

Valóság és fikció, illetve a szubjektum megsokszorozódása Pirandello drámáiban

TDK dolgozat

Jelige: juliette63

Tartalom

Bevezetés.....	2
I. A XX. századi dráma	4
1. <i>Hová sorolhatjuk Pirandello drámáit?</i>	6
II. Pirandello, az útkereső.....	8
III. A <i>Hat szereplő</i> szerzőt keres bemutatása	11
IV. A IV. Henrik bemutatása	14
V. Pirandello drámái a szubjektumelméletek tükrében	16
VI. Valóság, fikció, imaginárius	19
1. <i>A triász viszonya</i>	20
2. <i>Az önreflexivitas mint posztmodern elem</i>	23
3. <i>Az irodalmi fikcionalitás</i>	24
4. <i>Maszkok, álarcok</i>	25
5. <i>Mi van a maszk mögött, és mi van előtte? – A szerepek</i>	27
VII. A <i>Hat szereplő</i> archetípusai	30
Bibliográfia	36

Bevezetés

Luigi Pirandello neve sokak számára ismeretlenül csenghet, pedig drámái a XX. század kiemelkedő darabjai. A dráma műfajának, irányzatainak fejlődése nagy változásokkal ment végbe a XX. században, példának okáért gondoljunk az epikus színházra vagy az abszurd drámára. Ezek nem átmenet nélkül születtek, Pirandello ezért is tölt be jelentős szerepet a dráma fejlődésének történetében. Műveit az átmeneti műfajok közé sorolják, őt magát útkeresőként aposztrofálják.

Habár Pirandello művei közel száz éve születtek, olyan bonyolult kérdések merülhetnek fel bennük, melyek talán még a XXI. század embere számára is máig megválaszolatlanok. Vegyük például a nagy műgonddal megalkotott karaktereket, melyek közel sem olyan egyszerűek, mint ahogy első olvasásra megismerhetjük őket. A kor sajátja, hogy ilyenekké válhattak leghíresebb drámáinak szereplői. E szempont vizsgálatának külön fejezetet szánok, melyben először kifejtem, hogy a szerző műveivel miért előzte meg korát, két leghíresebb színdarabján keresztül mutatom be az egyes szubjektumelméletek segítségével a karakterek különlegességét, szó lesz a megkettőződött szubjektumról, mely épp úgy megjelenik a *Hat szereplő szerzőt keres* című drámájában, mint az e szempontból nem kevésbé összetett és bonyolult *IV. Henrik* című művében. Pirandello *IV. Henrik* című drámája szintén bonyolult szubjektumképet közvetít. A Henrik körül torló bonyodalom szintén vizsgálható azokkal a szempontokkal, melyek rávilágítanak a *Hat szereplő szerzőt keres* című művében megjelenő problémákra.

C.G. Jung írásait felhasználva kitérek a *Hat szereplő szerzőt keres* archetípusainak, karaktereinek szubjektumából illetve szerepükből fakadó tragédiájuk okára, melyben az Apa, az Anya és a gyermekek között lévő viszony határozza meg a dráma végkifejletét. Ez a pszichológiai háttér bonyolult jelentéseket hordoz magában, nem véletlen, hogy egy család mindennapjaiba nyerhetünk bepillantást a drámán keresztül, ez a kapcsolatrendszer tudta ilyen tragédiává formálni a darabot, és kifejezni Pirandello szándékát a szereplők megalkotásával. Ez a Jung féle pszichológia számomra egy eszköz, hogy megvizsgáljam, milyen kettősséget hordoz magában az apa, anya illetve a gyermek szerepe, és szereplő mivoltuk hogyan válik jellé, milyen jelentéssel ruházódik fel a dráma által.

Ebből kifolyólag dolgozatomban kitérek arra a Pirandello műveivel kapcsolatban megkerülhetetlen hermeneutikai vizsgálatra, ami a *fikció*, *imagináció* illetve *valóság* hármásával segítséget nyújthat a drámák értelmezésében. Ezen fogalmakat vizsgálva

önálló gondolatokkal, hozzáfűzésekkel egészítem ki Iser gondolatait a művek tükrében. Szó lesz még az *irodalmi fikcionalitásról*, mellyel kapcsolatban az álruhákat, álarcokat, maszkokat vizsgálom behatóbban.

Ehhez kapcsolódóan a *Hat szereplő*ben megjelenő a maszkok, álarcok, illetve IV. *Henriknél* az álruhák fontosságára szentelek még figyelmet. Azért tartom lényegesnek ezeket az eszközöket, mert nagyon szemléletesek, kifejezőek az ember identitásának meghatározásában, megkettőzésében. Teljesen más jelentést kapnak ezek a kellékek a XX. században, mint az ókori drámában; egy átlagember életében vagy a színpadon, esetleg két ember kapcsolatát meghatározó viszonyokban, kommunikációban. Segítenek olyan szerepeket eljátszani, amiket esetleg nem ránk szabtak, nem mi vagyunk, csak a minket körülvevő világ kényszerít ránk. Segítségükkel elrejtőzhetünk, ezáltal túlélhetünk.

Témaválasztásom azért esett Pirandellóra, mert szeretném bebizonyítani, hogy egy ilyen sikeres, sokatmondó, értékes művekkel rendelkező alkotónak igenis helye van a kánonban mindazon érdekességek miatt, amik a művek kapcsán elgondolkodtatók egy mai ember számára. Azért választottam pontosan ezeket a drámákat, mert csatlakoznak azon művei sorába, melyek ismertek lettek a világ színpadain, és dolgozatomból talán sejthető lesz az is, hogy miért. A drámákban megjelenő szubjektumproblémák, és a fikcionalitás szemszögét tekintve vizsgálatom célja, hogy megindokoljam, miért is helytállóak darabjai akár a XXI. században is, és hogyan adhatnak válaszokat a felmerülő kérdésekre a kortárs elméletek. Pirandello szavaival élve: „A dráma csak most kezdődik, uram! Az újszerű, a bonyolult!”¹(323)

¹ A *Hat szereplő szerzőt keres* és a *IV. Henrik* szövegét az alábbi kiadásból idézem: Pirandello, Luigi, Színművek, Bp. Európa, 1983. 301-366., 367-435. ford. Füsi József. Az idézetek után zárójelben az oldalszámot adom meg.

I. A XX. századi dráma

Mielőtt Pirandellót elhelyezném a korban, szükségesnek vélem ismertetni, hogy mennyiben változott a dráma műneme, műfajai elméleti szempontból az előző korokhoz képest. Először leírom a műnem alapvető ismérveit, majd sorra veszem a hagyományos drámamodelleket és azt, hogyan próbálták a drámát műfajokra felosztani, majd ezek ismeretében próbálom elhelyezni Pirandellót. Ehhez segítségül a *Műértelmezés alapgondjai* (Szentesi 2008, 125-129) című könyv *A drámai műnemről* szóló fejezetét fogom felhasználni. Ezek után egy rövid történeti áttekintés keretében a dráma műfajait ismertetném pár mondatban, majd szintén a XX. századi változásokat vizsgálom a Pirandello-drámák tükrében.

Maga a drámai műnem alapvetően jellegét tekintve objektív, nem az alkotó érzelmei, gondolatai jelennek meg előttünk, hanem olyan események, konfliktusok, melyeket az alkotó által létrehozott karakterek élnek meg. Az író háttérbe szorul, sőt, személytelenné válik. Még a narráció is csak itt-ott jelenik meg, a színpadi előadáson viszont teljesen eltűnik. Amikor objektivitásról beszélünk, természetesen az író és az általa ábrázolt valóság viszonyáról van szó, nem a drámai szereplőkről, akik nagy intenzitással élik meg a drámában torzysuló érzelmeket, lelki feszültséget. Tehát lényeges, hogy a drámát egyaránt jellemzi emocionális és informatív funkció, illetve szubjektivitás és objektivitás, állapítja meg Kleiner és Hegel. (Szentesi 2008) De milyen is valójában az ember, aki a drámában megjelenik? Ezek a karakterek küzdő, cselekvő emberek, akik mindig valamilyen cél eléréséért harcolnak, tehát mindenképpen aktív szereplők. Fontos még megemlíteni a grammatikai időt. A dráma szintén különleges e szempontból, hiszen ideje kettős is lehet: jövő felé irányuló jelen. (Szentesi 2008)

Fontos jellemzője lehet még a drámának az, hogy a legtöbb esetben színpadi előadásra szánják, és ezt maguk a szerzők is megerősítik: „csupán színpadi megtestesülésben ölt a drámai kidolgozás teljesen befejezett formát” (Osztrovszkij); Gogol pedig azt mondja: „a dráma csak a színpadon él. Nélküle olyan, mint a test lélek nélkül”. (Szentesi 2008, 128 p.) A dráma létformájához szorosan kapcsolódik továbbá a környezetrajz, díszletek, maszkok, és szinte minden a szereplők tetteiből, beszédéből bontakozik ki. Lényeges még a korlátolt időterjedelem, az objektív időtartam maximum 2-3 óra lehet, tehát ez maga után vonja a nagyfokú sűrítettséget. Kevés továbbá a lehetőség a tér változtatására, bár ezt igyekeztek a technika segítségével megoldani, de a mai napig

korlátolt. Nagy szerepe van még a függőnynek, mely jelzi, hogy a színpad egy külön világ, a hétköznapiól igencsak eltérő valóság. Meg kell jegyezni, hogy vannak különböző művészeti ágak, melyek a drámai műnemmél igen szoros közvetítő kapcsolatban vannak (festészet, zene, tánc, film), mégis a drámához mint irodalmi alkotáshoz a színjátszás áll legközelebb. (Szentesi 2008) Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a színház és a dráma nem elválaszthatatlan egymástól, hiszen már az ókorban születtek olvasásra szánt drámák, úgynevezett „könyvdrámák” amiket soha nem adtak elő színpadon.

Sok kísérlet született, hogy az egyes drámatípusokat kategorizálni tudja az irodalom, ezek megoldásait ismertetem a továbbiakban, majd a következő fejezetben elhelyezem Pirandellót az elméletek alapján.

Az egyik szempont a cselekmény felépítését, menetét veszi alapul. Ennél fogva megkülönböztet céldrámát, melynek cselekménye lineáris, a hős lépésről-lépésre halad a megoldás felé; és analitikus drámát, mely esetében a konfliktus már a múltban kialakult, és az olvasó már csak a következményeivel szembesül. Egy másik szempont alapján a cselekmény vagy jellem szerepének súlya szerint megkülönböztetünk cselekményre és jellemre épülő drámát, ezekre sok példát említhetünk a világirodalomból. Egyes felosztások figyelembe veszik a szereplők számát is, így megkülönböztetnek egyszemélyes vagy monodrámát, illetve többszemélyes drámát. Téma szerint lehet nemzeti, történelmi, társadalmi drámáról, mesejátékról, illetve filozofikus, nem előadásra szánt, az emberiséget érintő drámáról is beszélni. Végezetül vannak zenével kapcsolatos műfajok, mint az opera, operett, balett, musical, stb. (Szentesi 2008)

Ha a dráma történetiségét vizsgáljuk, említenünk kell a két legalapvetőbb drámai műfajt, a tragédiát és a komédiát. A tragédia műfaja született meg először a Dionüszosz isten tiszteletére rendezett ünnepségeken, ezeket a *dithüramboszon* adták elő. Rituális jellegét sokáig megőrizte, az ünnepség nagyon fontos volt a nép számára. Arisztotelész azt mondja, hogy a tragédia „komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízésített nyelvezettel...” később a *Poétikában* így fogalmazott: „tragédia az a darab, amelynek rossz vége van.” A komédia műfaja később jött létre, mint a tragédiáé, Arisztotelész *Poétikája* csak röviden foglalkozik vele: „a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság.” (Turgonyi 1995, 255-263 p.) A komédia sok mindenben különbözik a tragédiától, például lazább a szerkezete, nagyobb a szerepe a véletlennek, legtöbbször egyéni érzelmeket, tulajdonságokat allegorizáló hősöket szerepeltet. Az idők során keverten is megjelentek

ezek a műfajok, legismertebb a tragikomédia. Ezek a művek egyszerre hordozzák a tragédia és a komédia jellemzőit, de nem egymás mellett, hanem egymással szintézist alkotva. (Turgonyi 1995) A hagyományos értelemben vett tragédia eltűnik, ennek legfőbb okaként említi Turgonyi azt, hogy korunkban már nincs egységes világrend (eltűnt a nyugati civilizációból), és minden relatívvá vált.

