



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele.
Kilátás a Duna Szállóból, Petőfi tér, 1949



nka
Nemzeti Kulturális Alap

2000

IRODALMI ÉS TÁRSADALMI HAVI LAP

Szerkeszti: Ambrus Judit, Barabás András, Czeglédi András, Margócsy István, Trencsényi Balázs.
Munkatársak: Kovács János Mátyás, Szilágyi Ákos

Tardos Károly • Nyíri Pál • Kállay Eszter

Rashwan Mohamed • Sik Domonkos

Ruttkay Veronika • Takács Róbert

ÁRTATLAN NYELV



2019. 10. szám

Ára: 700 Ft



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele.
Bicske, Batthyány-birtok, 1944

E SZÁMUNK SZERZŐI

Kállay Eszter (1994) a bécsi Képzőművészeti Akadémia hallgatója

Nyíri Pál antropológus, az amszterdami Vrije Universiteit egyetemi tanára

Rashwan Mohamed egyiptomi filozófus

Ruttkay Veronika docens, fő kutatási területe a 18–19. századi brit irodalom

Sik Domonkos (1982) szociológus, filozófus

Takács Róbert (1978) történész, a *Múltunk* felelős szerkesztője

Tardos Károly (1959) közgazdász, szociológus

E számunkat Carl Lutz készítette fotókkal illusztráltuk.
A felvételek a Fortepan Gyűjteményben találhatóak.
A fotók adományozói: Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi.



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele.
Budai Vár, a korábbi brit követség épülete. Az emeleti fürdőszobában Carl Lutz svájci diplomata, 1945

2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

31. ÉVFOLYAM 10. SZÁM

Tardos Károly: Beszélgetés Angyalosi Gergely irodalomtörténésszel	2
Nyíri Pál: <i>Az Orbán-kormány bevándorláspolitikája és az új kínai bevándorlók</i>	17
Kállay Eszter: Versek	25
Rashwan Mohamed: <i>Boldog vagyok és halott</i>	28
Sík Domonkos: <i>Egy szokványos reggel</i>	37
Ruttkay Veronika: <i>Angol romantikus tragédiák: A Cenci-ház és a színház (ön-)anatómiája</i>	46
Takács Róbert: <i>Színházpolitika, színházi transferek az 1970-es években</i>	66

FELELŐS SZERKESZTŐ: MARGÓCSY ISTVÁN

SZERKESZTŐK: AMBRUS JUDIT, BARABÁS ANDRÁS, CZEGLÉDI ANDRÁS, TRENCSENYI BALÁZS

MUNKATÁRSAK: KOVÁCS JÁNOS MÁTYÁS, SZILÁGYI ÁKOS

OLVASÓSZERKESZTŐ: AMBRUS JUDIT **LAPTERV:** SZÜTS MIKLÓS

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK: [BOJTÁR ENDRE] HERNER JÁNOS, HORVÁTH IVÁN, LENGYEL LÁSZLÓ, TÖRÖK ANDRÁS

KORÁBBI SZERKESZTŐINK, MUNKATÁRSAINK: KÁLMÁN C. GYÖRGY, NAGY MÓNICA ZSUZSANNA

[RÉTI PÉTER] SZÜTS MIKLÓS

LEVÉLCÍM: 1380 Budapest, Pf.: 1090. **E-MAIL:** ketezer.lap@gmail.com **INTERNET:** www.ketezer.hu

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/2000IrodalmiEsTarsadalmiHavilap>

KIADJA A MENTOR IRODALMI ALAPÍTVÁNY. FELELŐS KIADÓ: CZEGLÉDI ANDRÁS.

KÉSZÜLT GOUDY ÉS OFFICINA BETŰKKEL. TÖRDELÉS: SÖRFŐZŐ ZSUZSA.

NYOMDAI NYOMÁS, KÖTÉSZET: ADUPRINT KFT. FELELŐS VEZETŐ: TÓTH BÉLÁNÉ

ISSN 0864-800X. RÉGEBBI SZÁMAINK KORLÁTOZOTT MENNYISÉGBEN KAPHATÓK AZ ÍRÓK BOLTJÁBAN.

TÁMOGATÓNK: NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

Vidám lubickolás a szövegben

ANGYALOSI GERGELY IRODALOMTÖRTÉNIÉSSZEL
TARDOS KÁROLY BESZÉLGETETT

Milyen hullámai voltak a francia irodalomelmélet magyarországi recepciójának a hatvanas évektől a kilencvenes évekig, esetleg még később...

