

## Bábok, maszkok, valósággrétegek: Luigi Pirandello és William Butler Yeats metaszínháza

Luigi Pirandello színházi elméleteit és technikáit ritkán említik a 20. századi ír költő és drámaíró, William Butler Yeats színházával összefüggésben. Ezidáig kevés olyan tanulmány vagy könyv született, amely a drámáik közötti hasonlóságokat vizsgálja, annak ellenére, hogy metaszínházi technikáik és maszk-elméletük szembetűnő hasonlóságokat mutat, ami részben annak köszönhető, hogy az 1920-as évektől kezdve Pirandello színháza nagy hatást gyakorolt nemcsak Yeats munkáira, hanem az általa alapított Abbey Színház tevékenységére is. Mindketten nagyon jól ismerték egymás színházi munkásságát, és 1934 októberében többek között Yeats és Pirandello is részt vettek a Római Akadémia által szervezett Volta-konferencián.<sup>1</sup> A Pirandello és Yeats színháza közötti párhuzamokra való rávilágítás nemcsak az olasz-ír összehasonlító irodalom szempontjából releváns, hanem a modern színházi tanulmányok tekintetében is. Kettejük munkásságának hasonlósága jól szemlélteti a 20. század eleji olasz és ír színház egymással való kapcsolatát, egymásra való reagálását és a közös célt, amelyért dolgoztak: egy anti-naturalista, szimbolista színház népszerűsítése olyan hagyományos színházi formák újragondolásán keresztül, mint a középkori japán Nó-színház Yeats esetében, illetve a *commedia dell'arte* Pirandellónál. Yeats-et lenyűgözte az Abbey Színház és a Dublini Dráma Társulat (*Dublin Drama League*) 1924-es *IV. Henrik* előadása, mert Lennox Robinson nagyszerű alakítása jól szemléltette Pirandello maszk-elméletét, amely Yeats munkásságának

---

<sup>1</sup> A prózai színházról szóló Volta-konferencián Pirandello elnökölt és a meghívottak között Yeats-en kívül jelen volt még többek között Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Gabriele D'Annunzio, Jacques Copeau, Gerhard Hauptmann és Alexander Tairoff. A meghívottak közül azonban sokan nem tudtak megjelenni az eseményen, köztük G. B. Shaw, Federico García Lorca és Molnár Ferenc sem. Erről a konferenciáról és annak politikai vonatkozásairól Fried Ilona ír részletesen nagyszerű monográfiájában: Fried Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico: Roma 1934: un evento culturale nell'età dei totalitarismi* (Corazzano: Titivillus, 2014).

is központi részét képezte.<sup>2</sup> Ezen kívül Yeats-re nagy hatást gyakorolt még Pirandello abszurdizmusa, a gondolat logikájának felborítása, és az a képessége, hogy különválassa a mítoszt és a ténnyt (illúziót és valóságot) a színpadon.<sup>3</sup> Pirandello technikái jól illettek Yeats és munkatársa, Edward Gordon Craig új, ír színházról alkotott forradalmi elképzeléseihez.

Ebben a dolgozatban három olyan jelenséget szeretnék vizsgálni, amelyek közösnek bizonyulnak kettejük színházában: a Craig-féle übermarionett-szereplő jelenléte, a különféle egybeágyazódások és valóságok alkalmazása és megjelenítése a metaszínház segítségével, valamint az ‘én’ magával való küzdelmeinek színházi ábrázolása.<sup>4</sup> Azokra a szereplőkre fogom az übermarionett kifejezést használni, akik viselkedésére szenvedélyes intenzitás, kivételes intellektus, és bizonyos esetben látszólagos, színlelt örület jellemző. Első érvem az, hogy az übermarionett-szereplő jelenléte, a különböző valóságrétegek és az ‘én’ szerepeinek dramatizálása Pirandello húr-elméletével szemléltethető a leghatásosabban, miszerint az ember viselkedésére három húr lehet hatással: az udvariasság, a komolyság és az örület húrjai. Még fontosabb, hogy ez a húr-elmélet szembetűnő hasonlóságokat mutat Yeats

---

<sup>2</sup> Pirandellóra 1923-tól kezdve kezdett felfigyelni Dublin. Az *Irish Times* ebben az évben ismertette először Pirandello munkásságát a dublini közönséggel, és az évek előrehaladtával egyre lelkesebben írt róla, illetve az Abbey Színházban előadott darabjairól. Az Abbey 1924-ben vitt először színpadra Pirandello művet, a *IV. Henriket*, ami óriási sikert aratott. Ezt követte a *Becsület öröme*, az *Így van, ha úgy tetszik* és a *Hat szerep keres egy szerzőt*. 1924-től Yeats haláláig (1939) ezeket a Pirandello darabokat játszották. Paige Reynolds szerint 1924-ben azért a *IV. Henrikre* esett a választás, mert a *Dublin Drama League* ezen a külföldi darabon és főleg IV. Henrik alakján keresztül óvatos kritikát tudott megfogalmazni az Ír Szabad Állam álszentségét illetően [Vö. Paige Reynolds, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007): 194-195.] A választáshoz az is hozzájárult, hogy az 1920-as években az Abbey, az *Irish Times* és Yeats is nagyon naivan szemlélték Mussolini tevékenységét, és több ízben lelkesen írtak / nyilatkoztak tekintélyelvű politikájáról.

<sup>3</sup> W. B. Yeats, *The Collected Works of W. B. Yeats Volume XIII: A Vision: The Original 1925 Version*, ed. Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper (New York: Scribner, 2008), 174.

<sup>4</sup> Alexandra Poulain esszében részletesen foglalkozik az übermarionett-jelenséggel és a valóságrétegek egybeágyazódásával Yeats *Emer egyetlen féltékenysége* című darabja kapcsán: „Westward ho!”: *The Only Jealousy of Emer*, from Noh to Tragedy” *The South Carolina Review* 43, no. 1 (2010): 74-90.

szféra-elméletével, miszerint az ember három különböző létezés-szférába tartozhat: az *Anima Mundiba* ('a tűz szférája', avagy *condition of fire*), az *Anima Hominis*-ba, vagy az ún. 'lég-szférába' (*condition of air*).<sup>5</sup> Szeretnék rámutatni a következő párhuzamokra: a pirandellói udvarias-ság húr és a yeats-i *Anima Hominis* (hétköznapi emberek szférája, akik társadalmi normákhoz alkalmazkodnak); az örület húrja és az *Anima Mundi* (azok szférája, akik szembemennek a társadalmi normákkal; akik kiteljesítik az egyéniségüket, és elérik a 'létezés egységét'); végül pedig a komolyság húrja és a 'lég-szféra' (*condition of air*). Nagyon fontos, hogy a yeats-i *Anima Mundi* csak egyfajta intellektuális, színlelt örülettel érhető el, és ezért működik hasonlóan a pirandellói örület húrjával. A két drámaíró metaszínházi technikái, a valóságrétegek egymásba ágyazódása ezen húrok, illetve szférák közötti ingadozásokat mutatják az übermarionett-szereplők viselkedésén belül.<sup>6</sup>

Dolgozatomban amellet is érvelek, hogy az, ahogyan Pirandello átformálta és modernizálta a hagyományos *commedia dell'arte* elemeket az 1920-as években, sok szempontból megfelelt Yeats, Craig és Ezra Pound<sup>7</sup> forradalmi, új ír színházról alkotott elképzeléseivel, és ez az egyik fő oka annak, hogy Yeats-et lenyűgözte Pirandello színházi munkássága. Mindez nem véletlen, hiszen úgy a japán Nó-színháznak, mint az olasz *commedia dell'arte*-nek sokat köszönhet a modern színház és dráma. Fried Ilona szavaival élve, „[a]z olasz színház az évszázadok során többször megszólította Európát: az egyik ilyen hagyománya, az egész európai színház máig ható élménye, a *commedia dell'arte*. Nemrégiben a *Culture*

<sup>5</sup> Vö. W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae* (London: Macmillan, 1918), Digitalizált kiadás, 76-77. Letöltve: 2016.01.18. <https://archive.org/details/peramicasilenti00yeatgoog>.