Az avantgárd azt hozta magával, ami azelőtt a drámára egyáltalán nem volt jellemző, kiiktatott olyan tényezőket, amik egy irodalmi mű, dráma fő ismérvei voltak, pl. a konfliktust, az ok-okozatiságot, időbeli egymásutániságot (tehát így jellemző lett az alinearitás), a drámai hőst, stb. (Jákfalvi 2001, 45p.)

1. Hová sorolhatjuk Pirandello drámáit?

A következőkben azt szeretném megállapítani, hogy a fenti kategóriák közül Pirandello két általam elemzett drámája hol helyezkedik el. Nem egyszerű a feladat, hiszen a XX. századtól már nem igen léteznek olyan tisztán behatárolható drámatípusok, mint Ibsen előtt, ugyanis a modellek keveredését, a dráma történetének újabb szakaszát Ibsentől számítják. Ekkor a dráma műnemén belül sokrétű változás ment végbe, és emiatt valamilyen szempontból mindegyik más lesz, a régi, tiszta modelleket nem lehet már kategorikusan ráhúzni egyik darabra sem. „Jóval több azoknak a műveknek a száma, amelyekben vagy csak részben vehetjük észre valamelyik modell összetevőit-részeit, vagy akár keverten a három modell összetevőit.” (Bécsy 2001, 63-64 p.)

A IV. *Henrikkel* valamelyest könnyebb a dolgunk, hiszen be tudjuk határolni, hogy ki a mű főhőse. Az a kritérium is megvalósul, hogy egy ember van a fókuszban, aki az adott kor hiteles megtestesítője, és ebben a szituációban nem képes élni. A középpontos dráma modellje tehát érvényes lehet, hiszen Henrik mindenkire rákényszeríti a hozzá való viszonyulást, ő az abszolút középpont.

A *Hat szereplővel* már más a helyzet, hiszen nyilvánvaló, hogy nem érvényesülnek a konfliktusos dráma jegyei. A középpontos dráma modelljéről is majdnem ez mondható el, hiszen nem igazán tudunk olyan szereplőt mondani, aki központi szereplőnek minősül. A darab nem ábrázolja a szereplőknek az igazgatóhoz való viszonyát, az apával is ez a helyzet, a szerepek hozzá való viszonya ábrázolt, de a színészeké egyáltalán nem. Egy valamivel viszont még próbálkozhatunk, a kétszintes dráma jegyei itt-ott megfigyelhetők.

Azt megállapíthatjuk, hogy „a darab két dolgot állít szembe: ideát és realitást, vagy művészetet és életet; valóságot és látszatot, Művészetet és Természetet, vagy akár valóságot és illúziót.” (Bécsy 2001, 289 p.) Ezek közül az egyik a valóságot, a másik a nem-valóságot jelenti. Azért is lehet jól láthatóan elkülöníteni a két világot, mert alakilag és horizontálisan is jól elhatárolható egymástól, hangsúlyozva van a szereplők kinézetében (maszkok) és magatartásában is. (Bécsy 2001)

Pirandello legtöbb darabjában, ahogy leírtam az előző fejezetben, keverten jelennek meg a komikum és tragikum jegyei. A *Hat szereplő*ben komikus elemnek vehetjük, ahogyan a szereplők megjelennek a színházban, és ahogyan a színészek viszonyulnak hozzájuk. De nagyrészt inkább a tragikum elemei jelennek meg a drámában, hiszen egy család tragédiájaként emlegetik a művet, és végkimenetele is tragikus. A *IV. Henrik* alaphelyzete komikus jegyeket hordoz leginkább, de attól, hogy a darab szintén tragikus véget ér (hiszen halálessel végződik) nem mondanám, hogy inkább a tragédia műfajához áll közelebb, ellentétben a *Hat szereplő*vel.

A *Hat szereplő*ben az avantgárd jegyei is jól megfigyelhetők, nincsenek hősök, az alinearitás is jellemző, hiszen az eseményekről nem sorrendben értesülünk, mindig más meséli el a részleteket, így nem az események lineáris időrendje felborul, nem tudjuk követni az ok-okozatiságot. A konfliktus még megfigyelhető, ha nem is a klasszikus értelemben. Ezek leginkább a szereplő belsőjében végbemenő és lezajló konfliktusok, szükség van a többi szereplőre is a megoldásához, de a *hat szereplő*ben és *Henrik*ben is belső vívódások sorát láthatjuk.

Ezek a drámák már nem azt a célt hivatottak elérni, mint az ókorban vagy akár Shakespeare idejében. Ezekben a drámákban már nincs valódi cselekvés, elsősorban elgondolkodtatni akar, és ez Pirandellónál nagyon is szembeűnő. Utat engedett egyfajta filozofikus gondolkodásnak, ami éppúgy megjelenik a *Hat szereplő*ben, mint a *IV. Henrik*ben, és éppen ezért lehet érdekes a gondolkodni és kritizálni szerető XXI. századi ember számára is.

II. Pirandello, az útkereső

Ebben a fejezetben azt szeretném megvizsgálni, hogyan jutott Pirandello odáig, hogy olyan stílusú színműveket alkotott, melyekkel útkeresőnek bizonyult a XX. század drámatörténetében. Ehhez segítségül egy érdekes könyvet választottam, melynek írói Hegedűs D. Géza és Kónya Judit, a könyv címe pedig *Kecskeének, azaz két és fél évezred drámatörténete*. Ebben a könyvben lényegre törően fogalmazza meg, miben rejlik Pirandello különlegessége a XX. században, mik azok a vonások, amik csakis az ő művészetét jellemzik.

Érdemes megjegyezni, hogy Pirandello az eddig fennálló hagyományokat egy az egyben le akarja rombolni a színpadon, amit mi is azonnal észrevehetünk, ha például elolvassuk a *Hat szereplő* bevezetőjét; érezhetjük, hogy valami egészen különleges van készülóban. Másodsorban abban is érezhető törekvése, hogy el akarja vetni a cselekmény és idő egységét. Szándéka, hogy több szempontból vizsgáljon minden egyes mozzanatot, hogy megmutassa az ezekben rejlő igazságok hiábavalóságát, és hogy ezek mennyire viszonylagosak. Célja, hogy színműveivel hangsúlyozza, hogy az emberek ugyan egymás mellett élnek, de képtelenek egy valódi kapcsolat létrehozására. Ezt a jelenséget annak tulajdonítja, hogy valójában ilyen a XX. századi ember, a kapcsolatok szétszaggatottsága, az elidegenedés jellemzi a viszonyokat. Vagyis nem egységesül a Pirandello által elbeszélte történet, hanem úgy, mint a *Hat szereplő*ben, élénk tárulnak a szereplők sorsai, és persze maguk a szereplők is, akiknek külön-külön van egy históriája, nézőpontja, amik persze összekapcsolódnak, és egyben ütköznek egymással. A művet olvasva kis lépésekkel haladunk a végkifejlet felé, közben mi is keressük azt az igazságot, ami a szereplők sorsában rejlik, külön-külön. És mondhatni, ez az olvasó feladata valójában, hogy a végén ő maga döntse el, az ő számára mi is a mű abszolút igazsága, ami számára elfogadható, ha egyáltalán van ilyen. Mert a szerző a végkifejletet nem jeleníti meg a színpadon, így nekünk kell megoldani azt a konfliktust, amit a mű elején már megtörtént, kész tényként tárnak elénk a szereplők, a maguk elbeszélése, előadása szerint. És talán ezért is van nehéz dolgunk. Ezek a szereplők nem hivatásos színész emberek, ők szereplőnek, úgymond profinak születtek, nem az a feladatunk, hogy színészként elhitessék azt, ami valójában nem is történt meg velük, azért olyan hitelek, mert valóban átélték a maguk tragédiáját.

Ebben a szakirodalomban nincs szó arról, ami még szintén feltűnően jelen van Pirandello újító írói stílusában, ábrázolásmódjában, az pedig a humor és az irónia,

pontosabban önirónia. Pirandello úgy él ezzel az eszközzel a *Hat szereplő*ben, hogy saját magát beleírja a műbe úgy, mint egy sikertelen drámaíró, és pontosan ezzel a bravúrral próbál ellentétes hatást elérni, ami az irónia fő ismérve.

IGAZGATÓ: (felugrik, s dühöngve) „Nevetséges, nevetséges!” Mi az ördögöt csináljak, ha Franciaországból nem küldenek valami rendes vígjátékot, és kénytelenek vagyunk folyton ezt a Pirandellót nyaggatni, akit ha valaki megért, csak gratulálhatok neki. Mert ez úgy ír, hogy se a színészeknek, se a kritikusoknak, se pedig a közönségnek ne tessék soha! (307)

Pirandellóról: „Igaz, hogy színházában ő az egyetlen drámaíró, akinek nevét kiejtik (maguk a szereplők néha-néha), ám ezek az utalások mindig ironikusak. [...] Ha szereplőként nincs is színpadon, szemlélődő intellektusa mégis mindig ott lebeg a cselekmény fölött – kommentál, kritizál, elmélkedik.” (Brustein 1982, 67 p.) Az olvasó rögtön felkapja a fejét, amint meglátja a sorok között azt a nevet, akitől olvas, hiszen a XX. század elején nem szokványos, hogy maga a szerző megjelenik saját művében. Ez is jelzi, hogy valami új van készülóban, úgynevezett epikus fogással él, hiszen a narrátor nem része a darabnak, így tulajdonképpen átlépünk a drámából az epikába, persze Pirandellónak célja van ezzel. „A dramatikus irónia a közönségre apellál. A nézők olyasvalamit tudnak, aminek egy vagy több szereplő nincs tudatában. Ily módon mindannyian a drámaíró cinkosaivá válunk.” (Cooper – Mackey 2000, 182 p.) Jelen esetben, mi olvasók tudjuk, hogy Pirandello színművet olvasunk, a Színészek tudják, hogy Pirandello színdarabot adnak elő, de nem tudják, hogy ők maguk is egy Pirandello színmű szereplői.

Ezek a jellemzők mind árulkodnak arról, hogyan tudott ilyen remek, sokszínű, különleges alkotásokat létrehozni, és hogy miért is vélték úgy, hogy útkereső volt. De nem csak keresett, talált is. Amit létrehozott, maradandó lett. A világ színpadainak repertoárján a mai napig szerepel a *IV. Henrik* és a *Hat szereplő szerzőt keres* című műveivel. Drámáinak magyar- és olaszországi bemutatói nagy port kavartak a közönség körében. „1921. május 10-én, éjfél tájban, egy apró termetű, kecskeszakállas, ötvennégy éves tanítóképző-intézeti tanárt hajkurászott Róma utcáin a botrányokra mindig kapható színházi közönség; a csendes utca csak úgy visszhangzott a füttyöktől, szitkoktól”. (Nemeskürty 1985, 356 p.) Luigi Pirandello a XX. század első felében kialakulóban lévő, újfajta drámairodalom fontos és kiemelkedő személyisége. „Hiszen ő a XX. század nagy

úttörői közül való, egyszerre jelenti egy nagy, valóságfeltáró korszak lezárását és egy új, elemző periódus kezdetét.” (Szabó 1979, 126 p.)