Ha Barthes-ra koncentrálnak, természetesen először a strukturalizmust kell említeni. A francia strukturalizmus az ötvenes évek közepétől Lévi-Strauss etnográfiai munkásságával kezd el kibontakozni, később több más diszciplínára áttérjed, így az irodalomelméletre is. Először a poétikára, majd az általánosabb irodalomelméleti területekre. Roland Barthes a 60-as évek legelejétől játszik ebben döntő szerepet, ezért őt szokták az egyik fő strukturalistának tekinteni.

Magyarországra ez a hetvenes években, a strukturalizmus-vitáról szóló két kötettel, 1977-ben érkezett meg, Hankiss Elemérről?

Korábban történt. A *Helikon* nevű folyóiratnak 1968-ban volt egy tematikus strukturalizmus száma, nagyon

erős marxista kritikával kísérve, mert csak így mehetett át. Hankiss Elemérnek és másoknak nagy szerepük volt abban, hogy ez mégiscsak megérkezett hozzánk.

Ugyanakkor érdekes, hogy noha a kilencvenes években volt egy eufória, az összes szerzőt nekiálltak fordítani, hozzáférhetővé tenni, mégis meglepően kevés szó esik róluk a magyar kritikavitában, amelynek fő hulláma '96-ban zajlott. Egyedül talán Bónus Tibor hivatkozott több szerzőre is, franciákra és németekre is. De ahogy azt Kulcsár-Szabó Zoltán megfogalmazza ugyanebben a vitában, Barthes-ék szomorú mosolygással nyugtáznák, hogy téziseik közvetíthetőségének milyen korlátai vannak.

Azon a pécsi vitán én is ott voltam, mint abszolút kívülálló. Azt, hogy a strukturalizmusról kevés szó esett, az is indokolja, hogy akkor már nem a strukturalizmus volt a fő szám, hiszen addigra a posztstrukturalizmuson is túl voltunk. A herme-

neutikán és a dekonstrukción volt a hangsúly. Inkább az úgynevezett tudományosság és az esszészzerűség vitája volt ez, szerintem eléggé terméketlen módon, és bizonyos személyek pozícióharcáról szólt.

Túljutott volna a magyar irodalomelmélet és irodalomtörténet azon, hogy ezekkel a francia elméletekkel foglalkozzon, és mint Almási Miklós írja, ez egy ilyen gyorsfelejtés volt, avagy egyszerűen csak egymással akartak csatázni?

A kilencvenes évek közepe már egész más világ volt. Nem szeretem azt a kifejezést, hogy túljutni valamin. Semmin sem lehet túljutni. Nagyon sokan azt hiszik, hogy az ilyesmi lehetséges, de nekem ezzel ellentétes a véleményem. Barthes például egy idő után elfordult a strukturalizmus metodológiájától, de soha nem mondta azt, hogy túljutott volna a strukturalizmuson. Derrida sem állította, hogy már túl van a dekonstrukción. Azok szokták használni ezt a kifejezést, akik azt gondolják, hogy egy elméletet el lehet sajátítani, aztán – mint egy rossz göngyöleget – eldobni, és keresni egy másikat. A strukturalizmust a posztstrukturalizmus nem meghaladta, hanem beolvasztotta magába. Nálunk ez, mint általában mindennek a recepciója, csak nyögvenyelősen, néha erős túlzásokkal, néha szellemi restséggel, ellentmondásosan valósult meg.

Milyen nevek merültek fel egyáltalán?

Az amerikaiak és a németek azt hiszem, nagyobb súllyal szerepeltek akkor, mint a franciák.

Te franciás vagy főként, de azon belül is, hogyan jutottál oda, hogy először Barthes-ról készítettél monográfiát?

Ez nagyon mélyen gyökerezik a saját személyes történetemben. Abban a szerencsében volt részem, hogy 1977-ben kaptam egy École Normale Supérieure ösztöndíjat, ami azt jelentette, hogy évente egy végzős hallgatót fogadtak, s én két szemeszteren át lehettem hallgatója ennek a nagyon neves oktatási intézménynek. 1977 őszén Barthes nem tartott előadást, mert éppen meghalt az édesanyja. De a következő félévben, 1978-ban tartott egy *A Semleges* című előadássorozatot a Collège de France-ban, amelyen már részt vehettem. Addig is sokat olvastam tőle, de a személyisége közvetlen hatása óriási volt, legalábbis rám. Úgyhogy mikor hazajöttem, mindenféle ajánlatokat tettem kiadóknak, hogy ezt vagy azt a művét lefordítanám. Ennek vajmi kevés fogamatja volt, így elhatároztam, hogy megírom, hogy nekem mit jelentett a személyes kontaktus ezzel az emberrel.