<sup>6</sup> Dolgozatomban az idézett szakirodalom a saját fordításom. Az eredeti angol nyelvű szöveget mindig a lábjegyzetben idézem.

<sup>7</sup> Yeats Ezra Poundnak köszönhetően ismerkedett meg a Nó-színházzal. Pounddal három télen keresztül (1913-14; 1914-15; 1915-16) dolgoztak együtt a sussex-i Ashdown Forestben. Ez a közös munka a Stone Cottage Spirituális Műhely (*The Stone Cottage Spiritual Workshop*) néven lett ismert. Pound ekkor Ernest Francisco Fenollosa *Certain Noble Plays of Japan* című művének átdolgozásán, befejezésén dolgozott, amely négy japán Nó-dráma fordítása, és amelyhez végül a bevezetőt (1916-ban) Yeats írta. Ez a bevezető nemcsak a Nó-színházról szól, hanem Yeats saját dramaturgiájáról, saját színházi módszereiről is ír benne, vagyis arról, hogy hogyan építette bele a Nó-elemeket a saját dramaturgiájába.

*Teatrali* című folyóirat a *commedia dell'artét, mint a legmodernebb multimediális színház előfutárát mutatta be.*<sup>8</sup> Az, ahogyan Pirandello feldolgozta a *commedia dell'artét*<sup>9</sup> nagymértékben hasonlít arra, ahogyan Yeats modernizálta a középkori japán Nó-színházat.<sup>10</sup> Mindketten átvettek, majd radikálisan átformáltak egy hagyományos színházi formát azért, hogy közelebb vigyék saját országuk színházát a modern, nyugat-európai színházi világhoz. Ezen új színház pedig az emberi maszkok, szerepek váltakozására, egybeágyazódására épül. Yeats-re és Pirandello-ra is igaz, hogy műveikben ötvözik a hagyományt és az újítást. Ahogyan Yeats a középkori Nó-elemekre, illetve az ír mitológiára támaszkodik csak azért, hogy teljesen újragondolja őket, „*Pirandello műveiben hagyomány és újítás találkozik. Drámájában a vándortársulatok szerepeire, drámamodelljeire támaszkodik, részben megtartja, de ugyanakkor át is alakítja őket, s úgy lép tovább.*”<sup>11</sup>

Tehát a továbbiakban ezen maszkok és szerepek rétegződését fogom vizsgálni Pirandello és Yeats metaszínházában és az egybeágyazódásokra épülő dramaturgiájukban, amelyek mind a különböző szerepek közötti ingadozást hivatottak kifejezni (ezeket a szerepeket jelképezik a pirandellói húrok és a yeats-i szférák). Kétféle egybeágyazódást fogok vizsgálni: először a maszkok, majd a valósággrétegek egymásba fonódását.

---

<sup>8</sup> Fried Ilona, *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2004): 13.

<sup>9</sup> A *commedia dell'arte* egy hagyományos, olasz színházi forma, amely az itáliai reneszánsz idején alakult ki. Ez a színház improvizációra és képzeletre épül, szatirikus elemeket tartalmaz, és egyszerre spirituális és intellektuális. A képzelet, a spiritualitás és az intellektualitás kapcsán nagyon hasonlít Yeats Nó-színházi elemeire. James Fisher szavaival élve, ez a színházi forma „a képzelet határozottan erőteljes nyelvezete lett.” [James Fisher, „James Fisher on Pirandello’s Pervasive Knowledge and Use of *Commedia dell'arte*” in *Comprehensive Research and Study Guide: Bloom’s Major Dramatists: Luigi Pirandello* (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003), 133].

<sup>10</sup> A Nó egy arisztokrata, középkori japán színházi forma, amely nagy hangsúlyt fektet a fizikai maszkokra és a maszk-elméletre azáltal, hogy a szereplő énjében lejátszódó intellektuális konfliktust ábrázolja a színpadon. A Nó elsősorban a főszereplő belső harcát, képzeletét, és ami még fontosabb, a különféle valósággrétegek közötti kommunikációt mutatja be. Ezek a valósággrétegek általában az élők látható világa és a holtak láthatatlan birodalma (Vö. Poulain, „Westward ho!”, 74-90).

<sup>11</sup> Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 27.

Érveim bizonyítására Pirandello *Csörgősipka* (1917) és Yeats Írás az ablaküvegen (1934) című színműveit fogom részletesen elemezni.

A pirandellói *commedia dell'arte* és a yeats-i Nó egyik legfontosabb közös vonása a szereplők kezelésében rejlik: mindketten aláássák a szereplőkről alkotott hagyományos nézetet az absztrakt dialógusok és a főszereplők (akik mindig az übermarionettek) belső konfliktusainak és kettősségének ábrázolása segítségével. Pierre Longuenesse észrevétele szerint, Yeats-nél interszjektív párbeszéd helyett intraszjektív dialógusokkal találkozunk.<sup>12</sup> Ez Pirandello színműveinek nagy részére is jellemző. Pirandello új szereplő-koncepciót hoz létre: a komédiák főszereplője (az ún. szerep vagy *personaggio*) egyfajta absztrakcióvá válik, és a párbeszéd elsősorban szerepek és színészek (*persone*), szerepek és a rendező, vagy a szerepek / színészek / rendező és a közönség között alakul ki. A pirandellói színészek a legtöbb esetben a szerepek második énjét, maszkját jelképezik a színpadon. Longuenesse szerint Yeats ezt a hasadást egy szereplőn belül szemlélteti, aki különböző hangokon szólal meg / szerepekben jelenik meg.<sup>13</sup> A szereplő hangjai pedig az alapján váltakoznak, hogy az übermarionett éppen milyen maszkot / szerepet ölt magára.<sup>14</sup>

Színházuk további szembetűnő közös vonása a báb-szerű szereplők (marionettek) és a bábmesterek (übermarionettek) alkalmazása. Az övék nemcsak maszkok, második-ének, kettős személyiségek és tükörképek színháza, hanem bizonyos értelemben bábszínház is. Az egyetlen különbség az, hogy míg Yeats implicit módon, addig Pirandello látványosabban alkalmazza a bábszínházi elemeket és gondolatokat. Ahogy Ciampa fogalmaz a *Csörgősipkában*:

„Bábok vagyunk, Fifi úr! Belénk költözik az isteni szellem – és báb lesz belőle. Én is báb vagyok, maga is az, mindenki

<sup>12</sup> Pierre Longuenesse, „Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats’s Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March*”, in *Yeats’s Mask: Yeats Annual No. 19: A Special Issue*, ed. Margaret Mills Harper and Warwick Gould (Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2013), 104. Letöltve: 2015.11.07. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0038>.

<sup>13</sup> Longuenesse, „Playing with Voices” 104.