III. *A Hat szereplő szerzőt keres bemutatása*

A következőkben hozzáfognék a drámák elemzéséhez, röviden kitérnék a művek cselekményére, szeretném vázolni a két dráma történetét, így megtudhatjuk, miért is különlegesek Pirandello életművében. Szó lesz az alapötletről, dramaturgiáról, tér- és időszervezetről, egyszóval mindenről, ami a drámák megismeréséhez szükséges. Ehhez segítségül Robert Brustein (Brustein 1982) és Mész Lászlóné (Mész 1980) gondolatait veszem alapul.

A Hat szereplő szerzőt keres című drámának jól elmondható, érdekes története van, egy család tragédiájáról olvashatunk a sorok között. Szereplői az Apa, Anya, Fiú, Mostohalány, Kisfiú, Kislány a családból, továbbá az igazgató és a színtársulat tagjai. A történet elején épp egy Pirandello színművet próbál a társulat, közben a portás bejelenti a család érkezését. A különleges az egészben, hogy a színdarabba ékelt döltbetűs részek úgy funkcionálnak, mint egy szövegkönyv, tele rendezői utasításokkal. Így például olvashatjuk, hogyan kell kinézniük a szereplőknek, miféle álarcot kell viselniük, hogyan néznek ki, milyen érzelmeket képviselnek. Ezek után tudjuk meg, hogy milyen céllal is érkezett a család. Egy szerző után kutatnak, aki színre viheti életüket. Az Apa elkezd mesélni, mi is az ő családi tragédiájuk, közben a Mostohalány egyfolytában közbevág, így az ő szemszögéből is megismerhetjük a történetet. Az Apa elvesz egy egyszerű nőt, az Anyát, és megszületik a közös gyermekük, a Fiú. Mikor a gondolkodó, filozofálgató, intellektuális Apa rájön, hogy az Anya túlságosan egyszerű hozzá, és látja, hogy titkára mélyebb érzelmeket táplál felesége iránt (és az Anya sem közömbös a titkár iránt), az Anyát elküldi vele, hogy kezdjenek új életet. Az eközben kétéves Fiút nevelőkhöz adja az Apa, nem engedi, hogy az Anyja nevelje. A titkár és a felesége boldogan élnek egymással, házasságukból megszületik a Mostohalány. Az Apa titokban figyeli felesége új családját, leginkább Mostohalányát. Amikor ezt a család megelégteli, elköltöznék külföldre. Pár évvel később, mikor már három törvénytelen gyerek született a vadházasságból, a titkár meghal. Az Anya és a Mostohalány kénytelenek munkát vállalni Madame Pace szalonjában, ahol a Mostohalány az Anyja tudta nélkül egyéb munkát is vállal, férfiakat szórakoztat. Egy alkalommal betéved az Apa, és itt olvashatjuk a tragédia valódi csíráját: az Anya egy sikoltással szakítja félbe az együttlétet „még idejében”– mondja az Apa, vagy „majdnem hogy idejében”– mondja a lány.

A másik konfliktus az Anya és a Fiú között zajlik, a Fiú mérhetetlenül gőgös és öntelt, nem akarja, hogy az Anya és gyermekei beköltözzenek az Apa házába. A Fiú természetesen nem tekinti anyjának az Anyát, és nem veszi figyelembe testvéreit. Anyját két éves kora óta nem is látta, és ezért őt hibáztatja. Ahogyan az Anya a Fiát akarja meggyőzni, nem figyel kisebb gyermekeire, a Kislány belefullad a medencébe, a Kisfiú pedig öngyilkos lesz közben. Ez lesz hát a család legnagyobb tragédiája a mű végén. Csakhogy ez a történet nem azonos a mű cselekményével. Pirandello nem a hat szereplő életét dramatizálja művében, hanem abból csinált drámát, ahogyan ezek a szerepek kétségbeesetten keresik azt az embert, a szerzőt, aki színre viszi tragédiájukat, ebből fakad a tartalmi-formai újszerűség.

Pirandello nagy bravúrral váltogatja a hangnemeket, a különböző élethelyzeteket különböző megszólalásmód szemlélteti: a színészek élcelődnek, pletykálnak, nevetgélnek; a színigazgató morog, dühöng, parancsol; a színészek szenvedélyesen, pátosszal mesélnek; a filozofikus mondanivalót tárgyias hangnemmel szólaltatja meg. (Mész 1980) A dramaturgia minden hatáskeltő módszerét megújítja, minden eljárása szakítás a hagyományokkal. Legnagyobb jellemzője a feszültség állandó fenntartása. Mindig figyelni kell, mert a részleteket kis lépésekben, fokozatosan ismerjük meg, szinte kényszerítve vagyunk, hogy minden figyelmünket a mű megértésére fordítsuk.

Az időszerkezet azért érdekes és egyedi, mert a családdal történő eseményeket nem kronologikus sorrendben mesélik el a szereplők, így láthatjuk, Pirandellóra nem jellemző, hogy feltárja az ok-okozati összefüggéseket. (Mész 1980) (Ahogy már írtam az előző fejezetben, az időszerkezet alinearís, nincs ok-okozatiság, tehát az avantgárd dráma jegyei jellemzik.) Így meg sem tudjuk, nem is segít kideríteni, hogy a viszálykodásban ki mond igazat. Érdekes, ahogyan a történeteket halljuk, mindegyik szereplő a saját álláspontját hangoztatja, és mi olvasók sem tudhatjuk, hogy ki mond igazat. Teljes mértékben hihető, amit a Mostohalány és az Apa előad, de vannak megkerülhetetlen tényezők, amik befolyásolják, hogy az olvasó, néző kinek a pártján állhat, de erről később szó lesz a Jung-féle szakirodalom kapcsán. Ez a módszer, hogy fokozatosan, nem időrendben derül fény a történetekre, mind fokozzák a feszültséget, a szereplők mintha versenyeznének egymással, hogy ki mond érdekesebb részletet, hogy megnyerjék a hön áhított szerző, az igazgató rokonszenvét. Az időszerkezet több síkon mozog, a családdal történt események a színpadon a múltból átkerülnek a jelenbe, és a dráma végén a két sík összeér, mikor a család tragédiája véget ér a kisgyermekek színpadon bekövetkező halálával.

A mű végén csupa nyitva hagyott kérdéssel találjuk szemben magunkat, az egyik a színpad, dráma, szerep, a másik a személyiséggel, az emberrel kapcsolatos kérdéskör. Ezeknek későbbi fejezeteimben külön figyelmet szánok, hiszen pontosan efféle kérdések fogalmazódnak meg a *IV. Henrik* kapcsán is, így ezek a közös szempontok nagyobb rálátást érdemelnek.

IV. A IV. Henrik bemutatása

Azt már megállapítottuk, hogy Pirandello kedvelt témái közé tartozik az egyéniség és szerep, illetve az önazonosság kérdése. Ez utóbbi jelenik meg a *IV. Henrik* című drámájában, melyben tragikus hősként mutat be egy beteg embert, aki IV. Henrik korába képzeletben magát.

Azt hihetnénk, hogy történelmi témájú színdarabról van szó, ahogy olvassuk a szereplők nevét, mind XI. századi tisztséggel rendelkezik, gróf, örgróf, báró. Aztán a nevek alatt látjuk, hogy „Történik napjainkban”. Innen kezd rögtön érdekessé válni a mű. A történet főhőse és abszolút központi alakja IV. Henrik, a nevek felsorolásánál sem tudjuk meg eredeti nevét. Di Nolli, Henrik rokona megfogadja anyja halálos ágyán, hogy meggyógyíttatja nagybátyját, így orvost fogad. A mű cselekménye egy pszichiátriai kísérlet. Di Nolli orvost fogadott, hogy gyógyítsa ki nagybátyját az örületből. Ugyanis kiderül, hogy közel húsz éve él így Henrik, mert egy lovasfelvonuláson levetette a lova, és agyrázkódása következtében képzeletben magát a középkorba, IV. Henrik szerepébe, akinek a baleset napján öltözött a felvonuláson. Kiderül, hogy a baleset Henrik szerelme, Matilde miatt történt, akibe Belcredi is szerelmes volt, és Belcredi szurkálta Henrik lovát, ennek következtében megbokrosodott, és levetette hátáról Henriket. Mikor ez kiderül, Henrik elárulja szolgálóinak, hogy már évek óta visszatért az emlékezete, de úgy érezte, hogy nincs már helye közöttük, a valódi világban, így játszotta tovább szerepét. Eközben az orvos egy kis játékot eszel ki, még inkább össze akarják zavarni Henriket, hogy a megrázkódtatás következtében visszatérjen az emlékezete (mert ők még nem tudják, hogy csak színjáték az egész). Azonban a megaláztatás és a bosszú következtében Henrik leszúrja Belcredi grófot. Így a történet megoldása csupán annyi, hogy már nem önszántából, hanem kényszerűségből kell IV. Henriket játszania.

Ebben a darabban benne van az egész pirandellói filozófia: a főhős kimondja, hogy nincs értelme a többiek látszatvilágának, ahová Henrik nem akart visszatérni. Rájött, hogy az emberi kapcsolatok már nem valódiak, a társadalom hazudik, tehát látszatvilágban él, és legalább a szerepe menedéket adhat neki. A baleset napján rajta ragadt az álarc, az örület álarca. „De az író nem féltékenységi drámát ír, nem is az orvostudomány gyarlóságát akarja ábrázolni. Ennél sokkal nagyobb igényű a mű: a Hat szerepben fölvetett filozófiai problémákat fogalmazza újra, gazdagabban, új szituációban, újfajta módon.” (Mész 1980, 44-45 p.)

Ezt a művet szintén érdekes a tér- és időszerkezet szempontjából részletesen vizsgálni. Ugyanis az időszerkezetről annyit érdemes megemlíteni, hogy három idősík játszik egybe, felidéződik a történelmi, XI. századi német-római birodalom, a másik jelentős idősík a múlt egy másik, XX. századi szelete, mikor a lovasbaleset részletei történnek, és mindezt visszaidézik, a harmadik idősík pedig a dráma elbeszélésének jelene, mikor a már húsz éve tébolyult Henriket próbálják meggyógyítani egy orvos segítségével. Henrik szempontjából azért érdekes ez a szerkesztés, mert ő mindhárom időt teljes lelkében megéli. Mikor korhű jelmezbe öltözik, de még nem amnéziás, a balesete utáni időszak, mikor valóban Henriknek képzeletben magát, és a harmadik, mikor kitisztul az elméje, de visszamenekül a megdermedt történelembe, ahol tudatosan, ép elmével szemléli a történéseket, és védelmet talál a XX. századi „téboly” elől. Elképzelhetjük, hogy ő mit láthat, a saját szemszögéből. A szolgálai mind korhű jelmezt viselnek az ő, egy a szolgálai szerint tébolyult ember kedvéért, és még ők nevezik Henriket örültnek? Érdekes felállás. De Henrik számára persze cseppet sem szórakoztató ez a helyzet, ő nem tartja nevetségesnek ezt a szituációt, nem nevet a markában, hogy megrézfálhatja a körülötte élőket, ellenkezőleg. Ezért öli meg Belcredit, mikor kiderül, hogy nem véletlen baleset vette el tőle azt a 12 évet, az életét, a fiatalságát.