Hogyhogy ez majdnem 20 évet csúszott?

Ez az akkori körülményekkel magyarázható, meg az én lustaságom-

mal, továbbá azzal is, hogy meg kellett élni valamiből. Akkor tudtam vele először igazán foglalkozni, amikor bekerültem az ELTE-re a 20. századi magyar irodalmi tanszékre, ahol tudományos továbbképzési ösztöndíjas voltam két évig, egészen a Charta-aláírásig, amikor kiraktak onnan. Ez alatt az időszak alatt egy kisdoktorit készítettem, aminek nem Barthes volt a tárgya, de mellette tudtam Barthes-tal foglalkozni. Az első vele kapcsolatos publikációm '79-ben jelent meg, majd szép lassan építgettem ezt, és '94-re lett meg a tulajdonképpeni könyv. Az, hogy egyáltalán megjelenhetett, a Gond Kiadónak és Kardos Andrásnak volt köszönhető.

Mi alapján választottad a címet, hogy Roland Barthes, a semleges próféta? Heller Ágnes a kritikájában például azt írta, hogy pontosabb lett volna címként „a semleges prófétája”.

Igen, ez is felmerült. S lehet, hogy a „próféta” valóban erős kifejezés. Barthes-tól távol állt bármilyen prófétai attitűd, viszont az egészen biztos, hogy sokat gondolkodott azon, hogy milyen tendenciák várhatók a különböző társadalmakban a jövőben. A „semleges” a '78-as előadásokból jött, ezt a fogalmat állította akkor a középpontba. Aztán később még sok minden mást is állított, nagyon változékony volt az elméleti orientációja. De nekem ez a Barthes volt a személyes élményem, tehát

a semleges kategóriájához kapcsolódott. Ez persze egy oximoron, ha úgy tetszik, mert hogy lehet a semleget, a semlegességet prófétaként hirdetni? Mégis, az a mód, ahogy Barthes használta ezt a fogalmat, valóban ajánlat volt egy bizonyos magatartásformára. Arra, hogy ne hagyjuk magunkat behúzni olyan csatározásokba, amelyek azután átveszik az irányítást fölöttünk, és akkor már nem mi döntünk, hanem az az ideológiai, morális, világnézeti, vagy egyszerűen esztétikai előítélet, ami ezek mögött az oppozíciók mögött áll. Arra, hogy az individuum Nietzsche-i értelemben vett függetlenségét hogyan lehet megőrizni. A tömegember fogalma, a nyájszerűség elkerülése nagyon fontos volt Barthes számára ebben az időben. Ugyanakkor az individuum piedesztálra állítását is el akarta kerülni. Nem hitt az individuumban abban az értelemben, hogy az egy jól körülhatárolt, jól definiálható, mindenkinek az egyéniségéhez alkalmazható entitás lenne.

És az egész munkájában ez a „semleges” visszaigazolódt?

Egy rendkívül bonyolult személyiségről van szó, akinek a munkássága is nagyon sokfelé elágazott. De az egymást kioltó választások figyelembevételével is azt tudom mondani, van egy olyan érzésem, mintha egész életében ezt kereste volna.

Annyit még előzetesként, hogy a monográfiád majdhogynem teljesen kronologikusan van felépítve, a művek mentén halad. Mennyiben volt ez sajátos választás az adott magyar irodalomtörténeti közegben, ahol állítólag akkor még az életrajzcentrikus közelítés volt a domináns? Hogy jutottál oda, hogy mégis műcentrikusan írtad meg?

Eszembe se jutott, hogy életrajzot írjak. Egyrészt azért, mert akkoriban még Franciaországban sem létezett igazán az életrajz felől elinduló monográfia róla. Volt már egy, de távolról sem kielégítő. Meg ahhoz sokkal több év kutatásra lett volna szükség. Másrészt bár – mint mondtad – megvoltak ennek az itthoni hagyományai, engem viszont nagyon is befolyásolt a strukturalizmus, távolról sem voltam életrajzpárti. Minimális életrajzi adatokkal kívántam dolgozni, mert úgy éreztem, mint mindenki, aki a strukturalizmus hatása alatt állt, hogy az életrajz nem fontos. A munkarajz a fontos, ahogy azt Füst Milán mondta. Ma már úgy látom, hogy jól föl lehet építeni egy életműleírást az életrajz felől is, ha tudjuk, miről beszélünk. Tehát nincs olyan, hogy életrajz, hanem csak szövegek vannak, azok is csak szövegek, amelyekből a szerző életéről bármit megtudunk. A kronológiai linearitást meg azért gondoltam helyesnek, mert egyrészt mindenről meg akartam emlékezni, ami számomra fontos volt az akkor már le-