<sup>14</sup> Pirandello komédiájában mindig a szerepek (*personaggi*) lesznek az übermarionett-szereplők, míg Yeats-nél a színmű központi szereplői, akiket a kirívó, nem mindennapi viselkedésük alapján ismerünk fel.

az. Nem volna baj, ha az ember Isten akaratából születne bábként. De nem, uraim! Mindenki maga csinál bábót magából! Olyan bábót, amelynek a lehetősége benne rejlik, vagy akinek hiszi magát. És akkor kezdődnek a veszekedések. Mert minden báb azt szeretné, hogy tiszteljék – nem is annyira amiatt, ami a szíve mélyén hisz magáról, hanem a miatt a szerep miatt, amit a külvilág számára játszania kell.”<sup>15</sup>

A modern olasz színházban és Pirandello munkásságában a bábok vagy bábhatású szereplők megjelenése egyrészt annak köszönhető, hogy a *commedia dell'arte* alakulására a huszadik században a futurizmus is hatást gyakorolt, amelynek következtében „a szerepek nem rendelkeznek személyiséggel, maszkok, vagy bábok, megnő a tárgyak fontossága, szimbólumteremtő ereje.”<sup>16</sup> Másrészt úgy Pirandello darabjaira, mint az avantgárd mozgalomra és a groteszk színházra is nagy befolyással bírtak a hagyományos szicíliai bábelőadások. A bábok átültetése modern kontextusba azért volt szükséges és helytálló, mert társadalomkritikát tudtak vele megfogalmazni. Ahogy Fried fogalmaz, a színművek „központi témája az álarc, a társadalmi hipokrizis, az ember bábbá alakulása”<sup>17</sup> lett.

Yeats implicit bábszínháza a Craiggel való együttműködésének eredménye.<sup>18</sup> Marion Baraitser szavaival élve, „*Craiget lenyűgözte a bábszínház, és saját darabjait is bábokra írta, így érdeklődni kezdett az iránt, hogy az 'élő' színészekkel hogyan lehetne bábszerű hatást elérni.*”<sup>19</sup> Ahogy Craig fogalmaz:

---

<sup>15</sup> Luigi Pirandello, „Csörgősipka” in *Színművek*, ford. Török Tamara, szerk. Fried Ilona (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 52.

<sup>16</sup> Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 22.

<sup>17</sup> Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 22.

<sup>18</sup> Craig übermarionett- és báb-elméletét az *A színész és az übermarionett* című esszéjében fejti ki részletesen [Vö. Edward Gordon Craig, „A színész és az übermarionett” *Színház* 27, no. 9 (1992. szeptember): 34-46]

<sup>19</sup> Marion Baraitser, „Theatre of Animation: Contemporary Adult Puppet Plays in Context” *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4, ed. Marion Baraitser (Overseas Publishers Associations, 1999): 7. [„Craig was fascinated by puppet theatre and wrote his own plays for puppets, and so became interested in the idea of making ‘live’ actors more like puppets.”]

*Vajon nem várhatjuk-e reményteljesen a napot, amidőn visszkapjuk ezt a, részint a ravasz művészi tudásból is születő figurát vagy szimbolikus lényt, és ekképpen ismét rátalálunk az ősi szerző emlegette „nemes mesterkéeltségre” is? Akkor majd megszabadulunk a gyengeség érzelmes vallomásainak gonosz hatásától, amely vallomások estéről estére elhangzanak az emberek előtt, s nézőikben is életre hívják a feltálat gyengeségeket. Ha erre törekszünk, meg kell tanulnunk a módját, hogy ismét előállítsuk e képeket; a bábbal nem érhetjük be többé, most már übermarionettet kell teremtenünk. Az übermarionett nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.<sup>20</sup>*

Ez volt az a bábszerű színjátszás (szimbolikus mozgás, nemes mesterkéeltség, és a belőle sugárzó eleven szellem), amely lenyűgözte Yeats-et úgy a Nó-színészek mozgásában (pl. Mitchio Ito-ban), mint Pirandello *personaggio*-szereplőiben. Úgy a yeats-i, mint a pirandellói übermarionetteknek egy képet, egy szimbólumot, valami emberfelettit kell megidézniük vagy jelképezniük a színpadon. Nagyon fontos azonban, ahogy arra Craig is utal, hogy alapvető különbség van az egyszerű marionettek és az übermarionettek között. Ez egy olyan jelenség, amellyel Pirandellónál és Yeats-nél is gyakran találkozunk. A maszkok, illetve valóságok rétegződése ugyanis éppen a marionettek és az übermarionettek saját magukkal folytatott harcának, vagy az egymással való kommunikálásra tett kísérleteiknek az eredménye.

Pirandello és Yeats színdarabjai között sok, általánosabb jellegű párhuzam is felfedezhető, akárcsak az önéletrajzi vonatkozások, egzisztenciális problémák és a látszat – valóság kettősségének ábrázolása, valamint a tény, hogy bár mindketten kiemelkedő színházi emberré váltak, költőnek tartották magukat, és képekből indultak ki (ez Yeats-re különösen igaz). Amikor Pirandello Budapestre érkezett színtársulatával, Kosztolányi Dezső a következő szavakkal foglalta össze a Pirandellóval való találkozást: „*Előadás után a lámpák elé lépett Luigi Pirandello is.*

---

<sup>20</sup> Craig, „A színész és az übermarionett” 45.

Gondolatrendszeréről beszélt, amelyért semmi felelősséget nem vállal. Ő költő. Mindig képekből indul ki, sohasem egy esszéből vagy gondolatból, munkáiból csak később lehet levonni bizonyos tanulságokat, mint minden költői alkotásból.”<sup>21</sup>

Susan Valeria Harris Smith *Masks in Modern Drama* című könyvében rámutat Pirandello színházának jellegzetességeire, amelyek több tekintetben is Yeats színházát idézik. Először is Pirandello számára „az ideális színház egy privát, képzeletbeli, spirituális színház, amelyben a maszk kötődik a gondolathoz.”<sup>22</sup> Akárcsak Yeats, Pirandello is a „teljes, képzeletből eredő szabadság vigaszát kereste,”<sup>23</sup> valamint állandó feszültséget és konfliktust.<sup>24</sup> Ami még ezeknél is fontosabb, „Pirandello színpadán [...] álom és valóság egyesül, hogy magukból megalkossák a legalapvetőbb emberi tapasztalatokat. A maszk, akárcsak a színpad, amelynek szimbóluma, egyszerre testesíti meg az emberi arcot [human face] és a mögötte rejlő képzeletbeli életet.”<sup>25</sup> A szereplők különböző maszkjai a különféle szerepek közötti váltakozást, ingadozást jelenítik meg. Yeats úgy vélte, az embernek van egy látható, külső énje (*self*) és egy láthatatlan, rejtett belső énje vagy második énje (*anti-self* vagy *mask*), amely csak ritkán válik láthatóvá, és amely nem ellentéte a külső ének, hanem kiegészítése, és a kettő nem létezhet egymás nélkül. Hasonló módon, Pirandello is meg volt arról győződve, hogy az embernek nem csak egy énje van, és ennek egyik színpadi megnyilvánulása a *persona* és *personaggio* (marionett és übermarionett) közötti látványos különbségtétel: „Mindenki a lehető legjobbnak tűnteti fel a maszkját – mármint

<sup>21</sup> Kosztolányi Dezsőt idézi Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 65.