Pirandello ebben a drámában sem hagyja meg olvasójának a mindentudás kiváltságát, az olvasó szintén a dialógusokból értesül a történetekről, fokozatosan. A történet legelevenebb része az első jelenet. Német László ekképpen nyilatkozik róla: „Ami élet és humor van, itt gyűlik meg az elején”. (Mész 1980) Az első jelenet tele van komikummal, és említés szintjén már itt megismerhetjük a későbbi problémák egy-egy részletét. A mellékszereplők közül kiemelkedik az egyik titkos tanácsos, Landolf. Ő az egyetlen, aki szerepét valamelyest komolyan veszi, és tetszik neki, amit csinál. Filozofikus alkat, ő vezeti be az új tanácsost, Bertoldot a IV. Henrik-féle világba. Komikus alak Bertold, hiszen mikor rájön, hogy mi folyik a kastélyban, meg akar szökni szerepe elől (Henrikkel ellentétben). Donna Matilde szavai szenvedélytől, érzelemtől fűtöttek, ellentétben Belcredivel, (később kiderül) Henrik ellenfelével, aki tárgyilagosan, szenvtelenül nyilatkozik mindenről és mindenkiről.

V. Pirandello drámái a szubjektumelméletek tükrében

A következő fejezetekben azt szeretném szemléltetni, hogy milyen szoros kapcsolatban van a dráma szubjektumainak kettős léte, a szerepek maszkok és álarcok megjelenésével, illetve azt, hogy ezek is közrejátszanak abban, hogy Pirandello ilyen módon tudta szemléltetni a valóság-fikció-imaginárius hármának megjelenését drámáiban. Gondoljuk végig! Ha a Szereplők nem viselnék a maszkokat, és Henriken nem lenne álruha, akkor a szubjektumok közötti határ sem lenne annyira éles, illetve látni fogjuk, hogy ez is segít a képzeletnek a valóság-imagináció-fikció közötti síkok átlépésében. A továbbiakban Ócsai Éva² doktori disszertációjának Szubjektumelméletek című fejezetéből gyűjtök össze néhány számomra fontos információt.

A drámában megjelenő személy, karakter, illetve szubjektum igen sokféle megközelítésben fontos vonatkozási pontja a drámai szövegnek. Kiemelkedő szerepet kap, mikor az avantgárd irányzatok hatására egészen más megközelítésből válnak fontossá, mint annak előtte. A felvilágosodásban az volt jellemző, hogy a szubjektumot egészben, teljességében szemlélték, később, a modernségben szintén élt ez a karteziánus felfogás, miszerint a szubjektum középponttal rendelkezik, a szellem a testtől független. Közben végbement egy episztemológiai váltás, miszerint a szubjektum felvett egy védekező magatartást, nyugtalan, zavart szubjektummá vált, a technikai, társadalmi vívmányok hatására. Már ekkor megjelent egyfajta disszonancia érzése, a „Minden egész eltörött” szólás vált a későmodern szubjektumfelfogás jelszavává. Adorno ezt úgy jellemezte, hogy a „kerek műalkotás” széttrőtt. Elkezdtek úgy szemlélni a szubjektumot, hogy egyetlen fontos tulajdonságát állították középpontba, mintha összetevőkből állna, és egy összetevője határozná meg lényét. Pontosan példa erre a Hat szereplő, akik megszilárdult magatartásformákat hordoznak maszkokkal az arcukon, így csak abból ítéldhetjük meg őket, amit mondanak. Másik üzenete a maszkoknak, hogy ha esetleg nem lenne rajtuk, talán másik arcukat is megláthatná a közönség, és ezt az alkotó nem akarja. Mert pontosan az a lényeg, hogy csak egyik oldalukról ismerjük őket. A probléma az, hogy ez az oldal nem is

² Ócsai Éva 2009. Szubjektumelméletek In: „Szavakból paloták épülnek” – Weöres Sándor színjátékainak intertextuális kapcsolatai. p. 44-55 <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/977/1/dolgozat.pdf> (Letöltés dátuma: 2012. április 11, 11:55)

olyan merev, nem is annyira behatárolható, ellenkezőleg. Nagyon is árnyalt és összetett figurák.

A következőkben Erika Ficher-Lichte posztstrukturalista drámaelméletét ismertetném, mely pontosan a *Hat szereplő szerzőt keres* című műre, illetve a *IV. Henrikre* van építve. Tanulmányának címe: *Szerepek sokfélesége az élet színjátékában, avagy a megsokszorozódott személyiség*. (Ficher-Lichte 2001, 616-629 p.)

Azt a problémát veti fel elsősorban a szerző, hogy meg kell határozni a *tett* fogalmát. Hegeli definícióval él, és az érdekes az, hogy Hegel is úgy értelmezi a *tett* fogalmát, ami valamelyest összefügg a tárgyi világgal, a valósággal. Az egyéniség pedig erre a tárgyi elemre hagyatkozik. Erika Ficher-Lichte azt mondja, hogy a *Hat szereplő* tagadja ezt a meghatározottságot, másképpen értelmezi a tettet, így az elkövetőt is. Azt mondják, hogy a cselekedetből nem lehet arra következtetni, hogy mi lehetett a tett motivációja. Lássuk az Apa dilemmáját:

APA: Az én egész tragédiám ebben van, uram. Mindegyikünk azt hiszi, hogy csak egy énünk van, pedig ez nem igaz, mert annyi énünk van, ahány formája bennünk a létezésnek lehetséges; kinek ez vagyok, kinek az. Mindenkinek egészen másvalaki. (325-326)

Már itt is tudják, hogy mindenkinek más és más a nézőpontja, mindenki másféle módon értelmezi az egyes cselekedeteket. Lichte arra akar kilyukadni, hogy akkor lesz a drámának nagy hatása, hogy a szereplők között ezeket a viszonyokat rögzítik, „amely ily módon hegeli értelemben személyiségként (personaggio) definiálják a szereplőket.” (Ficher-Lichte 2001, 620 p.) Ez paradoxon abból a szempontból, hogy az élet folyamatosan változik, és benne az emberek is.

Pirandello elveti azt a barokk toposzt, mely szerint az ember lelke tettei alapján ítéltető meg, ehelyett elválasztja a szereplőket cselekedeteiktől, hiszen Pirandello azt vallja, hogy nem a cselekedetek határozzák meg az embert, hanem különböző szerepek tárháza, melyek mindnyájunkban benne rejlenek. Ezért fontos az is, hogy már az elején tisztázza, hogy miben különbözzenek a maszkos szerepek a színészekről. A szerepeknek testi jelenléte elkerülhetetlen, de szerepként mutatkoznak be, így szükség van a színészekre, akik majd a színpadon megtestesítik őket. Már az Igazgató is megmondja, hogy szerepek csak a szöveggönyvben léteznek. „Hiszen a színházat az jellemzi, és az teszi lehetővé, hogy a színész és a szerep nem azonos, a szerepet pedig a színész testesíti meg.”

(Ficher-Lichte 2001, 622 p.) Ezért sokszorozódik meg a Szereplők szubjektuma, mert ezt a fontos ténytet nem hajlandók elfogadni, ők szerepek és színészek akarnak lenni egyben. Attól félnek, hogy a színészi játék torzítja valóságukat. De így, a félelem következményeként a valódi énjük a szerepüké marad, nem lehetséges, hogy rátaláljanak identitásukra. „Az Én tehát tudatosan két részre hasad, mégpedig egy valódi, de megtestesületlen és egy hamis, de megtestesített Énre, s ez állapot csak akkor szüntethető meg, ha a testet ismét a saját lét magjának érezzük.” (Ficher-Lichte 2001, 624 p.)

IV. Henrik esete példázza a XX. század azon jellemzőjét, mikor a színész több szerepet játszik, de egyikben sem találja meg önmagát. Ő olyan színész, akinek valódi neve nem derül ki, azonos a szereppel, melyet játszik. Ficher-Lichte azt írja, hogy „ezzel olyan szabadságot teremt magának, amilyenre az egyén a normális életben sohasem tehet szert. Egyfelől kormányozni és ellenőrizni tudja azoknak a viselkedését, akik az örültet látják benne, és meg tudja akadályozni, hogy pillantásuk egy örült torzképévé deformálja és merevítse őt” (Ficher-Lichte 2001, 625 p.):

Henrik: [...] Nem látod, hogy védem ki támadásukat, hogy szorongatom meg őket, hogy vonultatom fel elébem ezeket a megrémült pojjácaikat? Mert ezek csak egytől remegnek! Attól, hogy letépek ostoba álarcukat, és leleplezem őket, hogy csak komédiáznak! Mintha bizony nem én magam kényszeríteném őket a komédiázásra, mert úgy tartja kedvem, hogy örülnek tettessem magam! (417)

Szerintem az, hogy felfedte magát pontosan amiatt volt, mert fél attól, hogy a körülötte lévőek meg ne merevítsék tébolyult szerepében. Eddig semmiféle akció nem volt, hogy valamit is tegyenek érte, most viszont változás szele következett, orvost hívtak hozzá. Számomra Henrik nem az a magabiztos, eszes figura, akinek leírják, inkább látom egy elesett, védekező szubjektumnak. Nem akart visszatérni valódi életébe, mert megrémült attól, hogy az eltelt 12 év óta eltűnt fiatalsága, elkezdett öszülni, külseje valamelyest eltorzult. Úgy gondolom, hogy egy elesett személy, aki szemben találja magát ennyi változással a legkényelmesebb megoldásnak látja, ha nem változtat semmin, maradjon csak minden úgy, ahogyan volt. Személyiségének felfedése után pedig indokoltnak látta a gyilkosságot abból a szempontból, hogy tettét ráfoghatja elmezavarára, így örökre szerepében maradhat, a következő idézet pontosan szemlélteti a leírtakat.

Henrik: Most már... ha tetszik, ha nem... (maga köré inti őket, mintegy védelmet keresve) Ide, hozzám... mind...mindörökre! (435)

VI. Valóság, fikció, imaginárius

A valóság és fikció kettőssége Pirandello drámáiban igen változatos formában jut érvényre. Ez a fogalompár a XX. században kezdett komplikálódni, mikor Iser kísérletet tett egy definíció megalkotására. Tudjuk, hogy a valóság és fikció fogalompár között ellentétes a viszony, de ha irodalmi műről beszélünk, e két fogalom keveredik, és megszületik az „adott” és az „elképzelt” összjátéka. Ez a két elem – valóság és fikció – már nem elég egy irodalmi mű vizsgálatához, ez a kölcsönhatás többet hoz létre, ezért kezdett el Iser e kettősségre egy hármas meghatározást használni: a *valóság-fikció-imagináció* triászt. (Iser 2001) Ebben a fejezetben Pirandello *Hat szereplőjének* egyes kérdéseit ennek segítségével fogom megvizsgálni.

Először az Iser által meghatározott valós, fiktív és imaginárius fogalmát mutatom be, hogy később tisztában legyünk ezek jelentésével. „A valóson azt értjük, ami az empirikus világra utal, mely az irodalmi szöveg számára »adott«, és különféle vonatkozási mezőket biztosít. Ezek lehetnek gondolati vagy társadalmi rendszerek és világképek éppúgy, mint más szövegek, amelyek sajátosan rendszerezik vagy értelmezik a valóságot. A valóság tehát azon diskurzusok sokasága, amelyek relevánsak abból a szempontból, hogy a szerző miképpen közelíti meg a világot a szövegen keresztül.” (Iser 2001, 369 p.) Szokták mondani, hogy a való világban élünk, ami körülvesz minket, az a valóság. A valóságot nem határozták meg, egyfajta közös, hallgatólagos tudás él bennünk róla. Ennél fogva azt is tudjuk, hogy a fikció pedig olyasvalami, ami nem hordoz magán valós jelleget, tehát szembe állították a két fogalompárt. Iser ezt úgy értelmezi át, hogy hídként alkalmazza az imaginárius fogalmát, hogy megszüntesse a valós és fiktív közötti ellentétet. Mert a fiktívet pedig így definiálja: „A fiktíven itt egy intencionális aktust értünk, amely eseményjelleggel rendelkezik. [...] A fikció nem valóságként, hazugságként vagy megtévesztésként való, nagy múltú meghatározása általában kontrasztul szolgál valami máshoz (az úgynevezett valósághoz), és emiatt inkább elhomályosítja, mintsem megvilágítja a fikcionális sajátos minőségét.” (Iser 2001, 369 p.) Az imaginárius fogalmának meghatározása még Iser számára is feladta a leckét, ő is a fiktívvel való kapcsolatban határozza meg az imagináriust. Annyit leír, hogy „az irodalmi szöveg vizsgálatakor az imagináriust nem szabad emberi képességgént szemlélnünk. Olyan semleges fogalom, amely még nincs túltelítve, a képzelőerő vagy fantázia megnevezések alkalmatlanok lennének.” (Iser 2001, 369 p.)