zárult életműből, másrészt úgy gondoltam, hogy ha valaki kezébe veszi ezt a könyvet, az is inkább ehhez van hozzászokva. Mutassák meg, hogy a szerző honnan indult, hova jutott. Tehát ez egyfajta konvencióhoz való alkalmazkodás.

Akkor lássuk, mibe csöppent bele Barthes az ötvenes években Franciaországban, ahol állítólag még mindig a romantikus hagyományok voltak meghatározók, még Sartre-éknál is, ugyanakkor megfigyelhető volt az irodalomelmélet egyfajta Mallarmétól származtatott megújulása.

Első fellépése *Az írás nulla foka* című könyvecske volt, az ötvenes évek elején. Viszonylag kései pályakezdés volt az övé, mert kihagyott egy pár évet a tuberkulózisa miatt, nem is fejezte be soha az egyetemem.

1915-ben született és 1980-ban halt meg.

Így van. A világháború éveit teljes egészségben egy svájci szanatóriumban töltötte, és a tuberkulózisa miatt csak később lépett be az irodalmi életbe. Volt francia lektor Bukarestben és Alexandriában is. Francia értelmiségiek számára akkoriban elég szokványos pályakezdés volt külföldre menni valamelyik francia intézetbe. Foucault is ezt csinálta, mások is. Ezért aztán az ötvenes évek elejére tolodott Barthes pályakezdése, amikor is volt egy nagyon

erős, Sartre által fémjelzett marxizáló vonal. A másik név, akit magam is sokszor említék a fiatal Barthes-tal kapcsolatban, az Maurice Blanchot neve, aki egy egészen más szemléletet közvetített, amelynek valóban Mallarmé állt a háttérében. Ez egy sokkal intranzitívabb felfogású irodalomra épített.

Mit értesz azon, hogy intranzitív?

Ha tranzitíven írok valamit, akkor az valamiről szól. Van tárgya. Tehát azt mondom, hogy ezt vagy azt én megírom. Az intranzitív felfogású irodalom viszont olyan írástevékenység, amelynek ilyen értelemben nincs célja, nincs belső tárgya. Sartre-nál azért ott van az, hogy az igazi irodalom mindig elkötelezett, nem azért, mert a szerző politikál, hanem mert az irodalmi mű eleve egy politikai térben jön létre. E között a két felfogás között ingadozik *Az írás nulla foka* című Barthes-könyv.

Az 1953-as Az írás nulla fokában Barthes rögtön elég radikális állításokat tesz. Egyfelől beszél arról, hogy az írás a társadalmilag meghatározott közös nyelv, illetve az egyedi stílus kényes egyensúlyát figyelembe véve alakul, másfelől azt mondja, hogy le kell rántani az irodalomról az irodalmi funkciót, hogy mindig új tartalmakkal telítődnek az üres formák, meg hogy egyfajta közös öndestrukciónak kell végrehajtani a nyelvnek és az irodalomnak, teljesen el

kell pusztítani a társadalmi elemeit, és egy semleges formához kell eljutni. Tehát egyfelől egyfajta egyensúlyról, másfelől egyfajta radikalitásról szól. Hogy kell ezt érteni?

Annyi hangsúlymódosítást javasolnék, hogy nem azt mondja, hogy végre kell hajtani az öndestrukciónak, hanem azt mondja, hogy a polgári irodalom fejlődése mutat az irodalom egyfajta öngyilkossága felé. Tehát a teljes elhallgatás felé, ha úgy tetszik. Illetve másfelől az úgynevezett ádami nyelv keresése felé, tehát a nem korrumpált nyelviség utópikus keresése az, ami meghatározza. Így egyrészt leír egy történelmi vonalat, amelynek Mallarmé az egyik csúcsa, végpontja. A másik oldalról viszont kapcsolódik a kortárs vitákhoz, amelyek arra irányulnak, hogy van-e az irodalomnak funkciója, hogy meg lehet-e határozni, hogy mi az irodalom egyáltalán. És itt a későbbiek során lép be a strukturalizmus, amelyről már beszéltünk. Jakobson a nyelv különböző funkcióinak az elkülönítésével nagyon hosszú időre meghatározza a jövő gondolkodását is. Azzal, hogy ő nem az irodalom társadalmi funkciójáról gondolkodik elsősorban, mint Sartre, hanem az irodalom mint nyelvi produktum társadalomban való funkcionálásának a sajátosságairól, felvillantja azt a lehetőséget, hogy a strukturalizmus mutató az utat kifelé ebből az ambivalenciából.