<sup>22</sup> Susan Valeria Harris Smith, *Masks in Modern Drama* (Berkeley—Los Angeles—London: University of California Press, 1984), 116. [„the ideal theatre is a private, visionary, and spiritual theatre in which the mask links to the idea.”]

<sup>23</sup> Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 118. [„the solace of total imaginative freedom”]

<sup>24</sup> Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 160.

<sup>25</sup> Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 116. [„On Pirandello’s stage...dream and reality converge to produce the most essential forms of human experience. The mask, like the stage of which it is the symbol, is the embodiment of both the human face and the imaginative life behind it.”]

*a külső maszkját, mert van egy belső maszkunk is, amely gyakran változik a külsővel. És semmi nem igaz.*<sup>26</sup>

Ezt a kettős maszkot vagy kettős ént gyakran úgy ábrázolják, hogy a színpadon megjelenik a főszereplő ellenpárja vagy alakmása (második énje). Pirandellónál ez a jelenség a szerepek és a színészek közötti explicit beszélgetésben, interakcióban jelenik meg, míg Yeats-nél ez kevésbé kifejezett és kevésbé látványos, mert Yeats színpadán a főszereplő publikus arca kommunikál a saját antitetikus képmásával, maszkjával, amely egy másik szereplő beszédében vagy viselkedésében tükröződik. Ahogy Harris Smith fogalmaz Yeats *A színészkirálynő* és *A nagy óratoronny királya* című darabjaira utalva, „*a yeats-i színpadon a maszk-elmélete konkrét valósággá válik. Az ilyen maszkolás tudatos színházi természetét a színdarab a színdarabban kontextus hangsúlyozza.*”<sup>27</sup>

A vizsgált színművekben az übermarionett különböző maszkokat ölt magára (láthatatlan maszkokat, nem valóságokat), és kettős játszmat kezdeményez a többi szereplővel, és ezen maszkolás drámai jellege miatt az übermarionettek a legtöbb esetben kiváló színészeknek bizonyulnak. A hurok vagy szférák közötti ingadozásuk különféle maszkok váltakozásának az eredménye: nyilvános maszkok (udvariasság húrja / *Anima Hominis*), privát arcok (komolyság húrja / *condition of air*), valamint privát maszkok (őrület húrja / *Anima Mundi*).<sup>28</sup> Az übermarionettek képesek a szerepek cserélgetésére, gond nélkül veszik fel és le énjük különböző maszkjait; önelemzőek és látszólag képtelenek egy társadalmi normák által uralt környezetben létezni; láznak, veszélyesen szenvedélyesek és manipulatívak; örülnek tartják őket, mert álcájukkal zavart és megdöbbenést okoznak úgy a többi szereplőben, mint a közönségben. Továbbá állandó belső harc jellemzi őket és kiváló színészi képességek; egyszerre szenvednek a társadalommal és a többiekkel vívott harc miatt és élvezik

<sup>26</sup> Pirandellót idézi Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 118. [„*Everybody straightens up his mask the best he can—that is the external mask, for we have the inner mask, which often is at variance with the outer. And nothing is true.*”]

<sup>27</sup> Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 161. [„*On the Yeatsian stage, the idea of the mask is transformed into a concrete reality. The conscious theatrical nature of such masking is heightened by the play-within-a-play context.*”]

<sup>28</sup> Harris Smith könyvének ötödik fejezetében részletesen tárgyalja a nyilvános maszkok, privát arcok, és privát maszkok (*public masks, private faces, private masks*) jelenlétét a legnagyobb huszadik századi drámaírók, köztük Yeats munkáiban is, elsősorban *A színészkirálynő*ben.

azt; képesek a többieknek csak a nyilvános arcukat mutatni, elrejtve a privát arcukat, és teljes mértékben azonosulni a privát maszkjukkal. Az örület látszata a leghatékonyabb manipulálási eszközük. A szerepeikké válnak, és így az identitás nélküli állapotból egységes identitást teremtenek pontosan annak köszönhetően, hogy kilógnak a környezetükből. Látni fogjuk, hogy ezek a szereplők médiumokként is működnek, akiken keresztül egy másik realitás (általában a holtak láthatatlan szférája) előtérbe tud kerülni; valamint gyakran olyan szereplők, akik hallatni kívánják hangjukat egy másik szereplőn (valóságon) keresztül – akik a második énjük belső hangján beszélnek.

Pirandello egyszerű, *persona*-szereplőiben mindig az udvariasság húrja lesz domináns, míg az übermarionett *personaggio*-szereplőkben a komolyság, illetve az örület húrjai. Hasonlóképpen Yeats-nél az übermarionettek képesek az *Anima Mundi* közelébe kerülni (megközeleltetni vagy elérni létezésük egységét), míg a többi szereplő az *Anima Hominis*, a földi, hétköznapi élet ürességében és értelmetlenségében vergődik.

A pirandellói és yeats-i übermarionettben nagyon gyakran mind a három húr vagy szféra jellemvonásai megfigyelhetők a vizsgált drámákon belül, míg a többi szereplő és a közönség csak egyféle viselkedést észlel, és szavaikat vagy viselkedésüket elmezavar jeleinek tudják be. A *Csörgősipkában* Ciampa a domináns übermarionett, aki látszólag egy nagyon egyszerű, szerény írnok, aki a Fiorica családnak dolgozik. Beatrice Fiorica Palermóba szándékozik őt küldeni azért, hogy Ciampa visszaszerezzen neki bizonyos ékszereket, amiket a férjétől kapott, és amiket Beatrice testvére, Fifi, korábban zálogba tett. Most, hogy Beatrice férje hazaérkezik a hétvégére, muszáj visszavenni az ékszereket, és Beatrice mindenképpen ragaszkodik ahhoz, hogy Ciampa végezze el ezt a feladatot. Mindezzel Beatrice csapdát kíván állítani férjének, mert azt hiszi, Ciampa felesége viszonyt folytat a férjével, így bosszút akar állni, és meg szeretne bizonyosodni arról, hogy mialatt ő lebuktatja őket, Ciampa nincs otthon. Ciampa azonban előre sejtí Beatrice tervét és annak tragikus kimenetelét, és már a darab legelején kéri őt, legyen őszinte vele (ez a komolyság húrjának előhívására tett kísérlet). Ciampa legelső megnyilvánulásától kezdve érződik, hogy a beszéde megkülönbözteti őt a többi szereplőtől; senki nem érti, mire gondol, amikor elmagyarázza a három húr elméletét, ezzel figyelmeztetve Beatricét, váltsa

át az udvariasság húrját a komolyság húrjára nehogy az örület húrjába essen később (anélkül, hogy megfelelő módon kezelni tudná) tervének következtében:

*„Tudnia kell, hogy minden ember fejében három húr van – mint egy felhúzható ingaóra húrjai. [...] A komolyság, az udvariasság és az örület húrja. Mivel az ember társadalomban él, leginkább az udvariasság húrjára van szüksége [...]. Enélkül úgy falnánk fel egymást, asszonyom, mint dühödt kutyák. Ezt nem lehet. Csak a példa kedvéért: én szívem szerint felfalnám Fifi urat. De nem lehet. Tehát mit csinállok? Meghúszom az udvariasság húrját, és mosolygó arccal, tárt karokkal közeledem hozzá: „Ó, annyira örülök, hogy látom, Fifi úr!” Érti már, asszonyom? De előfordulhat, hogy minden összezavarodik. Akkor... akkor megpróbálom meghúzni, itt, a komolyság húrját, hogy tisztázzam és elrendezzem magamban a dolgokat, elszámoljak magammal, és kereken kimondjak mindent, amit kell. És ha ez nem segít, felhúszom, asszonyom, az örület húrját, elvesztem a fejem, és többé nem állok jól magamért.”<sup>29</sup>*