1. A triász viszonya

Ahogy én értelmezem, a lényeg az, hogy a valós elemei bekerülve egy fikatív szövegbe más jellé válnak, és ennek a jelnek a megfejtéséül szolgál az imaginárius. Tehát Isernél az imaginárius fogalma a fikatívval szemben áll, a fikatív pedig a valóssal. „Ez persze nem azt jelenti, hogy az imaginárius valós, de kétségkívül felveszi a valóság látszatát.” (Iser 2001, 24 p.) Először is az tűnik érdekesnek a *Hat szereplő*ben, hogy olvasunk egy Pirandello-művet, és már az elején feltűnik magának a szerzőnek a neve, miszerint egy Pirandello darabot próbálnak a színészek, ez a valóságnak egy alakzata. Mivel irodalmi műben olvassuk mindezt, nyilván a fikcióhoz soroljuk, mint más irodalmi műveket. Ez viszont, hogy Pirandello neve felbukkan, magán a szövegen kívül eső valóságnak számít, ami a műben visszatérve a valóság visszatérése egyben. Ez megismételt valóságnak minősül, és hogy ismétléssel állunk szemben, ami egy fikcióképző aktus, jellé válik a megismételt valóság, és így imaginárius, vagyis elképzelhető lesz belőle. Valami hasonlót figyelhetünk meg a szereplők esetében is. A színház és a valóság, fikció illetve imagináció kérdése szintén bonyolult. A színműben is felmerül ennek a problémája az Apa és az Igazgató párbeszédéből:

APA: (az igazgatóhoz) Ó uram, önnek tudnia kell, hogy az élet tele van végtelenül abszurd helyzetekkel, amelyeknek gyalázatos módon még arra sincs szükségük, hogy valószerűnek hassanak, hiszen igazak.

IGAZGATÓ: Mi az ördögöt mond itt nekem?

APA: Azt, hogy voltaképpen az ellenkezője örület; vagyis az, amikor a valószerűséget erőltetjük, hogy higgyenek nekünk. De engedje meg rögtön hozzátennem: az önök mesterségének itt van a lényege, akkor is, ha ez örület.

IGAZGATÓ: Eszerint maga örültségnek tartja a mesterségünket?

APA: Igaznak hitetni el, ami nem az, holott erre semmi szükség sincs, csak úgy, játékból?... Vagy nem az önök hivatása, hogy életet leheljenek képzelet szülte alakokba, itt a színpadon? [...] A természet az emberi képzeletet használja eszközül, hogy teremtő munkáját magasabb fokon folytathassa. (310-311)

Tehát láthatjuk, hogy a színház esetében is már akkor próbálta Pirandello megfogalmazni, hogy a színháznak az a lényege, hogy a valósat reprodukálja, ami a színpadon jellé válik, és a nézőben, olvasóban akaratlanul, automatikusan életbe lép, az imaginárius, ami

elképzelhetőséggé alakul, szemben a fiktívvel, amit a szerző akaratlagosan, irányítottan, fantáziával hoz létre. Ha egy színművet nézünk, olvasunk, tudjuk, hogy fikció szüleménye, ennek ellenére próbáljuk beleélni magunkat, amiben nagy szerepe van az imaginációnak, hogy átélhessük ezt a valóságból merített, valószerű élményt. Az Apa ki is mondja, hogy az emberi képzelettel „valóságteremtés” megy végbe. Olyan, mintha a Szereplők kívül állnának mindenen, van egy véleményük a színjátszásról, és küzdenek az ellen, hogy az előadásuk ne úgy hasson, mintha „erőltetnék a valószerűséget”, ők a saját valóságukat tényleg be akarják mutatni. Még a színpadot is úgy rendezik be, hogy nem hipp-hopp előtűnnek a díszletek, és egy szép kertet látunk a kert-jelenetnél, hanem csak átalakítanak néhány díszletet, hangsúlyt adva annak, hogy a színpad csak kellék ahhoz, hogy bemutassák tragédiájukat.

A szereplők helyzete azért bonyolult, mert a színművön belül az ő valóságuk tényleg létezik. Amit a színpadon elő akarnak adni, a saját valóságuk visszajátszása. Ez az, amit az igazgató és a színészek nem értenek meg, hiszen nekik a színpadon kívüli élete nem a színpadon valósul meg, mint a szereplőké. A szereplők csak úgy kelhetnek életre, ha a valóságuk megvalósulhatna a színpadon. Ezért kell mindennek úgy történnie, ahogy annak idején velük történt. Ezért nem szeretnék, ha a színészek alakítanák őket, mert azt a hatást akarják kelteni a nézőben, amit elképzelnek, hogy ők átéltek volna, ha látják magukat a színpadon. Ezért „abszurd” a mű, nyilvánvalóan nem lehet ugyan azt reprodukálni, de ezt ők nem érthetik, hiszen ez az életük, ebben testesülnek meg.

Pirandello valósága, a szereplők valósága, a színészeké és az igazgatóé természetesen különbözik. Pirandello ezzel játszik művében, ezért hozta létre ezt a világot, a *Hat szereplő* világát. Hankiss Elemér *A népdaltól az abszurd drámáig* című tanulmánykötetének egyik fejezetében azt kutatja, hogy mivel lehet mérni az irodalmi hatás intenzitását. Egy közös pontot keres, ami minden műben fellelhető. Egy hatásmozzanatot, ami egyes stilisztikai alakzatokban közösen fellelhető, és azt mondja végül, hogy ha van egyszerre több sík, de legalább kettő, akkor a tudat a síkok között ide-oda vibrál. (Hankiss 1969) Ezt tapasztalom Pirandellónál is. Ez a villódzás adja a műnek a különlegességét, hatásenergiáját, hogy mozgunk a Pirandello által fikcionált valóságok között, az imagináció pedig ebben segíti az olvasót, nézőt, ezeknek a jeleknek a megfejtésével lesz élvezhető a mű.

Érdekes kérdést intéz az Apa az Igazgatóhoz, ami szintén bizonyítja a szerepek és a színészek közötti opozíciót. Ez a megszólalás bizonyítja, hogy a szerepek tisztában vannak azzal, hogy nem valóságosak, tisztában vannak azzal, hogy a színdarabban lévő

valóságok mindenki számára más és más utat biztosítanak, hogy értelmezni tudják a Hat szereplő esetét:

APA: Csak arra akartam felhívni a figyelmét, hogy ha egyszer nekünk (ismét magára és a többi szereplőre mutat) nincs valóságunk, csupán látszatunk van, akkor helyes, ha ön sem bízik annyira a magáéban, abban, amit ma kézzelfogható valóságnak érez, mert ez a valóság – akárcsak a tegnapi – arra van ítélve, hogy holnap illúziónak bizonyuljon. (355)

Itt mondta el lényük értelmét, miszerint az ő valóságuk a többi ember számára nem számít valóságnak épp úgy, mint az, ami holnap már illúziónak bizonyul. Az ő valóságuk maga az illúzió, mert őket csak a képzelet alkotta, habár ez az illúzió az ő számukra nagyon is valóságos, hiszen ők ezt átélték. Ezért is osztja meg a színészeket a mű végén a revolverdörrenés után a kisfiú halála, hiszen hogyan is tudna egy szerep meghalni? Íme a párbeszéd:

ELSŐ SZÍNÉSZ: Dehogyan halt meg! Szerep csak, játék! Ne higgyen neki!

MÁS SZÍNÉSZEK: Szerep? Valóság! Valóság! Meghalt!

MÁS SZÍNÉSZEK: Nem! Szerep, játék!

APA: Dehogyan játék! Valóság, uraim, valóság!

IGAZGATÓ: Szerep! Valóság! Menjenek a pokolba valamennyien! Fényt! Fényt! Világosságot! (366)

Furcsa az Apa szájából hallani, hogy „valóság”. Nem tudjuk, hogy végül is megtörtént-e velük az eset, még akkor sem világos, mikor a Kislány a medencében fekszik holtan, és a Fiú látja a Kisfiút a revolverrel a kezében. Ez is mind múlt időben van elbeszélve, holott ez az egész nem történhetett még meg, ha egyszer a gyerekek a színpadon fognak meghalni valójában. Az ember nem halhat meg kétszer. A szerep viszont eszerint igen. És valóban. A színészek naponta többször is meghalnak a színpadon attól függően, hogy hányszor adják elő a darabot... De a Szerepeket vajon egyszerinek alkotta meg a szerző? Bizonyára igen, hiszen a mű végi utalás is erről árulkodik, a gyerekek már nincsenek közöttük, a mű végére csak négy szereplő marad a hatból.

Ezt a művet egy XX. századi ember számára igazán bonyolult lehetett feldolgozni, most a XXI. század embere számára kicsit könnyebb a helyzet, mi pontosan ebben élünk, a

fikcionált világban a számítógépek által, de azt meg kell vallani, hogy a világok közötti határvonal a képzelet számára nagyon is elmosódott.

2. Az önreflexivitas mint posztmodern elem

A posztmodern narratológiaelmélet foglalkozik az irodalomtudományon belül az önreflexivitással,³ mint narratológiai alakzattal, szövegszervező elemmel. Azért tartom fontosnak megemlíteni az önreflexivitást, mint szövegkonstruáló tényezőt, mert Pirandello esetében furcsa, hogy egyáltalán beszélhetünk róla. Az önreflexivitas posztmodern elem, viszont Pirandello a modernség korszakában alkotott, ebből is látszik, hogy műveivel megelőzi korát. Persze azt azért meg kell jegyezni, hogy a posztmodern nem csak úgy keletkezett, elemei megjelenhettek már a modernségben is, de fontos az, hogy Pirandellónál mily módon értelmezhető ez a valóság-fikció-imagináció szempontjából.

Az önreflexió ott mutatkozik meg, mikor Pirandello neve felmerül a *Hat szereplő szerzőt keres* című színdarabban. A narrátor személyének definícióját meg kell határozni, ehhez egy Genette fogalmat alkalmazok, aki definiálta a narráció fogalmát: „egy »alkotó elbeszélő eljárás«, egy valós és fiktív helyzet egésze, melyben az eljárás is benne foglaltatik.” Ehhez képest pedig láthatjuk, ki a narrátor, ő a narráció fiktív cselekvője, akit Thomka Beáta úgy aposztrofál, mint a szerző megnyilatkozását a műben. Itt viszont szerző alatt persze a mű alkotóját érti, aki a művet létrehozta, viszont a műben a narrátor a szervező. Ahhoz, hogy az önreflexivitas alakzatai megjelenhessenek a műben, a narrátor és a rendező/alkotó sajátos kapcsolatának megértése szükségeltetik. A rendező valódi, létező ember, míg a narrátor absztrakció.