És mit ért Barthes azon, hogy az irodalom a nyelv utópiája?

Az ádami nyelv kifejezést használja, tehát az ártatlan nyelvet, amely még nem hordozza, vagy már nem hordozza magán mindazt az ideológiai lenyomatot, amit a társadalmi közeg rákényszerít. Az irodalom eszerint ki tudná magát dolgozni e kényszerek bonyolult hálójából, amelyekbe azonnal belekerül valaki, amint íróként próbál megszólalni, mert akkor rögtön szituálnia kell magát ötven irányban, hogy én most akkor honnan beszélek, ki vagyok, milyen stílust választok, kikhez kapcsolódom, kikhez nem kapcsolódom. És e mögött már a semleges kategóriája is felsejlik, ha még nem is használja ezt a szót.

A következő jelentősebb opusa az 1954-es Michelet-könyv volt. Ez egy 19. századi francia történelemről szól, és az egyik legkedvesebb könyvének tartotta. Miért?

Abban az időszakban volt egy kritikai stílus, az úgynevezett tematikus kritika, ami többek között azt jelentette, hogy kicsi cédulákra kell írni a szerzőkre jellemző toposzokat vagy fordulatokat, ezt tette ő is – volt is a halála után egy nagy kiállítása a Pompidou Központban, ahol egy teljes termet betapétáztak ezekkel a kis papírfecnikkel. Mindenféle előzetes metodológiai elv nélkül kigyűjtötte a tipikus fordulatokat, majd elkezdte

őket osztályozni, és abból kialakult a szerző obszesszióinak, gondolati kényszerességének a hálózata. De ez még messze nem a strukturalista Barthes.

Konfliktusba került ugyanakkor a történészszakmával, merthogy nagyon intuitívan és merészen írt, és nem egy lezárt szöveget hozott létre, hanem egy nyitottabb szöveget. Ezt a történészszakma nem szerette.

Nem csak a történészszakmában van ez így, más szakmákban is. És Barthes-ra nagyon sokszor mondták, hogy illetéktelen, hogy amatőr, belekontárkodik valamibe. Ez, ha belegondolunk, még minden rosszindulat nélkül is érthető, mert egy történész, aki mondjuk Michelet korszakával foglalkozik, és azt látja, hogy valaki teljesen rapszodikusán kiemel motívumokat az életműből és abból következtetéseket von le, az azt mondja, hogy ez nem tudomány.

Hogyan jutott Barthes már ebben a Michelet-könyvben is oda, hogy az irodalmi mű legfőbb tényezője a testies vonzás vagy taszítás lett volna?

Azt hiszem, hogy nála ez nem irodalmi hatások következménye, hanem alkati érdeklődés a test mint olyan iránt. Ez egyébként többnyire megvédte attól, hogy mindenféle ideológiai kalandokba bocsátkozzék. Hogy egy példát mondjak: amikor az ifjú maoista barátai közé bekerült,

egy naplójegyzetében leírta, hogy nagyon szeretem őket, sok mindenben egyetértünk, de a testem más, mint az övék. Tehát egy szemléletmódbeli különbséget a testies különbséggel magyaráz meg.

Barthes következő kötete az 1957-es Mitológiák, amelyben a polgári mítoszok demisztifikációját, leleplezését célozza. Hogyan érti Barthes, hogy csak az írás nulla foka állhatna ellent a mítosznak?

Az írás itt mint az írás irodalmias létmódja értendő. Tehát mindenki, aki irodalmat akar írni, előbb-utóbb rájön, hogy nem úgy ír, mint amikor nem irodalmat akar írni. Anélkül, hogy tudná, mindenféle kényszereknek engedelmessé válik. Ezt az irodalmiasságot közelítené Barthes a nulla felé. Amit tényleg olyan nehéz megcsinálni, mintha az ember hátrafelé akarna úszni.