Ezek a sorok világosan szemléltetik, hogy Ciampa felsőbbrendű tudással rendelkezik a többiekhez képest. Tudatosan változtatja a húrokat a helyzetektől függően, míg a többi szereplő azzal sincs tisztában, hogy ezek a húrok egyáltalán léteznek. Annak ellenére, hogy Ciampa azt mondja, hogy amikor meghúzza az örület húrját, többé nem tudja irányítani önmagát, a darab befejezése ennek az ellenkezőjét bizonyítja. Beatrice kínos helyzetbe hozza férjét és Ciampa feleségét azért, hogy rajtakapja őket, de végül nyilvánvalóvá válik, hogy gyanakvása alaptalan volt. Azonban Ciampa érzései és házassága Beatrice miatt helyrehozhatatlan sérüléseket szenvedtek; most már Ciampa kíván bosszút, és elhatározza, előhúzza az örület húrját Beatricéből, örültté teszi őt, mivel Beatrice sosem lesz képes helyesen kezelni az örület húrját. Ciampa erre már a darab elején is utalt: *„Ön, asszonyom – már megbocsásson –, úgy tűnik, hogy jól meghúszta vagy a komolyság, vagy az örület húrját [...], úgy zúg*

<sup>29</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 49.

*a fejében, mint száz darázs, csakhogy közben az udvariasság húrján akar velem beszélni.*<sup>30</sup> A darab végére Ciampa mindent és mindenkit Beatrice ellen fordít, meggyőzve őket arról, hogy az egyetlen létező megoldás a kialakult helyzetre az, ha bizonyítják Beatrice elmezavarát. Annak ellenére, hogy Beatrice rögtön ellenzi Ciampa tervét, dühösen, őrjöngve felkiált: *„Nem! Örült vagyok? Akkor azt kell kiabálnom, hogy beee!, beee!, beee!”*<sup>31</sup> Vagyis miközben azt hiszi, ellentmond Ciampának, valójában ugyanabban a pillanatban már rögtön teljesíti is azt, amit Ciampa várt tőle. A színmű az übermarionett Ciampa győzedelmes felkiáltásával zárul:

*„Örült! Itt a bizonyíték: örült! Ez csodálatos! Be kell zárni! Be kell zárni! Táncra perdül, tapsol örömeiben. Nagy kavarodás támad, mert a kiabálásra megjelennek Fioricáék szomszédai is, és elképedve kérdezik mindnyájan egyszerre, inkább gesztusokkal, mint szavakkal, hogy vajon mi történhetett. Ciampa, aki ujjongva tovább tapsol, és az örömmámor tetőpontján hol ennek, hol annak mondja válaszképpen: Megörült! Megörült!... Viszik a bolondokházába! Örült!”*<sup>32</sup>

Ciampa tehát itt mindhárom húrját aktívan és hozzáértéssel mozgatja: az udvariasság húrját, amikor a családdal vagy Beatricével beszélget; a komolyság húrját, amikor Beatricével vagy Fifivel beszél, megpróbálva őszinte beszélgetést kezdeményezni az előbbivel; és végül az örület húrját, amikor bebizonyosodik, mindenkin túltesz intellektus terén, úgy játszva a többi szereplőkkel, mint bábmester teszi bábjaival. Ezeket a váltásokat az olyan Ciampa által saját magához intézett mondatok jelzik, mint a következő: *„Hagyom a komoly húrt, és visszatérek az udvariashoz. (Meghajol) Parancsoljon velem, asszonyom.”*<sup>33</sup> Ciampa örülete más, mint Beatricéé, mert Ciampa hozzáértéssel, mesterien kezeli az összes húrt, míg Beatrice egyszerűen megörül, képtelen lévén arra, hogy az örület húrjából egyfajta intellektuális, felsőbbrendű örültséget öltson magára.

<sup>30</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 49.

<sup>31</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 88.

<sup>32</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 88-89.

<sup>33</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 50.

Hasonlóképpen, Mrs Henderson viselkedésében az *Írás az ablaküvegen* szeánszán szintén mindhárom yeats-i szféra jellemzői megjelennek, és végül sikerül elérnie a létezés legmagasabb szféráját Jonathan Swift szellemén keresztül. Hat ember gyülekezik egy dublini házban Mrs Henderson médiummal. Régen a ház Swift szerelmének, Stellának a barátaihoz tartozott, és valaki az ablaküvegre írta Stella Swift ötvennegyedik születésnapjára írt versének néhány sorát. Megtudjuk, hogy Mrs Henderson éppen pihen, mert fél, hogy egy rossz szellem megint meg hiúsítja a szeánszukat. Ekkor még Mrs Henderson hétköznapi, praktikus énjét látjuk, aki beismeri a szellemidézésekkel kapcsolatban:

*„Kezdetben egyikünk sem volt hívő. De ne várjon nagyon sokat az első szeánsztól. Legyen türelmes. [...] Nem tudom, kik fognak ma eljönni [szellemek]; néha nagyon sokan vannak, s az útikalauzok választanak közülük. Az útikalauzok megpróbálnak minden résztvevőhöz küldeni valakit, de ez nem mindig sikerül. Ha Corbet úr [az új részvevő; cambridge-i Swift-kutató] beszélni kíván valamelyik eltávozott kedves barátjával, egészen nyugodtan gondoljon rá. Lehet, hogy a barátja most nem tud eljönni, de majd eljön legközelebb.”<sup>34</sup>*

Ezzel elindul a változás, a maszk változik, és az *Anima Hominis*-ből Mrs Henderson elindul a *condition of air* irányába (amely a legalacsonyabb és a legmagasabb szférát köti össze): elkezd egy öt-hat éves lányka, Lulu hangján beszélni, aki a vezérlője, közvetítője a szeánszok során. Ekkor azonban a rossz szellem újra megjelenik, hogy megzavarja a szellemidézést, és ez a szellem Swift szelleme, aki elkezd visszaálmódni a Stellával és Vanessával való zaklatott érzelmi kapcsolatát. Egy másik részvevő, Abraham Johnson, kijelenti, hogy ez a szellem „[l]egutóbb kisajátította magának az egész szeánszot,”<sup>35</sup> és nem hagyta, hogy más is szóhoz jusson. Mrs Henderson ekkor elkezd felváltva Swift, Vanessa és Stella hangján beszélni; eljátssza a holtak drámáját. A szeánsz végén Mrs Henderson egy kis időre visszatérni látszik az *Anima Hominis*-ba, a hétköznapi valóságba, csak hogy aztán újra visszatérjen a legmagasabb

<sup>34</sup> W. B. Yeats, „Írás az ablaküvegen” in *A csontok álmodása: Drámák*, ford. Gergely Ágnes, szerk. Mesterházi Márton (Budapest: Nagy Világ, 2004), 145-147.

