdelmet, szerelmet, fájdalmat — csak a legmagasabb hőfokon képes és akar átélni. Mellette annál szegényesebbnek hatnak Conchubar józan, meggondolt, prózai érvei. Nem tudja követni azt, „aki úgy él, mint a madár röpte fáról fára”. A király „bölcös” voltát végig meglehetősen ironia kíséri, a bölcsessége ugyanis óvatosság, gyávaság, számítás. Korábban is — legsarkítottabban a *Homokórában* — szembeállította már Yeats az ember ösztönös és racionális felét, de eddig elvontabb, szimbolikusabb formában. Ez a két, a többi Yeats-hősnél plasztikusabban ábrázolt alak meggyőzően példázza, mekkora tragédiához vezethet, ha az értelem egyoldalúan eluralkodik az ösztönök, szenvedélyek fölött, ha gúzsba köti azokat.

Cuchulain magasabbrendűségét hangsúlyozza származása is: földi asszony és égi madár, sólyom találkozásából született. Az égi, a levegőelem dominál benne, innen nyugtalansága, dinamikussága, viszolygása a földhözköttöttségtől. Már születése előtt kapcsolatban volt az emberentúli világgal, s ezt a kapcsolatot egész lényében hordozza — miként a költő, a művész Yeats szerint. Conchubartól teljesen idegen szférában él, egészen más értékrend szerint. Nem az emberi örömök, élmények megélését, csupán a középszerűséget kerüli. Fiat is csak olyat szeretne, aki ki merne állni akár övele is megvívni. Ez a kívánsága fájdalmasan előrevetíti a hamarosan bekövetkező tragédiát.

A tragédia pszichológiai előkészítésében a fokozatosság érvényesül. A súlyos eskü után sűrűsödnek a jelek, amelyek Cuchulain és a titokzatos fiatal-ember valódi kapcsolatára utalnak, nő a feszültség, ahogyan mélyül a szakadék

a néző megérzése és Cuchulain tudatlansága között. Tragédiáját az idézi elő, hogy ösztönei sugallata helyett a „bölc”, racionalista király szavára hallgat. Ez a lépés talán azt hivatott nyomatékosítani, hogy az ember tudati oldala nem képes megérteni még saját tudatalattiját sem, s a kettő kibékíthetetlen ellentéte nem engedi őket együtt létezni. A személyiség egysége nem valósítható meg, s a két oldal kettéválása, s különösen a száraz, elvont ész uralma csakis tragédiához vezethet. Az ösztöni, tudatalatti lelki szférák kapcsolatban vannak a transzcendens erőkkel, s ha ezekről lemond valaki a csak földi, praktikus ész javára — mint Cuchulain teszi — az önpusztítás.

A befejezés talán az egyetlen megoldás, ami méltó a féktelen szenvedélyű hőshöz. A fiú megölése s az igazság megtudása után végre a tudatába is bekerül, amit az ösztöne már régen érzett, de aminek az egymagában nem szerezhett érvényt. Conchubarral szimbolikusan leszámol, amikor a Nagy Király üres trónszékére sűjt. De szenvedélye, szenvedése olyan fokú, hogy egy ember megölésével nem szolgáltatathat igazságot. Csak a természeti elemek, a tenger hullámai ellen vívott kilátástalan, heroikus küzdelemben adhatja ki örült fájaldalmát.

Yeats úgy tartja, hogy tragédiában nincs szükség jellemre,⁴⁵ csak líraiságra és a nagy szenvedélyek fölkelésére. Cuchulain ebben a drámában azonban a legtöbb Yeats-hősnél pszichológiailag, sőt társadalmilag is jobban körüljárt alak, bár ő is inkább a hős, a hősiesség magatartás őstípusa. A lelkében lezajló konfliktus, s a többoldalú jellemzés erősebben valóságba ágyazottá és bonyolultabb szövetűvé teszi a darabot a többinél. Így a *Deirdre*-nél (1907) is, amelyben ugyanez a kétféle életrend (a hősi és az alacsonyrendű praktikus) szembesül, de szikárabb, vérszegényebb alakokban, túl egyértelmű értékkülönbségekkel és kisebb drámai intenzitással. Yeats itt még egy új lehetőséggel is kísérletezik: bevezeti a később többször is visszatérő archetípusos figuráit, a Bolondot és a Vakot. Bár a Bolond a *Homokórában*, s a nyomorékok *A király küszöbében* már ezek előképei, komolyabb hangsúlyt csak itt kapnak először. Kettőjük külön drámája a reneszánsz tragédiák mellékcselkményének megfelelően kiegészíti, nyomatékosítja a főcselkményben kifejezetteket. A két pár (Cuchulain—Conchubar, Bolond—Vak) párhuzamossága, sorsának vissza-visszatérő érintkezése, egymásba játszása az egyénit megsokszorozza, általános érvényűvé teszi, s filozófiai sikra is emeli. Érezteti a két szint, a hősi és közönséges egymást kiegészítő együtt létezését. A Cuchulain—Conchubar sugallta gondolatokat két módon is kiterjesztik: egyrészt a hős és a király az ő szintjükön történő megtárgyalásával, reflexióikkal, kommentárjaikkal, másrészt saját viselkedésükkel és viszonyukkal.