Szociologikus szempontokkal is telített a Mitológiák. Barthes ekkor már a tömegkommunikáció tudományát is alapozgatta?

Komoly szociológiai érdeklődés volt benne, még ha főleg nyelvészeti szempontból közelítette is ezeket a kérdéseket. A Mitológiákat két hatás határozza meg. Egyrészt Lévi-Strauss etnográfiai módszere, aki óriási munkát írt a világ mítoszainak strukturális összehasonlításáról. Barthes alapötlete is innen származik,

nevezetesen, hogy akkor nézzük meg, hogy a mi társadalmunkban milyen mítoszok működnek, és hogyan. Sajnálatos módon még nincs magyarra lefordítva e munka utolsó, módszertani része, azt unalmasnak találták a magyar kiadók. Abban ugyanis elmagyarázza, hogy milyen módszert tart alkalmasnak. Mert mit tesz a polgári mítosz? Természetesnek állít be valamit, ami nagyon is történeti képződmény. Ebből az előfeltevésből következik, hogy a polgári társadalomnak az az érdeke, hogy természetesnek vegyünk azt, hogy így működik, és nem máshogy. Barthes minden jelenségen, amelyet kiválaszt, ezt a folyamatot akarja bemutatni. És erre kidolgoz egy módszertant, amely már közelít a jelelmélet, a szemiológia és a strukturalizmus felfogása felé.

Kicsit itt előre ugrunk, az 1964-es Kritikai esszék című kötetéhez, ahol Az irodalom és jelentés című írásában többek között azt írja, hogy a jelentés egy értelmet létrehozó folyamat, és nem pedig maga az értelem.

A hatvanas évek elejére kialakul irodalomfelfogásának az a központi eleme, hogy nagy félreértés, ha az irodalomtól válaszokat várunk, a válaszoló irodalom csak rossz irodalom lehet. Az irodalomtól kérdéseket kell várni, azt, hogy megmozgasson bennünk valamit, ami az értelemadási folyamat beindításának tekinthető.

tő, s ami azután az olvasóban vagy a színházban a nézőben kulminálódik. Ezt nevezi ő jó irodalomnak.

Szintén ebben a kötetben jelent meg a Strukturalista aktivitás című tanulmánya, amely kapcsán felmerült, hogy jogos-e őt a strukturalizmus atyjának tekinteni. Francois Dosse szerint Barthes inkább a különféle strukturalizmusok gyűjtője volt, tehát egyfajta anyafigurája, míg a szigorú apafigura Jacques Lacan lenne. Akkor Barthes csak a francia neostrukturalista irodalomelmélet atyja lenne?

Valóban volt egy asszimiláló, begyűjtő vonás a szellemi alkataiban; az egyik tanítványa azt mondta, olyan volt, mint egy pióca: az ismerőseiből kiszívta azt, amit érdekesnek tartott, és felhasználta. De semmiképpen sem mondanám azt, hogy Barthes az atyja vagy anyja, vagy kiindulópontja lett volna valaminek. Nagyon korán bekapcsolódott egy folyamatba, és nagyon korán integrált dolgokat egy bizonyos irányban.

Ebben az időben, 1963-ban publikálta a Racine-ről című kötetét, amelyben a kritika és az irodalomtörténet ártérkelésére vállalkozott, s amelyre a hivatalos francia irodalomelmélet, konkrétan a Sorbonne szaktekintélye, Raymond Picard, az Új kritika vagy új imposztorság? című vitairattal válaszolt. Elégge be lehetett szorítva Barthes, ha egyfelől attól félt, hogy az általa használt elmé-

leti nyelv miatt még az intellektuális közvélemény sem érti, másfelől viszont attól tartott, hogy az igazán komoly tudósok imposztornak tekintik.

Igen, ez a félelem és ez az ingadozás mindig megmaradt benne. Valóban tartott a szakemberektől is, akiknek meggyőződésük, hogy értenek egy területhez, és tudják, hogy ott melyek az igaz kijelentések kritériumai. Barthes olyasmikre vetemedett, hogy például a pszichoanalízist vontta be a Racine-értelmezésbe, és a hatvanas évek elején egy nemzeti klasszikust pszichoanalitikus alapon értelmezni felháborítónak tűnt. És volt még egy mozzanat: hogy mit jelentenek a mondatok. Ami elvezet egészen odáig, hogy mit jelent maga a mű. Mi a mű jelentése, mi a mű „igazsága”? A Picard-féle klasszikus irodalomtörténeti meggyőződés szerint a mondatok jelentése megfejtendő. A szavaknak van egy fő jelentésük, és ha az ember megfelelő történeti kutatást végez, akkor rekonstruálható, hogy mit akart mondani a szerző abban a mondatban. Kétfajta interpretációs stratégiáról van szó. Az egyik azt mondja: nem lehet lehatárolni a jelentést, mert azt úgyis keresni fogjuk, és éppen azért él a mű, merthogy keressük a jelentését. A másik azt mondja: én meg tudom mondani, mit akart mondani a mű, és abban keressük az értéket, hogy milyen szépen mondta el azt, amit én elmagyarázok nektek.