<sup>35</sup> Yeats, „Írás az ablaküvegen” 147.

szférába, az *Anima Mundiba*, egyé válva Swifttel, majd visszatér még egyszer a saját énjébe, és végül felveszi Swift maszkját, ami már a saját privát maszkja:

*„Milyen fáradt vagyok! Főzök magamnak egy csésze teát. (Megkeresi a teáskannát, fölteszi a tűzre a teafőzőt, aztán ahogy a kandalló fölé görnyed, hirtelen fölemeli a kezét, ujjain számol. Swift hangján) Öt nagy politikus volt a barátom, mind meghalt, tíz nagy politikus volt a barátom, mind meghalt! Nincs annyi ujjam, ahány nagy politikus a barátom volt, és mind meghalt, mind...! (Felriad. Saját hangján) Hová tettem azt a teásdobozt? Áhá, itt van. És ott kell hogy legyen a csésze meg a kistányér. (A kistányért meg is találja) De hol lehet a csésze?... (Tétován jár-ke a színpadon, leejt a kistányért, a tányér összetörik; Swift hangján) ‘Vesszen el az a nap, amelyen születtem!’”<sup>36</sup>*

Ezek a sorok azt mutatják, ahogyan Mrs Henderson egyik szférából a másikba kerül egyik pillanatról a másikra, és mindez azt a belső harcot is illusztrálja, amely az énjén belül zajlik. Bár Mrs Henderson egyértelműen kivételes, a többiek felett álló szereplő, az a tény, hogy Swift hangja uralja a darabot, arra enged következtetni, hogy valójában itt két, más-más realitásba tartozó übermarionettel van dolgunk. Az elsődleges Swift, aki egy láthatatlan valósággrétegből emelkedik ki a másodlagos, látható valósággréteghoz tartozó Hendersonon keresztül. Úgy tűnik tehát, hogy Mrs Henderson csak egy másik übermarionetten keresztül érheti el a létezés egységét, az *Anima Mundit*, aki, mivel már halott, csakis egy médiumon keresztül kelhet újra életre oly módon, hogy a médiumot is übermarionetté teszi. Egyenként nem nevezhetőek übermarionettnek, csakis együtt, egyesítve a két valósággréteget.

Úgy tűnhet, Mrs Henderson valójában nem is übermarionett, hiszen képtelen irányítani saját énjét a színmű végén. Azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy Henderson egy médium, ami Yeats munkássága szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír. Egyrészt Yeats maga is gyakran részt vett szeánszokon, másrészt szoros

---

<sup>36</sup> Yeats, „Írás az ablaküvegen” 155.

összefüggést látott a médiumok és a manipulatív, a közönséget megbabonázni képes színészek között. Ahogy Peter Ure fogalmaz, „*médiumnak lenni, Yeats írja, egyenlő dramatizálni. A médium úgy működik, mint egy színész azáltal, hogy készít magának egy második személyiséget,*”<sup>37</sup> és „*minden médium egy többé-kevésbé kész színész, dramaturg.*”<sup>38</sup> Ebből a szempontból nézve, John Corbet megjegyzése a darab végén különösen figyelemreméltó: „*Amikor élményről beszélek, nem azt akarom mondani, hogy most már elhiszem: ami itt történt, az a szellemek műve. Inkább arra gondolok, mindez az ön műalkotása: ön kiművelt színésznő és tudós.*”<sup>39</sup> Corbet szavai szerint az egész szellemidézés (beleértve Henderson szerepek közötti ingadozását) egy külön színdarab volt Yeats színdarabján belül, amelyet egy szenvedélyes intenzitású, manipulatív, de szellemileg felsőbbrendű színésznő adott elő. Mrs Henderson tehát egy übermarionett, mert a szeánsz dramatizálásán keresztül tudatosan megteremti és eljátssza a saját drámáját, amely az ő felvett valósága, és így megtéveszt Corbet kivételével minden résztvevőt.

Longuenesse felhívja a figyelmet egy olyan jelenségre az *Írás az ablaküvegen* kapcsán, amelyet nemcsak Yeats legtöbb darabjában, de bizonyos szempontból Pirandello komédiáiban is megfigyelhető: „*Yeats egymásba ágyaz hangokat olyan módon, hogy a (láthatatlan) Holtakat halljuk a (látható) Élők hangján.*”<sup>40</sup> Ezzel arra a hasadásra utal, amely a szavak kiejtője és a tényleges beszélő között jön létre, és amely a szereplők énjének hasadtságára utalhat. Yeats drámájában a kettő közül az egyik csak egy médium, akin keresztül a másik (láthatatlan) szereplő hallatni tudja a hangját (ez történik Swift és Mrs Henderson között). Pirandellónál ez a hasadás a szerepek és színészek, marionettek és übermarionettek közötti párbeszédben, kijelentésekben mutatkozik meg. Pirandello legtöbb komédiájában (*Hat szerep keres egy szerzőt, IV. Henrik, Mindenki a magáét*) a szerepek és a színészek, a marionettek

---

<sup>37</sup> Peter Ure, *Yeats the Playwright* (New York: Barnes & Noble, 1963): 101. [„*Mediumship, he writes, is dramatizing. The medium works like an actor by creating a 'secondary personality'.*”]

<sup>38</sup> Yeats-et idézi Peter Ure, *Yeats the Playwright*, 101. [„*every medium is...an actress, a dramatizer, more or less accomplished*”]

<sup>39</sup> Yeats, „*Írás az ablaküvegen*” 154.

<sup>40</sup> Longuenesse, „*Playing with Voices*” 104. [„*Yeats embeds voices in such a way that the (invisible) Dead are heard via the voices of the (visible) living.*”]

és az übermarionettek hangja a színpadon úgy tűnik, hogy különböző szereplőkhöz tartozik, de valójában az übermarionettnek mindig megvan a marionett párja, és a kettejük közötti párbeszéd valójában egy szereplőnek a belső dialógusa. Ez elmondható Ciampa és Beatrice viszonyáról és párbeszédeiről is. Tehát olyan ez, mint egy-egy szereplő saját magával folytatott vitája, aminek már-már költői hatása van. Ez pedig Yeats híres gondolatát idézi, miszerint „*a másokkal folytatott vitából retorikát, míg a magunkkal folytatottból költészetet teremtünk.*”<sup>41</sup>

Ha mindezek alapján a *Csörgősipkában* Beatricére úgy nézünk, mint Ciampa tükörképére vagy Ciampára, mint Beatrice elérhetetlen másik énjére, akkor az, hogy ketten egymás ellen fordulnak kiemelkedő jelentőséggel bír. Azzal, hogy Ciampa utálni kezdi Beatricét és fordítva, azt jelenti, hogy saját maguk tükörképétől undorodnak.<sup>42</sup> Erre már a darab elején utal Ciampa: „*Bizalmasan megmondhatom: senki sem elégedett a szerepével. Bárki, aki szembeállíthatná magával a saját bábfiguráját, legszívesebben arcul köpné talán. De a többiektől ezt nem viselné el, nem: azt akarja, hogy mindenki más tisztelje.*”<sup>43</sup> Ciampa még idejében figyelmezteti Beatricét, és felszólítja arra, hogy váltson egyik húrrol a másikra, mert ha nem teszi, majd más fogja rángatni a húrjait: „*Csak még annyit hadd mondjak: vigyázzon, asszonyom, aki nem húzza meg idejében a komolyság húrját, az már csak az örületét tudja meghúzni, vagy azt éri el, hogy más húzza meg a saját fejében az örület húrját. Csak figyelmeztetem...*”<sup>44</sup>

A maszkok rétegződése / váltakozása mellett különböző valósággrétegek is egymásba fonódnak ebben a két darabban. A *Csörgősipkában* két realitás ágyazódik egybe: az egyik Beatricéé, a másik Ciampáé. Az utóbbi nemcsak egybeágyazódik az előbbivel, de el is nyomja és megsemmisíti azt Beatrice megőrzítésén keresztül. A két valósággréteg egymással való kommunikálása jól szemléltethető a Ciampa és Beatrice közötti übermarionett – marionett kapcsolattal, amelynek konfliktusa pont abból adódik, hogy az egyik realitás be akar avatkozni a másik

<sup>41</sup> W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, 29. [„*We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry.*”]

<sup>42</sup> Ez a jelenség még szembetűnőbb Pirandello *Mindenki a magáét* című komédiájában Delia Morello és Amelia Moreno között.