Az ő hátterük előtt kiviláglik, hogy Cuchulain vakabb, mint a Vak, bolondabb, mint a Bolond a határok közé szorított, szabadságát vesztett, engedelmességre kényszerített életben. A józan, racionalista Vak a Nagy Király árnyéka, vulgárisabb mása. Conchubar típusának az alantasabb oldalát erősíti föl: gyávaságát, képmutatását, ravaszságát. A Bolond, Cuchulain megfelelője, a természetfölötti lényekkel van kapcsolatban, a földi életben viszont, praktikus ész híján, könnyen kijátszhatóvá válik. Mint a hős, éppen nagylelkűsége folytán. A személyiség kettéválását, a tökéletesség állapotától való eltávolodását, a ráció és az intuíció külön létezését, s az ész egyeduralomra való törekvését a Vak és a Bolond figurája egyetemes érvényűvé teszi.

Az emberi lét állapotáról elég pesszimista képet ad a dráma. A hős tragédiájánál — ami legalább katartikus hatású — nagyobb tragédiát sugall a keserűen

ironikus befejezés: miközben Cuchulain őrjöngve száll szembe a tenger hullámaival, a Vak fölismeri a helyzet előnyét: mivel mindenki Cuchulaint nézi, lehet lopni az üres házakból. Az értékek összemérhetetlensége, a két szint közötti kiáltó szakadék fájdalmasan mutatja: a vegetációs élet folytatódik a hős nélkül is, a magasabb rendű értékrend bukása után is.

Yeats az elvont jelentéssíkokat sikeresen tudta egybeolvasztani a tőle szokatlanul realistán motivált, fölépített egyéni tragédiával, gazdagabb felszíni realizmussal, s így ebben a drámában általa ritkán elért drámai intenzitást tudott teremteni. A természetfölötti erők itt nem direkt módon jelennek meg, szólnak bele az ember sorsába, de ettől nem kevésbé léteznek és jelentősek, mint a korábbi drámákban, csak itt erősebben a látható emberi szférára helyeződik a hangsúly, s a transzcendencia is az emberen keresztül érvényesül. Ezért fogadhatóbb el a közönség egy szélesebb rétege számára, s ezért ért el nagy sikert már Yeats korában is.

Yeats drámái műformája az egyfelvonásos; ebben tudta leginkább megközelíteni — már amikor sikerült — a drámai feszültséget, feszességet, intenzitást. Ez a rövid formában való építkezés, az egyetlen mozzanatra való koncentrálás felelt meg leginkább elgondolásainak, hiszen szerinte cselekményből csak annyi kell, amennyi a közvetítendő érzést megmutathatja, a jellemzés szükségtelen, a hőst csak a krízis pillanatában kell megragadni. Az erőtlen, laza szerkezetű, sok irreleváns részletet tartalmazó *Egyszarvú a csillagokból* (*The Unicorn from the Stars*, 1908) is bizonyítja, hogy nem a Yeats képzeletéhez illő a háromfelvonásos drámaforma.

Annál érdekesebb kísérlet *A zöld sisak* (*The Green Helmet*, 1910). Ez az első olyan Yeats-dráma, amely bohózatból emeli ki a hősiességet, ahol a komoly, ünnepélyes, az emelkedett együtt létezik a vulgáris, a köznapival (s nem mint külön futó fő- és mellékcselekményszál). S amely előadasmódjával megteremti a Yeatstól áhított távolságot a néző hétköznapi valósága és a színpad világa között, s ahol a szimbolizmus és stilizálás kizárja az illúziókelést.