Kicsit karikírozva ez a kettő közti különbség.

Egyébként nekem meggyőző, amit Barthes mond, hogy ő valójában magát tekinti a nemzeti értékek igazi védelmezőjének mondjuk Picard-hoz képest, merthogy hisz abban, hogy a klasszikusok mai szemmel is olvashatók.

Pontosan erről van szó. Picard azt mondja, hogy inkább ne olvassad a klasszikusokat, inkább ne nyúlj hozzájuk, ha ilyen alapokon akarod őket megközelíteni. Barthes meg azt mondja, hogy ezzel segíték ezeknek a szövegeknek abban, hogy túléljék a korukat, a szakmai generációk ízlés-változását.

És milyen volt Barthes viszonya az avantgárdhoz?

A történelmi avantgárdról, tehát a huszadik század eleji, vagy a két háború közötti avantgárdról nemigen nyilatkozott. Amibe egyáltalán bekapcsolódott, az az új regény felbukkanása volt az ötvenes évek közepén. Alain Robbe-Grillet regényei mellett nyilatkozott meg kritikailag, amikor kitört egyfajta vita a Sartre-féle szemléletet képviselők és az új regény képviselői között. Ebben egyrészt azért támadták az új regényt, mert nem lehetett felfedezni benne az elkötelezettséget, másrészt azt mondták, hogy az új elidegenítő eljárások nyomán nem lehet pontosan tudni, hogy ki irányítja a dolgokat,

hogy a szereplő milyen funkciót tölt be, a személyiségek szétbomlanak, és hogy ez unalmas. Erre írta válaszként Barthes azt, hogy unatkozni sokféleképpen lehet, például Simone de Beauvoir *Mandarinok* című regényén is nagyon jól tud unatkozni, holott ott van cselekmény, vannak konkrét szereplők, jellemek. Ki melyik unalmat választja, itt ez a kérdés.

Következő kötete A jelek birodalma, amely 1970-es, és írod, hogy ez volt a másik legkedvencebb könyve. Miből adódott ez? Egyáltalán, mi ennek a könyvnek a műfaja?

Ezek úti benyomások, hogy egy 19. századi fogalmat használjunk. Történetesen Japánban töltött egy-két hónapot, és az ottani benyomásait fordította át egyfajta Japán-képbe. Mint írja, őt nem érdekli a kelet, az orientalizmus mint olyan. Az ebben az országban tapasztalt nyelvhasználaton keresztül próbál egy világot feltárni, amely lehet, hogy csak saját maga számára létezik, bár azt hiszem, nem teljesen így gondolta. Ehhez ismereni kell a szemiológiával kapcsolatos kalandját, amely nagyjából erre az időszakra ér véget. Az is a hatvanas években, részben párhuzamosan, részben a strukturalizmus kalandját követve zajlott. A szemiológiában történetileg sokkal nagyobb szerepe volt, magát a szemiológia elnevezést is ő vezette be a szemiotika helyett. Aztán a későbbiek során mégis meg-

maradt a szemiotika kategóriája, tehát nem az ő szóhasználata maradt fent. A kettő között az a különbség, hogy a szemiológia abból a feltételezésből indul ki, hogy minden jelet csak a nyelvi jeleken keresztül tudunk megközelíteni, tehát vannak nem nyelvi jelek, de amikor ezeket le akarjuk írni, azt csak a nyelven keresztül tehetjük, ami azért szemiológia, mert a logoszon keresztül közelítjük meg a jelhasználatot. Bármiféle jelhasználatot, a méhek táncától kezdve a testnyelvig, mindent csak a nyelven keresztül tudunk megragadni. A szemiotika ehhez képest, ennél távolságtartóbban azt mondja, hogy inkább arra figyelünk, hogy mi a különböző jelhasználatok közötti különbség. Barthes viszont mindennek a nyelvi oldalát figyelte. Ilyen volt például *A divat rendszere* című műve, ahol a divatot a divat nyelvén keresztül próbálta strukturálisan leírni. Japán is így közelítette meg, hogy milyen a japán nyelvhasználat, vagyis jelhasználat. Milyen Tokiónak mint városnak a felépítése, és ez mit tükröz az ő számára. Tehát ez egyszerre játékos és komolyan vett közelítés. Leírja például Tokiót, hogy a közepe a császári palota, de az tulajdonképpen üresség, olyan, mintha nem lenne ott semmi. Ez most vagy igaz vagy nem, nézőpont kérdése, de megint a semleges kategóriájához irányít bennünket. Jobban érteni efelől a szemlegeshez való vonzódását.