Az önreflexivitas alakzataiként tartják számon a metafikciót, melynek lényege, hogy a narrátor utal a szöveg fikcionalitására, felhívja a figyelmet arra, hogy ő maga és a szöveg megalkotott, fikció szüleménye. Nem hagyja, hogy az olvasó beleélje magát a mű világába, elidegenít, így megkérdőjelezi a valóság és fikció viszonyát. A *Hat szereplőnek* ezért is lett volna szüksége azokra az eszközökre, melyek jelen voltak akkor, mikor történtek velük az események. Ezért nem volt mindegy, hogy milyen színű a boríték. Ők a valóság látszatát akarták kelteni, pedig ez színházban eleve nem lehetséges. Ha egy néző a színházban ül, tudja, hogy színdarabot fog látni, nem a valóságot.

³Balassa Zsófia 2011: *Önreflexivitas a színházban*. In: *Annona Nova – A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve*. Pécs, p.145-163 <http://www.scribd.com/doc/70233071/Annona-Nova-2010> (letöltés ideje: 2011. 04. 30. 06:57)

A *Hat szereplő* esetében egy másik alakzat inkább a jellemző, ez a metaellipszis, a legismertebb narratív alakzat. Megfogalmazva: „határsértés a narratív szintek között.” Genett azt írja, hogy „egy történeten kívüli elbeszélő vagy szövegbeli hallgató tolakszik be a történet világába.” Ez jelenik meg akkor, mikor Pirandello neve felmerül a mű elején, szabályosan betolakodik művébe, amit én valamiféle „reklámfogásnak”-nak értelmezek, némi iróniával, ahogy már az előzőekben kifejtettem.

Szerzői metaellipszisként lehetne értelmezni azt az elemet, mikor Pirandello a vérfertőzés kérdését beleilleszti a drámába. Szakirodalmakban olvasni, hogy hasonló bonyodalmak játszódtak le családjában, mikor felesége elmeorvosintézetbe vonulása után vérfertőzéssel (lányával való testi kapcsolattal) vádolta meg Pirandellót. Mert a szerzői metaellipsziszről pedig a következőt írják: „A szerző biográfiai tényanyaga mégis fikcionalizálódhat, belekerülhet a saját történetébe, művének olvasója, szereplője lehet.”

A belső metaellipszis esete is igaz a *Hat szereplőre*: „Belső metalepszis alatt a történet szintjén megvalósuló határátlépéseket értjük, amelyek a fikciós tér szintjei között valósulnak meg; első és másodlagos történet vagy harmad és negyedleges történetrétegek közt.” Jelen esetben A *Hat szereplőnek szerzőt keres* című műben jelen van az alkotó, Pirandello valósága, ez a valóság belejátszik a színházi próba jelenetébe, Pirandello agyszüleményébe, majd a harmadik sík, mikor a Hat szereplő előadja darabját, élete történetét.

Így játszik tehát Pirandello a valós és fiktív elemekkel, a valóság és fikció síkjaival, ezzel keltve az olvasóban, nézőben esztétikai többletet.

3. Az irodalmi fikcionalitás

Iser az irodalmi fikcióval kapcsolatos meglátásai érdekesek még számomra melyeket a pásztorregényben megjelenő álarcok szempontjából vizsgál. Azt kutatja, hogy az álarcok milyen funkcióban vannak jelen a fikcionalitás szempontjából. Mivel mindkét általam elemzett mű érdekelt a témában (a szereplők álarca és Henrik álruhája miatt), ismertetem Iser erről szóló fejezetének véleményem szerint érdekes pontjait.

Pirandello esetében ez azért fontos, mert azzal, hogy álarcot, maszkot, álruhát ad hőseire, létrehozza azt az állapotot, melyet Iser a fikcionalitás iskolapéldájának nevez: „ugyanis az álarc egyszerre elfedés (amely a személyt rejt) és fölfedés (amely a személyt aspektusainak sokféleségeként mutatja föl.) Az álarc elősegíti az eksztázis, azaz az

egyszerre önmagánál és önmagán kívül levés állapotát, ezért nem más, mint a fikcionalitás iskolapéldája.” (Iser 2001, 105 p.) A *Hat szereplő* esetében Szereplők hiába várják, hogy megoldódjon életük tragédiája, az írónak csak kísérleti eszközei, nem önmagukban fontosak az író számára. Ahogy keresik a szerzőt már-már groteszknek, tragikomikusnak hat a küzdelem. „Én a hat szerepnek csupán a létét fogadtam el, életük értelmét visszautasítottam” (Mész 1980, 18 p.) – mondja a szerző. Tehát a mű azt sugallja, hogy a szerepek és a dráma többi figuráinak nincs egyformán létjogosultsága. A színészek nem elvont alakok, ellentétben a szerepekkel, ők úgy léteznek, mint agyszülemények, másik síkon, a művön belül és kívül is fikció szülöttei.

Henrik esetére a következő idézet a leginkább találó: „Az álca a személy sajátos oldalait domborítja ki, miközben a személy a helyzetnek megfelelően töredezik részekre. Az álcázást irányító személy állandó énmegosztásban szenved. [...] A hősök így tehát nem álarcként, de nem is személyként vannak jelen, hanem a kettő összjátékaként.” Henrik részéről ez azért érdekes, mert amit nála az álca, vagyis az álruha kidomborít, az nem az a tulajdonság, amitől XX. századi Henrik olyan lesz, mint a XI. századi Henrik. Az ő legfőbb tulajdonsága, a tébolya nem marad rejtve, az van kidomborítva. Tehát attól, hogy Henrik álruhát visel, attól még nem lesz más ember, de azzal, hogy úgy kell tennie, mintha más lenne, személyisége „részekre töredezik”. Ezért találó az idézet, miután Henrik évek múltán visszanyeri emlékezetét, onnantól ő is állandó énmegosztásban él.

Azzal, hogy Pirandello így jeleníti meg Szereplőit, felvet olyan problémákat, melyek mind összefüggnek egymással, az ember szerepjátszásának lehetőségeit a színpadon vagy a mindennapokban, és az ezáltal megsokszorozódó szubjektum problémáit. Ez nem újkeletű kérdéskör, ugyanis a dráma műfajához szorosan kapcsolódnak ezek a rituálék, melyek a maszkok viselésével kultikus szerepet töltöttek be a dionüszoszi hagyományban, főként a komédiákban.

4. Maszkok, álarcok

Már a dráma műfajának kialakulásakor, a dionüsziai alkalmával is nagy szerepet kaptak a maszkok, álarcok melyek segítségével olyan problémákat lehetett kiküszöbölni, mint például azt, hogy nők nem szerepelhettek a színdarabokban, vagy nagyobb hatást kívántak kelteni, illetve nagyobb érzelmeket színre vinni. Ezek fontos kellékek voltak, melyeknek kultikus szerepük volt egészen a középkorig a drámairodalomban,

színháztársasban. De miért is jelentős ez Pirandellónál? Azért, mert ő erre a hagyományra építi fel drámáit, a *Hat szereplőt* és a *IV. Henriket*, ez ad műveinek olyan másodlagos jelentéstartalmakat, amik egészen más perspektívába helyezik a drámák értelmezési lehetőségeit. Pirandello szereplői nem azért viselnek álarcot, mint régen, hogy másnak lássák őket, ellenkezőleg, a szereplők meg akarják mutatni mindenkinek, hogy mi rejtőzik bennük. Henrik esete azért érdekes, mert ő nem álcáz, hanem bujkál, leplezi önmagát, szemlél az álruha mögött. Ennyi mindenben segíthet a maszk és az álarc, hol éppen láttat, hol álcáz, hol pedig elrejt.

Nem véletlen, hogy a színházaknak emblemikus jelképe a maszk, hiszen már magában olyan jelentéseket közvetít, mely a személyiség megkettőződéséről árulkodik. A hat szereplő is maszkot visel, Pirandello így próbálta még inkább hangsúlyozni a valós és nem-valós közötti különbséget a szerepek és valódi emberek, színészek között, itt tehát ez a maszkok elsődleges funkciója. A maszkok azonban nem csak erre szolgálnak, ennél összetettebb a szerepük. A maszk által olyan merev és valóságos emberi magatartást hordoznak, melyek minden ember életében jelen vannak életük különböző szakaszaiban. A maszknak nagy része van abban, hogy a szerepek jelleme az egész dráma alatt nem változik, és abban, hogy nem értik meg egymás álláspontját. Maszkjaik megváltoztathatatlan magatartásformák, berögzült, rögeszmeszerű alapérzések kifejezői. Ez egy komédiából ismert jellemző, hiszen a komédia „figurái többnyire állandó, akár évszázadokon át folytonosan visszatérő típusok (felszarvazott férj, házsártos asszony, furfangos szolga, ifjú szerelmespár stb.)”. (Turgonyi 1995, 261 p.) Pirandellónál ez annyiban másabb, hogy a XX. századi rend megbomlik, így teljesen más módon képviselik a szereplők az adott magatartásformát. Olyannyira azonosak vele, hogy ezáltal eggyé válnak a képviselt érzellemmel. Az Apa képviseli a lelkiismeret-furdalást, a Mostohalány a bosszúállást, az Anya a fájdalmat, a Fiú a megvetést. Bécsi azt írja, hogy a való életben ezek a magatartások egy ember életében folyton változnak, cserélődnek, ezért cserélgetik az emberek folyton maszkjukat. Minden ember annyi maszkot ölt magára, ahány hangulata van, ahány kapcsolatba kerül másokkal. Ez megkívánja, hogy számos egyénisége legyen, így töredezik a XX. századi ember személyisége.

Robert Brustein felhívta a figyelmem egy érdekességre az ókori arisztophaneszi komédiákkal és a Commedia dell’artével kapcsolatban. Azt írja, hogy vannak szereplők, akiknek van valamilyen állandó maszkja, és Pirandello az úgynevezett alazonoknak és az eironoknak tulajdonít központi szerepet. Az alazonok szélhámosok, pojácák, az eironok pedig a központi, magát vádoló, kicsinylő emberek. Pirandellónál az alazon a polgárság, a

társadalom képviselője, és valami nagyobb eszme képviselője, az államé, a bürokráciáé, a tudományé stb., aki okosnak képzei magát, de valójában bolond. Az eiron különlegesebb figura, aki az álarca alatt valamilyen titkot rejt. Ha ezzel nincs tisztában, akkor csak áldozat, pharaszkosz de mi tudjuk, hogy Henrik nem áldozat már, mikor visszatér az emlékezete, ő eiron, aki tudja, hogy álruát visel. Henrik és az őt körülvevők pedig éveken keresztül XI. századi korhű ruhákba öltözve mutatkoztak. Az alazonok ellenfelei az eironoknak, hiszen gyötrik, ingerlik őket. Ilyen Henrik és az őt körülvevők viszonya. Konfliktus akkor adódik közöttük, mikor az alazonok le akarják leplezni az eironokat, le akarják venni álarcukat. De az álarc mögött levőt nem lehet megismerni. (Brustein 1982, 79-80 p.) Henrik kénytelen volt gyilkosságba keveredni, mikor kiderült a titka ellensége számára.

Tehát láthattuk, hogy a maszkok hagyományos funkciója, hogy viselője átlényegül, sőt átalakul, valamiféle szerepben mutatkozik. Régebben az Istennel való kapcsolat fenntartásában kapott nagy szerepet, ma a XX. században pedig a másokkal való viszonyokat hivatott mutatni, szemléltetni. Következő részfejezetemben megvizsgálom a maszkok által létrejövő szerepek sokféleségét és hogy mily módon alakul ki egyetlen embernél több szerep.