A felszíni realizmus, az ok-okozati, logikai építkezés hiánya a mélyebb jelentéssíkra irányítja a figyelmet. Cuchulain ereje teljében levő hős, aki vállalja, amit ráér a végzet, s szemrebbenés nélkül mer szembenézni a halállal is. Egyértelműbb, komplikációmentesebb a választása, mint *A baile-i partokon* című drámában. Mivel személyiségjegyek alig egyénítik Cuchulaint, tisztábban tudja a Hős östípusát megjeleníteni, s jobban beleillik a darab rituális-mitikus szerkezetébe. Mint R. Taylor is megállapítja erről a szerkezetről: „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.”¹⁶ Vagy nevezhetnénk így is: a sors kihívása, megsemmisülés (áldozat), fölmagasztaltatás.

A hármasság többszörösen is jelen van a szerkezetben. Maguk a hősök is hárman vannak, s Cuchulain háromszor próbál a rivalizálásból, veszekedésből rendet, harmóniát teremteni. Mindegyik epizódból Cuchulain vitathatatlan fölénye derül ki — éppen azért, hogy ő nem rivalizál, nagylelkűsége, magasabbrendűsége éppen abban mutatkozik meg, hogy magát lealacsonyítva a többiek közé sorolja egyenrangúként. Legmagasabbra akkor emelkedik, amikor kész ön-maga feláldozására, a mások tette következményének a vállalására. Mint a kereszténységbe is átment ősi természetmítoszi áldozatmotívum: az újjászületéshez, megdicsőüléshez előbb le kell alacsonyodni, meg kell halni.

Ilyenformán emberi és emberfölötti találkozik Cuchulainben magában is, de konkrétan megtestesítve az emberek és a Vörös Ember konfrontációjában. A Vörös Ember az ír folklórból, a tündérek birodalmából lép elő, hogy bele-szóljon az emberek sorsába. Ő szítja a vizsályt is, de ő szolgáltat igazságot is az alantas támadások, veszekedések között is tisztán, hősiesen viselkedő Cuchulainnek. Benne konkrét alakban sűrűsödik össze az a hatalom, amely láthatatlanul, de természetfölötti erővel irányítja az emberek cselekedeteit.

A hősi és transzcendens szintet a bohózat harsánysága; a többi szereplő közönséges voltának szatirikus megjelenítése csak segít fölmagasítani. Itt is három fokozat érvényesül: az enyhén nevetségestől a komikuson át a groteszkbe hajló gúnyig.

A színpadi dekorativitás is az illúziókeltés elkerülését, a hétköznapi realitásoktól való távolságtartást szolgálja. Korábban sehol nem dolgozta ki Yeats olyan tudatosan és pontosan a színeffektusokat, mint ebben a darabban. Kemény, primér színek (vörös, narancsvörös, zöld, fekete) uralják a színt, szimbolikus jelentőségük szembeszökő. Például a zöldé: a szereplők, a természetfölöttiek kivételével, mind valamilyen árnyalatú zöld ruhát viselnek, s zöldes fény árad a szobába — a természet színe. Cuchulain hosszú zöld köpenyében, a végén a zöld sisakkal a fején, mint a természeti világ megkoronázott királya. De a zöld Írország színe is, viselhetnek ezért is zöldet a régi legendából előlépő alakok. Ugyanakkor a tenger zöldes csillogása valami misztikus fénnel lengi körül a játékot, csak annyira, hogy a természetfölötti közelségének a borzongása érezhető legyen, de semmiképpen nem kelt olyan lágy, ködös, álombeli hangulatot, mint a korai szimbolikus *Árnyas vizek*ben. Ellenkezőleg, Yeats maga is jelzi a szerzői utasításban, hogy „szándékosan vad és meghökkentő hatásra”¹⁷ törekedett a színpadi jelenségekkel, köztük a szellem vörösbe öltözött, hangsúlyozottan magas figurájával. Ebben a drámában tudta Yeats először elérni, hogy az elvont gondolatok és mély érzések pontos, határozott, konkrét formát öltsenek, s erős és teljesen újszerű színpadszerűségükkel hassanak.