<sup>43</sup> Pirandello, „*Csörgősipka*” 52.

<sup>44</sup> Pirandello, „*Csörgősipka*” 50.

valóság rendjébe (Beatrice tönkreteszi Ciampa házasságát, Ciampa pedig meg akarja változtatni Beatricét, majd megőrjíti). Ciampa eleinte mindent megtesz, hogy előhúzza Beatricéből a komolyság húrját. Arra az isteni lényre, amely minden emberben ott lakozik, csak elő kell húzni, a lelkiismeret (*coscienza*) szóval utal. Valójában az történik, hogy Ciampa (akárcsak Mrs Henderson) megrendezi és eljátssza a saját drámáját a többi szereplő megtévesztésén keresztül: „*Ó, nem, asszonyom! Lehetetlen, hogy ne tudta volna, mit tesz velem! [...] Akkor mi voltam én? Semmi? Köszörűkő? Földhöz vágott, aztán felvett így, két ujjal, bedobott az egyik sarokba – mintha egyáltalán nem számítanék! Mindent tudni akarok, asszonyom, be akarok hatolni a lelkiismeretébe, egész a mélyébe [...]*.”<sup>45</sup> Ez az a pillanat, amitől kezdte Ciampa elszánja magát arra, hogy tönkretegye Beatricét. Ez az übermarionett drámája – egy második valóságként az eredeti, keret-realitáson (Beatrice háza és az ottani események) belül. Nyitva marad a kérdés azonban, hogy ha Beatrice valóban Ciampa tükörképe, akkor a darab végére vajon Ciampa nem örül-e meg valóságosan is Beatricével együtt.

Az *Írás az ablaküvegen*ben három valóságként ágyazódik egymásba: a szeánsz előtti valóság, amikor még minden hétköznapi tünik; a szeánsz valósága, amikor Mrs Hendersont uralni kezdik a holtak, és amelyre úgy tekinthetünk, mint egy összekötő realitásra a látható, hétköznapi és a láthatatlan, földöntúli, absztrakt valóság között; végül a harmadik realitás egy szeánsz-utáni valóság, amely nem egyenlő a szeánsz előtti állapottal, ugyanis egy új valóság keletkezett azáltal, hogy Swift és Mrs Henderson, a láthatatlan és a látható valóság, találkoztak és eggyé váltak.

A valóságként egymásba ágyazódásának egy alkategóriája tehát a láthatatlan és a látható realitások találkozása. Yeats legtöbb darabjáról elmondható, hogy mindig van egy implicit vagy explicit találkozás vagy találkozási kísérlet a konkrét, földi valóság és egy láthatatlan, emberfeletti szféra között. Alexandra Poulain szavaival élve, „*Yeats láthatóvá teszi a láthatatlant, így kifejezve a különböző valóságként együttlétezését.*”<sup>46</sup> Ez a láthatatlan világ megjelenhet úgy, mint a főszereplő elméjének látomása vagy azon látomás kivetülése a konkrét valóságba (mint Ciampa esetében), de lehet egy konkrét találkozás is az élők és a holtak

<sup>45</sup> Pirandello, „Csörgősipka” 80.

<sup>46</sup> Poulain, „‘Westward ho!’” 95. [„*he makes the invisible visible, thus asserting the coexistence of several strata of reality.*”]

között, amikor az élők belépnek a holtak birodalmába vagy fordítva (mint Mrs Henderson). Ez a jelenség nemcsak a jelen dolgozatban vizsgált darabokra igaz, hanem a Yeats és Pirandello színművekre általában.

Yeats esetében ez a jelenség a Nó-színházból ered és annak átformálásának, újragondolásának tekinthető, ugyanis a Nó-darabok mindig az élők és a holtak sikeres találkozását ábrázolták, miközben a legtöbb Yeats-darabban ez a találkozás sikertelen (például *A csontok álmodásában*, az *Emer egyetlen féltékenységében*, vagy a *Purgatóriumban*, amelyek ez által felfordítják a Nó-hagyományt). Az *Írás az ablaküvegen* azonban többé-kevésbé hű a Nó-konvenciókhoz, hiszen itt a két valóságréteg sikeresen egyesül. Az ilyen találkozások szemléltetéséhez és kifejezéséhez Yeats az ún. visszaálmodás elméletet alkalmazta, amelyről az *A Vision* (Látomás) című munkájában ír részletesen. A yeats-i visszaálmodás lényege, hogy a holtak szellemei újraélnek egy olyan eseményt a múltjukból, amely különös fontossággal bír. Mindezt addig teszik szüntelenül, amíg meg nem szabadulnak minden érzelemtől, vagy amíg az élők (amennyiben érintettek) meg nem bocsátanak nekik. Az *Írás az ablaküvegenben* Dr. Trench magyarázza el a többieknek a visszaálmodás lényegét:

*„Vannak persze földhöz ragadt szellemek, akik azt hiszik, még élnek, s ezért újra meg újra elkövetnek valamit, amit elmúlt életük során már elkövettek, éppúgy, ahogy mi is újra meg újra visszatérünk egy-egy fájdalmas gondolathoz – de hát ott, ahol ők vannak, a gondolat is valóság. Ha például az a szellem, aki erőszakos halált halt, első ízben jön el a médi-umhoz, újraéli a halál minden szenvedését.”<sup>47</sup>*

Az *Írás az ablaküvegenben* a visszaálmodás metaszínházi technikaként működik, mert lehetővé teszi a két valóságréteg látványos érintkezését és eggyé válását. A szeánsz egyik részvevője, Mallatné, utal a szellemek visszaálmodásának színházi jellegére, amikor kijelenti, olyanok *„[m] intha csak szereplők volnának valami rémdrámában!”<sup>48</sup>*

Pirandellónál ez a találkozás nem elsősorban az élők és a holtak között történik meg (bár *Lázár* című darabjában erre is találunk példát), hanem

<sup>47</sup> Yeats, „Írás az ablaküvegen” 143.