5. *Mi van a maszk mögött, és mi van előtte? – A szerepek*⁴

A következőkben Nagy Ágnes pszichológus tanulmányát ismertetném, és fűznék hozzá véleményt. A szerepek sok-sok tudománynak vizsgálati tárgyát képezték és képezik a mai napig. Foglalkozik vele a pszichológia, szociológia, szociálpszichológia, a kommunikációtudomány stb. Ezek a szerepek meghatározzák az ember viselkedését, viszonyát másokhoz. A szerep fogalma a XX. század számára válik fontossá, a mai szerepfogalom megalapozója *G. H. Mead*. „Értelmezésében a szerep egy adott szituációban való szabályszerű viselkedések együttese, amely az egyén motivációjára épül, sajátos célt követ, és kollektív értékek és normák határozzák meg.” (maszk–szerep–személyiség) Ezt az elméletet gondolják tovább a XX. századi kutatók. Leglényegesebb ismérve és jellemzője, hogy társadalmi elvárások alakítják ki. Ezt a jellemzőt értelmezi át Pirandello a *Hat szereplőben* és a *IV. Henrikben*, de különböző oldalról ragadva meg a lényegét.

⁴ Nagy Ágnes: Maszk-szerep-személyiség 2009. <http://nagyagnes.freebase.hu/maszk-szerep-szemelyiseg.pdf> (Letöltés dátuma: 2012.03. 30. 10:14)

Morenonak létezik egy 1934-es szerepelmélete, miszerint léteznek bizonyos szereptípusok melyek más-más elméleti felfogásból másként értelmezendők. Létezik egy úgynevezett szociokulturális kategóriaként értelmezett szerepfogalom, van előre meghatározott cselekvési mintaként értelmezett szerepfogalom, ami a színházhoz kapcsolódó dimenzió, a szerep, mint egyénileg kialakított cselekvési minta és van a szerep, mint konkrét cselekvés. Számunkra ezek közül a színházi dimenzió, illetve a az egyénileg kialakított cselekvési minta érdekes, mert véleményem szerint ezek a pirandellói minták. Az „előre meghatározott cselekvési minta” azért találó, mert pontosan ez jellemző a Hat szereplőre, hiszen őket előre meghatározta, megalkotta az író. Henrikre pedig azért illik a másik kategória, mert ő egyénileg alakította ki Henrik szerepét, könyvekből olvasott jellemzések alapján átvette Henrik cselekvési mintáit, majd belehelyezkedett és megvalósította.

Nagy Ágnes tanulmányában olvashatjuk, hogy különböző vélekedések léteznek a szerep és a személyiség kapcsolatát illetően. Egyesek úgy vélekednek, hogy a személy és a szerep nem külön értelmezendő, hanem szintézist alkotnak. Mások szerint az embernek, vagyis az egyénnek meghatározott szereprendszere van, más-más szituációkban más és más szerepet vesz fel, és teljes mértékben azonosulni egyikkel sem tud. Ez a Pirandello drámákban úgy érvényesül, hogy például Henrik addig, amíg nem tudta, hogy ő nem Henrik, vagyis az amnézia ideje alatt nem is tudta, hogy szerepet alakít, tehát egy volt szerepével. De mikor visszatért emlékezete, már nem tudott azonosulni Henrik szerepével teljes mértékben, ezt pedig az bizonyítja, hogy önszántából felfedte titkát mindenki előtt, tudatosan kivált szerepéből. A Hat szereplő esetében az a meglátásom, hogy ők valóban egyek szerepükkel, ahogyan a színházi szereplők általában, mikor szerepet játszanak, (másképp nem tudnák hitelesen előadni az eljátszani kívánt személyt) hiszen őket szerepként álmodta és alkotta meg az író, nekik nincs másik énjük, csak az Apa, Anya, Gyerekek stb.

Nagy Ágnes egy Allport nevű kutató két fogalmát említi, a szerepfelfogás és a szerepfogadás fogalmát. A szerepfelfogás annak az egyénnek a sajátos képe magáról, aki szerepet játszik, ami vagy eleget tesz a társadalmi elvárásoknak vagy nem. A szerepfogadás pedig azt mutatja, hogy milyen a viszonyunk saját szerepünkhöz, tehát eszerint nem a társadalom határozza meg szerepeinket, hanem a személyiségünk szerint változik, formálódik. a *Hat szereplőben* az Apának az volt a problémája, azért testesítette meg a lelkiismeret-furdalást, mert ő maga nem tudta elfogadni, hogy az Apa szerepében létesített kapcsolatot a Mostohalánnyal. Az ő esetükben nem a rokoni szálakkal van

probléma, a vérfertőzés lehetősége fel sem merült, az eleve elrendelt apa-szerep miatt volt az apának lelkiismeret-furdalása, a Mostohalány pedig ezért gyűlölte. Ez a szerepfelfogadás, a szerepüket elfogadják, pontosabban nem tudják levetkőzni, tehát el kell fogadniuk, nincs más választásuk. Henrik szerepfelfogása, saját képe magáról abszolút tiszta, miután kitisztul az elméje. Viszonya saját szerepéhez a teljes elfogadás, mivel önként választotta. Már a baleset előtt is teljesen beleélte magát a felvonuláson Henrik szerepébe, nem csoda, hogy a baleset következtében is ez rögzült benne.

Heller Ágnes filozófus szerint a szerep és a személyiség egymástól külön említendő, sőt, egymást kizáró viszonyban vannak. Ha az ember nem tudja megvalósítani önmagát, akkor személyisége szereppé „merevedhet”. (Ez történt a Hat szereplő esetében, mivel őket az író szereppé alkotta, valódi személyiségük nem létezik úgy, mint például a színészeknél.) Általában, ha a szerep dominál, akkor háttérbe szorul a személyiség, ha viszont az ember meg tudja valósítani önmagát, akkor a szerep tűnik el. Ennek tükrében a következő fokozatokat említi: identifikáció (szereppel való azonosulás), „játékos inkognitó” (mikor az egyén elhatárolódik a szereptől, de bizonyos szabályokat betartva), ellenzéki inkognitó (a szereptől való teljes eltávolodás), és a „szerepfelborítás”.

VII. A *Hat szereplő* archetípusai

A „szerep” a dráma szempontjából nyilvánvalóan a szó szűkebb értelmében értendő, mint „színházi szerep”, azért érdemes társadalmi aspektusból is vizsgálni a fogalmat. C. G. Jung, az archetípus fogalmának megalkotója behatóan foglalkozik az apa, anya, illetve gyermek archetípusával. Megadja egymással való viselkedésük és viszonyuk magyarázatát, pszichológiai alapjait. Ebből az aspektusból fogom vizsgálni a *Hat szereplő szerzőt keres* című dráma karaktereit, és próbálok magyarázatot találni a család tagjai között feszülő ellentétek lehetséges okaira, egymással való kommunikációjukból kiindulva a közöttük lévő feszült viszonyra, gondolok itt például a férfi és nő közötti kommunikációs problémákra az Apa és Anya esetében. A megszólalások mind tükrözik, ki hogyan vélekedik a másikról, így megkereshetjük azokat az okokat, melyek arra készítették a családot, hogy mindenképp meg kell osztaniuk az átélt tragédia részleteit. Érdekesekek a szálak, melyek összekötik az Apát, az Anyát, a Mostohalányt, a Fiút és a Gyerekeket. Érdekes az is, hogy a párbeszéddek felfedik a felnőttek között lévő viszonyokat, illetve a felnőttek viszonyát a gyerekekhez.

Először az archetípus fogalmát határozom meg röviden Jung szavai alapján. Az archetípust úgy jellemzi, mint egy tipizált, reprezentatív alakot. „Nos, az archetípus semmi más, mint egy olyan kifejezés, amely már az antik világban előfordult, s a platóni értelemben vett »idea« szinonimája. Mindent megelőzően jelen van, mindennek fölötte álló. (Jung 1994, 87 p.)

Az apa archetípusát vizsgálom először, mivel a drámában az övé a „főszerep”, Jung pedig megadja a választ, hogy miért. Eredendően az anya ősképe a legfontosabb hatás egy ember életében, Jung is azzal foglalkozik elsődlegesen, de nem véletlen, hogy a műben az Apa szemszöge számít elsődlegesen, az ő álláspontja hangzik el részletesen, hogy ő közli a szinte filozófiai magaslatokba emelkedő gondolatait, ő a családfő. És ez nem véletlen, ugyanis Jung így fogalmaz: „Ez határozza meg a férfihoz, a törvényhez, az államhoz, az értelemhez, a szellemhez és a természet dinamizmusához fűződő viszonyt.[...] Az apa az alkotó és a tekintély, ezért ő a törvény és az állam.” (Jung 2005, 61 p.) Minden megnyilatkozása, amelyet valamelyik családtagjának címez, tele van árulkodó jelekkel, hogy milyen is az egymáshoz fűződő viszonyuk. Az Anyával, a Mostohalánnyal és a Fiával beszél, a másik két gyerek meg sem szólal, viszont a felnőttek párbeszéde árulkodik a hozzájuk fűződő viszonyról. Számomra az Anyával való viszonya a legérdekesebb.

Hosszú sorokon keresztül analizálhatnánk, mi is vezethetett el odáig, hogy az Apa képes volt végignézni, ahogy az Anya új életet kezd egy másik férfi oldalán, akinek karjaiba ő maga üzte bele. De az Apa szerepéből adódóan azt is láthatjuk, hogy hiába választotta ő maga azt az utat, hogy kilép az Anya életéből, végig ott marad a háttérben. Jung is írja, hogy az apaszerep egyik ismérve, hogy az erős kéz végig kísér minket sorsdöntő utakon, azt is meg merném kockáztatni, hogy az Anyára úgy tekintett, mint egy gyermekre, hiszen az anya lelkülete ahhoz hasonlítható. Az Apa úgy nyilatkozik róla, hogy nem tudott megmaradni vele egy fedél alatt, szánalomból kergette el, hogy megszabadítsa saját magától. Az Anya értetlenkedik is, nem tudja, hogy egy egyszerű falusi lányt, aki még „beszélni sem tud” –mondja magáról – (úgy értelmezheti, hogy nem tud mit szólni az Apa filozofikus szavaihoz, nem is értik meg egymást), miért vette el az Apa. Az Apa erre azt mondta, hogy pontosan ezért, majd mikor látja az Anya értetlen reakcióit, ezt mondja: „szellemi süketség, ez az ő süketsége! Szíve, az van! Végtelenül szereti gyermekeit, de az agya süket.” (319) Ezért érthetetlen, hogyan vetemedhetett arra az Apa, hogy elvegye az Anyától a gyermekét. Sorolja az álláspontját, hogy miért lett volna jobb a gyereknek, majd belátja, hogy szüksége lett volna az anyjára. „Az ott (a Fiúra mutat), akit idegenek neveltek, amikor hazajött, valahogy nem volt többé az én fiam! Hiányzott kettőnk közül az anya. Ez a fiú csak úgy magának nőtt, külön, minden hozzám tapadó érzelmi, vagy értelmi kapcsolat nélkül.” (322) Itt bevallja, hogy szüksége lett volna a gyereknek az érzelmi kapcsolatra (anya) és értelmi kapcsolatra (apa) is.

A Mostohalánnyal való viszonya teljesen ellentétes. Viszont az érdekes, hogy mindkettő álláspontja helytálló. Az archetípust tekintve rájuk nem érvényesek a szabályok, szerepük szerint ugyan szülő-gyerek viszony van közöttük, de az viszont abszurd, hogy valójában a rokoni szálakat tekintve semmi közük egymáshoz, ugyanis az Anya második házasságából való a lány. De itt a szerepek a mérvadóak, úgyhogy vizsgáljuk eszerint a történetet. Ha a lány szempontját vizsgáljuk, úgy tűnhet, hogy az Apa egy megszállott, perverz idegen volt, mikor kislánként követte őt, és megpróbált kapcsolatba kerülni vele. A Madame Pace-nál történt incidenst pedig nem tudjuk megítélni, hiszen csak ők ketten voltak a helyszínen, ráadásul mindketten mást mondanak. A Mostohalány véleményem szerint okkal vádolja az Apát, de attól a tényről sem tekinthetünk el, hogy a lány szerepe úgy lett kitalálva, hogy kinézetével és lényével magára vonja a figyelmet, kacérkodjon, lényében ott lakozik a prostituált. Az Apa álláspontja is elfogadható, mentséggént mondja, hogy előtte sohasem látogatott bordélyházakat, ez volt az egyetlen alkalom, és nem volt szerencséje. Végül is annyira banális ez a helyzet, hogy nem tudjuk úgy szemlélni az

eseményeket, hogy teljesen objektívek legyünk, ki az egyik, ki a másik nézőpontot látja magáéhoz közelebb, nincs abszolút igazság.