Yeats első korszakának drámaiban sokféle kísérletet tett, hogy gondolatainak megfelelő formát találjon. Ezekben a darabokban több-kevesebb aktualitással, a nemzeti mozgalomra való utalással mindig a két világ — földi és természetfölötti — találkozása, egymásra hatása, a teljes valóság, a végső igazságok, a tökéletesség, vagy az ahhoz vezető magatartásformák keresése áll a középpontban. Ezeket a tartalmakat nyilvánvalóan lehetetlen volt a hagyományos realista dráma keretei között kifejezésre juttatni, s a szimbolista dráma — ahogyan a francia vagy a velük rokon szimbolistáknál látta — pedig túlságosan ködös, határozatlan volt ahhoz, hogy a Yeats által fölkelített hatalmas szenvedélyek beleilleszkedjenek, s hogy konkrétá, megfoghatóvá lehessenek a transzcendens tartalmak. Korai drámaiban, bár nagyon sok újítást vezetett be Yeats, sok sikeres részletmegoldás született, nem állt össze egy újfajta egységes eszközrendszer. Ez csak következő korszakában (1913—14 után), a japán nó játékokkal való megismerkedés következtében valósult meg, amelyek megerősítették korábbi elképzeléseit, s érzés- és formavilágukkal jelentősen befolyásolták drámaírói művészetét.

JEGYZETEK

1. *A nó dráma yeatsi változata* (Az egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, XV. 1979.)
2. The Arrow: In: W. B. Yeats, *Explorations* (London, 1962) 222.
3. Mathew Arnold, *The Study of Celtic Literature*, idézi: W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London, 1961) 173.
4. Vö. Egri Péter, *A költészet valósága. Líra és lírizálódás* (Budapest, 1975)
5. Vö. Egri Péter, *A lehetőség drámája, W. B. Yeats költői színpadáról* (Filológiai Közöny, 1977. XXIII/1.)
6. Vö. Bécsy Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma* (Budapest, 1974)
7. A. Parkin, *The Dramatic Imagination of W. B. Yeats* (Dublin, New York, 1978/84.
8. W. B. Yeats, *Autobiographies* (London, 1955) 10. Yeats önéletrajzában leírja, hogy a tengeri madarak megjelenése egy családtagnak a halálát vagy veszélybe jutását jövendölte.
9. Bécsy Tamás, i. m.
10. W. B. Yeats, *Collected Plays* (London, 1936) 111—112.
11. P. Ure, *Yeats* (Edinburgh and London, 1963) 44.
12. Az évszámokat a drámák gyűjteményes kiadásában szereplők alapján adom meg (*Collected Plays*, London, 1936), de ezek sokszor a végleges formába öntést vagy a publikálást mutatják, s nem a keletkezés valódi idejét. A dolgozatban próbálom fogantatásuk, keletkezésük sorrendjében tárgyalni őket.
13. Vö. Birgit Bjersby, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats* (Upsala, 1950); R. Ellmann, *Yeats, the Man and the Masks* (London, 1961)
14. R. Ellmann, i. m. 189.
15. W. B. Yeats, *The Tragic Theatre In: Essays and Introductions*, 240.
16. R. Taylor, *The Drama of W. B. Yeats* (New Haven, 1976) 30.
17. W. B. Yeats, *Collected Plays*, 223

YEATS'S EARLY EXPERIMENTS AS A PLAYWRIGHT

Summary

BERTHA CSILLA

This study is a brief survey of the first part of Yeats's career as a playwright. After giving some introduction to Yeats's views on the drama and the theatre the author discusses his early plays, concentrating on a few greater achievements like *The Countess Cathleen*, *Cathleen ni Houlihan*, *On Baile's Strand* and *The Green Helmet*. The early plays try to dramatize such abstract or mystic desires and experiences as the quest for perfection, completeness, the meeting of the earthly and the transcendent worlds, and the confrontation of the superior heroic or poetic and the inferior ordinary ways of life. Such ideas could not be expressed in the traditional realistic-naturalistic form of drama — which Yeats abhorred anyway — so he experimented with mythic, ritualistic, symbolic and lyric means of expression. Though these plays cannot always realize his aims, with their numerous interesting technical-formal innovations they contribute to the renewal of the drama of the age and point the way towards later, more successful achievements.