<sup>48</sup> Yeats, „Írás az ablaküvegen” 143.

a színészek vagy marionettek (*persone*) látható, kézzelfogható valósága és a szerepek (*personaggi*), übermarionettek absztrakt valósága között. A pirandellói színészek a hamis, de színpadon bemutatható művészetet ábrázolják, míg a szerepek a maguk absztraktságában az igaz, de színpadon ábrázolhatatlan művészetet képviselik. Erre a hasadásra a legjobb és legtöbbet idézett példa a *Hat szerep keres egy szerzőt*, amelyben a szerepek absztrakciókként jelennek meg és kéri meg a rendezőt, rendezze meg a tragikus történetüket és vigye színpadra azt a színészeivel, amiről aztán kiderül, hogy lehetetlen, mert az egyszerű színészek sosem lesznek képesek úgy ábrázolni a szerepek valóságát, ahogy azt a szerepek látják és szeretnék. Tehát ebben a darabban sikertelen volt a két realitásréteg találkozása. A *Csörgősipkában* viszont létrejön a találkozás, még akkor is, ha itt ez nem olyan látványos és nyilvánvaló, mint a *Hat szerepben*. Ciampa viselkedése és szavai egyértelműen azt mutatják, hogy kivételes szereplővel van dolgunk: egy ravasz, nagy tudású, manipulatív übermarionettel. A Ciampa és a többiek (főleg Beatrice) közötti vita már a darab elején azonnal létrehoz egy hatalmas szakadékot az intellektualitásuk és spiritualitásuk mértékét illetően, és Ciampát magasan a többiek fölé emeli a néző, illetve olvasó számára. Pirandello tehát ilyen módon teszi láthatóvá a láthatatlant.

A fentiekben arra tettem kísérletet, hogy bebizonyítsam, a modern olasz és ír színház közötti párhuzamok, valamint a komparatív irodalom és színháztudomány e területe még nagyon sok lehetőséget tartogat. Bár dolgozatomban nem volt alkalmam a Pirandello és Yeats közötti kölcsönhatások és hasonlóságok mindenre kiterjedő, részletes elemzésére, abban reménykedem, e két színmű összehasonlításán keresztül sikerült szemléltetnem a kettejük színháza közötti hasonlóságok jelentőségét és létjogosultságát. A *commedia dell'arte* és a Nó-színház elemeinek radikális újraértelmezésén keresztül mindketten egy anti-naturalista, egyszerre intellektuális és spirituális, valamint ún. népszerűtlen (*unpopular*), látnoki-színházat szorgalmaztak új színháztechnikai módszerek bevezetésén keresztül. Úgy Yeats, mint Pirandello számára a maszk jelképezte a különböző valóságok és identitások közötti ingadozást, és főleg a valóság és az illúzió közötti átmenetet. A Pirandello által használt új színházi technikák nagyon hasonlóak voltak azokhoz, amelyeket az Abbey Színház közönsége láthatott a különböző színpadra vitt kísérleti drámákban 1920-as és 1930-as években, így nem meglepő, hogy az Abbey az 1920-as évek elejétől egyre

több Pirandello darabot dolgozott fel egyre sűrűbben és növekvő lelkesedéssel Pirandello munkája iránt. Yeats, az új színházi technikák kidolgozása és az azokkal való kísérletezés során, hasonló módon dolgozta fel a Nó-elemeket, mint ahogy Pirandello modernizálta a *commedia dell'arte* technikáit. Pirandello színházához hasonlóan, ahol marionettekkel, bábmester-szerű szereplőkkel és hipnotikus, manipulatív képességekkel rendelkező übermarionett-szereplőkkel találkozunk, „a Yeats által javasolt technikák hasonlóak voltak a hipnotizőr, a hirdető, a mágus és a színházi rendező módszereihez.”<sup>49</sup> A már-már látomás-jellegű, implicit bábszínházukkal mind a ketten arra törekedtek, hogy szinte hipnotizálják, megbabonázzák a közönségüket, mert Pirandello és Yeats is úgy gondolták, hogy a színház a leghatékonyabb és legmegfelelőbb nemzetformáló erő a tömegpolitika korában, annak ellenére, hogy Olaszországban Pirandello bánatára az operának mindig is nagyobb nemzetformáló szerepe volt, mint a színháznak. Azonban Pirandello művei, ha az olasz közönséget kevésbé is, a dublini közönséget mindenképpen lenyűgözték. Marjorie Howes következő sorai így nemcsak Yeats színházát, hanem Pirandello színműveit is segítenek jobban megérteni: „a képzett politikus/művész [itt az übermarionett] olyan hatalmat tud gyakorolni a közönségére, amely a hipnotizőr vagy mágus transzformatív erejéhez mérhető.”<sup>50</sup> A maszk-konceptió alkalmazása, a láthatatlan és a látható valósággrétegek közötti szembetűnő ide-oda mozgás, és az übermarionett-színész magával ragadó, lehengerlő és felkavaró jelenléte segítségével Pirandello és Yeats hasonló hatást tudtak elérni közönségeikben, akik úgy érezhették, egy látomás vagy felzaklató, sokszor érthetetlen álom részei. Így Yeats is elérte az a célt, amiről úgy gondolta, Pirandello is elérte: a rideg tény és a mítosz (a maszk), a valóság és az illúzió kettéválasztását és az ilyen hasadás sikeres színpadi bemutatását.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Marjorie Howes, *Yeats's Nations: Gender, Class, and Irishness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 80. [„The techniques he recommended were similar to those of the hypnotist, the advertiser, the magician and the theatre manager.”]

<sup>50</sup> Howes, *Yeats's Nations*, 80. [„the skillful politician/artist could wield a power over his audience akin to the transformative power of the hypnotist or magician.”]

<sup>51</sup> Vö. Yeats, *The Collected Works of W. B. Yeats Volume VIII: A Vision*, 175. [„It is as though myth and fact, united until the exhaustion of the Renaissance, have now fallen so far apart that man understands for the first time the rigidity of fact, and calls up, by that very recognition, myth—the Mask—which now but gropes its way out of the mind's dark but will shortly pursue and terrify.”]

## Bibliográfia

BARAITSER, Marion. „Theatre of Animation: Contemporary Adult Puppet Plays in Context” *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4 (1999), edited by Marion Baraitser, Overseas Publishers Associations.

CRAIG, Edward Gordon. „A színész és az übermarionett” *Színház* 27, no. 9 (1992. szeptember): 34-46.

FISHER, James. „James Fisher on Pirandello’s Pervasive Knowledge and Use of Commedia dell’arte” In *Comprehensive Research and Study Guide: Bloom’s Major Dramatists: Luigi Pirandello*, 132-136. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

FRIED Ilona. *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2004.

FRIED Ilona. *Il Convegno Volta sul teatro drammatico: Roma 1934: un evento culturale nell’età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus, 2014.

HARRIS SMITH, Susan Valeria. *Masks in Modern Drama*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984.

HOWES, Marjorie. *Yeats’s Nations: Gender, Class, and Irishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LONGUENESSE, Pierre. „Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats’s Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March*”, *Yeats’s Mask: Yeats Annual No. 19: A Special Issue*, edited by Margaret Mills Harper and Warwick Gould, 103-120. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2013.

Letöltve: 2015.11.07. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0038>.

PIRANDELLO, Luigi. „Csörgősipka” *Színművek*, ford. Török Tamara, szerkesztette Fried Ilona, 35-89. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

POULAIN, Alexandra. „‘Westward ho!’: *The Only Jealousy of Emer*, from Noh to Tragedy” *The South Carolina Review* 43, no. 1 (2010): 74-90.

REYNOLDS, Paige. *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

URE, Peter. *Yeats the Playwright*. New York: Barnes & Noble, 1963.

YEATS, W. B. „Írás az ablaküvegen” In *A csontok álmodása: Drámák*, ford. Gergely Ágnes, szerkesztette Mesterházi Márton, 135-155. Budapest: Nagy Világ, 2004.

YEATS, W. B. *The Collected Works of W. B. Yeats Volume XIII: A Vision: The Original 1925 Version*, edited by Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper, New York: Scribner, 2008.