Az anya archetípusa egy tipizált, reprezentatív alak, és azért meghatározó, mert kezdetben a gyermek számára még tudattalanul, mégis eredendően, ösztönösen él bennünk a képe. Később ez az ösztönösség megfakul, már egy tudatos anyakép él bennünk. A gyermek számára minden az anyából indul ki, ő áll a gyermek szubjektumának abszolút középpontjában. A *Hat szereplő* esetében nagyon érdekes az Anya és a gyermekek közötti viszony. Általános, ahogyan az életben, innen is látszik, hogy az életből vett valós elemek alkotják még a kapcsolatokat is. A Fiú a kivétel, akivel semmilyen kapcsolata nincs, ezért a Fiú az anyját hibáztatja, amiben van is igazság. Egy anyának tigrisként kellett volna küzdenie, ha a fiát el akarják tőle szakítani. A gyerekben nagy sebek maradtak ezt illetően, a maszkja felett is csak egy álarc az, amit látunk, mely a dühét képviseli, a közöny és a nemtörődömség mögött. Az hogy megvádolja az Anyát, olyan indulatokat rejt, melyek megállják a helyüket. A többi gyermekre féltékeny a Fiú, akik megkapták azt az anyai és apai szeretetet, amire egy gyereknek szüksége van. Az Anyára visszatérve számomra negatív figura a műben, hiszen belemerülve a vitába a másik két kisebb gyermekét is magára hagyja, holott ők még annyira kicsik, hogy állandó felügyeletet igényelnek. És miért hagyja őket egyedül? Mert a Fiúval vitatkozva meg akarja győzni magát, hogy azok az évek bepótolhatók, amiket nem tudott megadni fiának, ő maga is érzi felelősségét.

Amíg az Anya Fiával van elfoglalva, a Mostohalánynál valamiféle szerepeltolódást vettem észre, hiszen amíg a Kislányt nyugtatja, olyan, mintha anyja szerepét venné át. Úgy viselkedik, mintha a kislány az ő kislánya lenne, úgy mondogatja neki, hogy ez az egész csak játék, színdarab. Furcsa érzelmekkel viseltetik a kislány iránt, valamiért eszembe ötlött, hogy végül is csak a Kislány iránt viseltetik ilyen érzelmekkel, (még a Kisfiút is utálja, pedig ő is kicsi még, meg sem szólal), tehát részemről elképzelhető, hogy maga a Mostohalány legyen a Kislány anyja, hiszen még abból is eredhet ez a családi viszony, hogy a Mostohalány árulta a testét. Nyíltan nincs kimondva, de kézenfekvő. Miért viseltetne haraggal a Kisfiú ellen, hiszen ez a gyermek nem tett semmit, ennek ellenére őt okolja a Mostohalány a Kislány haláláért. Egy kisfiút? Igen, olyanokat szoktak okolni, aki nem tud védekezni. És miért pont a Mostohalány okolja, és nem az Anya? Azért, mert valójában az ő felelőssége lett volna megmenteni a Kislányt, mert ő az anyja. Az is bizonyíték lehet erre, hogy mikor a Kislány halálának tényére fény derül, a Mostohalány „eszelsz zokogását” említik, míg pár sorral lejjebb a Kisfiú halálakor az Anya „szívtépő sikolyát” emeli ki.

A gyermek archetípusokról annyit érdemes megemlíteni, hogy Jung szerint a „szülői hatalom felettes sorsként vezeti a gyermekeket”. (Jung 2005. 64 p.) A *Hat szereplő* kontextusában ez is csorbul, az Apa nincs jelen a gyermekek életében, volt másik apa, de ő meghalt. Az Anya pedig a műben számomra nem igazán viselkedik anyaként, hiszen a Fiúnak semmiképpen nem számít anyjának, a Mostohalány pedig már felnőtt. Azzal, hogy a testét árulja, olyan felelősséget vesz magára, ami miatt ő is anyját hibáztatja, hamar fel kellett nőnie, saját magát mártír szerepbe állítva, (aki egyébiránt egy anya szerepben lévő személy szokott tenni) és úgy téve, mintha csakis az Apa lenne a hibás, pedig nem így van. A gyerekek és az Anya viszonya nem derül ki konkrétan, csupán az utolsó sorokban láthatjuk a Kisfiú iránt táplált anyai érzelmeket. A Fiú szerepe mint gyerekszerep jelleme miatt nem állja meg a helyét, mivel a mű végén viselkedése szinte apai komolyságba emelkedik, racionális felnőtté válik. Azzal, hogy megtagadja szerep voltát, ellentmond mindannak, amit családja képvisel, olyan, mintha ki is lépne abból a körből, ahová tartozik. Pedig ez lehetetlen, az ember a családját nem választhatja meg, gyermek szerepébe beleszületik, determinált. A Fiú meg is mondja, hogy ő nem akar eleget tenni szerep voltának, „Így képviselem annak az akaratát, aki nem akart bennünket színpadra vinni.” (363), tehát ő még ezen is túlmutat.

A *Hat szereplőben* előjönnek azok a problémák, amikről Jung beszél, de az ő helyzetünkben hiába próbáljuk analizálni őket, semmi sem változhat, mivel statikus szerepek, csupán a magyarázatot adhatjuk meg egyes cselekedeteik okaira.

Összegzés

Vannak, akik számára a *IV. Henrik* számít a pirandellói ciklus csúcsának, vannak, akik szerint a *Hat szereplő*, és vannak, akik más művét tekintik etalonnak. Azt azért biztosnak tartom, hogy a pirandellói művek mindenképp érdekesek, akármelyik művénél találhatunk olyan szempontot, mely alapján ha elkezdünk vizsgálni, akkor kiderül, hogy Pirandello áll a háttérben, az ő keze munkáját dicséri.

Úgy gondolom, hogy sikerült bebizonyítanom Pirandellóról, hogy a XX. századi drámatörténetben mindenképp úttörőnek számított, merőben újat alkotott elődeihez képest. Az, ahogyan a valósággal és fikcióval játszik műveiben egyedinek számít, és nem utolsó szempont az sem, hogy mindezt a XX. század elején teszi.

Az is igazolódott, hogy a maszkoknak, álarcoknak, szerepeknek nagy része van abban, hogy a szubjektumproblémákat így tudja szemléltetni, kifejezni a szerző. Ezen szempontok alapján felmerülő kérdésekkel a mai napig foglalkoznak a különböző tudományok, és ezek a kérdések többnyire megválaszolatlanok. A maszkokkal kapcsolatban például pontosan ez a helyzet, alig lehet a témában kidolgozott forrásokra találni, pedig rengeteg irodalmi mű alapját, konfliktusait adják az álruhák, maszkok kapcsán, viselésük következtében kibontakozó problémák. Véleményem szerint azért, mert a XX. században kezdett ez fontos lenni, mivel a maszkok viselésével a szubjektumok töredezettségét lehet szemléltetni, és még nem igazán foglalkoztak azzal, hogy ez az eszköz pontosan ezt a célt szolgálja.

A mű kapcsán az is hitelt nyert, miszerint a mű megelőzte korát, hiszen olyan kérdéseket tárgyal, melyek posztmodern elemeket is hordoznak. Igaz, hogy a modernségben született alkotásról van szó, de valahol meg kellett jelennie néhány posztmodern elemnek, és ez pont Pirandello drámája volt.

A valóság-fikció- imagináció hármásával kapcsolatban azt mondhatjuk, hogy habár azoknak, akik ismerik a művet, rögtön az jut eszükbe róla, hogy Pirandello milyen bravúrral játszadozik a valóság-fikció-imagináció síkjával, még nem született olyan tanulmány, mely ebből az aspektusból dolgozná fel a *Hat szereplő szerzőt keres* című drámát. Pedig mondhatnánk, hogy ez adja a mű esztétikai hatástöbbletét, ez a legszembetűnőbb olvasása kapcsán. De az is igaz, hogy ez szubjektív, hiszen ha valaki olvas egy drámát már megtanulhatta, hogy elemzése kapcsán számtalan dologra kell figyelni, de ez a szempont akkor sem maradhat el.

C.G. Jung írása nagy segítségemre volt az archetípusok, szerepek vizsgálatakor. A darabbal kapcsolatban érdekes meglátások igazolódtak be Jung elméleteit illetően, a felnőttek és gyerekek szerepei az archetípusok alapján formálódtak, mindössze annyi az eltérés az általános jungi típusoktól, hogy a szerepek problémái magukon hordozzák a modern és posztmodern kor problémáit, amikről a fejezetekben szó van.

A hipotézisem, mely szerint kevesen ismerik a szerzőt vagy a színműveket, bebizonyosodott, legtöbbször nemleges válaszokat kaptam, mikor megemlítettem dolgozatom témáját. Ebből az elemzésből viszont kiderül, hogy érdemes arra, hogy egyre többen megismerjék, hogy bekerüljön a kánonba. Számomra aktuális kérdések várnak megválaszolásra, remélem, egyre többen lesznek, akik Pirandello tanulmányozására adják fejüket.

Bibliográfia

- Bécsy Tamás 2001. A dráma modellek és a mai dráma. Budapest – Pécs, Dialóg Campus Kiadó
- Brustein, Robert 1982. A lázadás színháza II. Debrecen, Európa Kiadó
- Cooper, Simon – Mackey, Sally 2000. Színháztudomány felsőfokon. Budapest, Orpheusz Kiadó
- Ficher-Lichte, Erika 2001. A dráma története. Pécs, Jelenkor Kiadó
- Grüll – Korsós – Turgonyi – Valaczka 1995. Líra, dráma, epika. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- Hankiss Elemér 1969. A népdaltól az abszurd drámáig. Budapest, Magvető Könyvkiadó
- Hegedűs Géza – Kónya Judit 1969. Kecskéének azaz két és fél évezred drámatörténete. Budapest, Gondolat Kiadó
- Iser, Wolfgang 2001. A fiktív és az imaginárius. Budapest, Osiris Kiadó
- Jákfalvi Magdolna 2001. Alak, figura, perszonázs. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
- Jung, C.G. 1994. Mélységeink ösvényein. Budapest, Gondolat Kiadó
- Jung, C.G. 2005. Gondolatok az apáról, az anyáról és a gyermekről. Budapest, Kossuth Kiadó
- Mész Lászlóné 1980. Dráma a huszadik században. Budapest, Tankönyvkiadó
- Nemeskürty István 1985. Tünődések történelemről, irodalomról. Esszék. Budapest, Magvető Kiadó
- Pirandello, Luigi 1983. Színművek. Debrecen, Európa Kiadó
- Szabó György 1979. Pirandello útja az öröklétbe. In: Századunk olasz irodalmának kistükre. Budapest, Gondolat Kiadó
- Szentesi Zsolt 2008. A műértelmezés alapfogalmai. Eger, Líceum Kiadó
- <http://nagyagnes.freebase.hu/maszk-szerep-szemelyiseg.pdf> (Letöltés dátuma: 2012.03. 30. 10:14)
- <http://www.scribd.com/doc/70233071/Annona-Nova-2010> (letöltés ideje: 2011. 04. 30. 06:57)
- <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/977/1/dolgozat.pdf> (Letöltés dátuma: 2012. április 11, 11:55)