És a zen buddhizmus?

Az is úgy a hatvanas évek végén lép be a világába.

Nekem nagyon érdekes volt az, amit a szatoriról írsz ennek kapcsán, hogy ott a jelentettnek van egy végtelen mozgása, és minden jelentett jelentővé válik, egészen addig, amíg teljesen ki nem üresedik.

Hát hogyan. A megvilágosodás, amit mi európaiak csak rosszul tudunk lefordítani, nem olyan, mint amikor egy európai ember azt mondja, megértettem valamit. Nem valamit értettem meg, hanem valami történt velem, villámcsapásszerű hatást tett rám. Ebben a pillanatban megszűntem én lenni, viszont egyesültem egy nálam sokkal nagyobb valamivel. Valahogy így tudnám körüldadogni, hogy ő mire jutott el. És ezek az élmények visszahatnak az egyén morális működésére, a mindennapokban való viselkedésére, a párkapcsolatok kialakítására, mindenre.

Alan Watts nyomán oda jut Barthes, hogy nem kell az érzéki és az intellektuális tapasztalatokat állandóan összevetni, erről le lehet mondani, és akkor arra a belátásra juthatunk, hogy nincs mit belátni. Ez pedig egyfajta megvilágosodás.

Így van. Watts nagy népszerűsítője volt a zen buddhizmusnak. Jellemző Barthes-ra, hogy ritkán dolgozik elsődleges forrással. Min-

dig kiválaszt egy ciceronét magának, egy kalauzt. Le is írta, hogy az ő Nietzsche, az Deleuze Nietzsche. A zen buddhizmushoz meg Watts nyomán jut el, de ebből csinál valami eredetit a Japán-könyvben.

A szerző a Roland Barthes Roland Barthes-ról című 1975-ös kötetében periodizálta saját alkotói fázisait, úgymint mitológia, szemiológia, textualitás, moralitás. Ehhez képest te készítettél egy másik szakaszolást. Miért?

Azt gondolom, hogy van, amikor érdemes őt magát követni, és van, amikor el lehet térni ettől. Azt hiszem, annak ő sem mondana ellent, ha azt mondanám, hogy 1968 után megváltozik valami. Ebben a hatvannyolcas eseményeknek is van jelentőségük. Nemcsak az egyetemi világ változik meg, amelyben addig Franciaországban mozgott, hanem saját munkásságához való viszonya is, hogy mi a fontos, és mi kevésbé fontos. Ez a strukturalizmustól és a szemiológiától való csendes elfordulás időszaka is, illetve ezen eszközök másfajta felhasználása. A Japán-könyv is már egy másfajta felhasználás. És ez előrevetít egy másfajta irodalomfogalmat is, a textuális irodalmat, amely viszont sem strukturálishoz, sem szemiotikailag nem megközelíthető. Érezzük a kontinuitást a korábbi gondolatokkal is, de nincs olyan módszertan, metanyelv, amelyet a textuális irodalom kutatására

javasolni lehetne. Tehát itt a szakmaiságnak is megváltozik a státusa.

Azt írod a monográfiádban, hogy az első hosszú szakaszban leginkább egyfajta elkötelezettség és a demisztifikálás irányába mozgott. Utána jött a mű intranzitivitásának periódusa, ami lehetett a strukturalizmus és a szemiológia, majd azt követte, amit most mondasz, a textualitás, az értelmezések egyfajta pluralitása, illetve a semlegesség. Azt mondod, hogy ennek nincs módszertani megközelíthetősége. Ezzel azt is állítod, ez mutat arra a törekvésére, hogy a regényesség irányába nyisson?

Igen, mert ha eljut egy olyan irodalomfelfogásig, amire már nem tud javasolni egy megközelítő metanyelvet, viszont az írás változatlanul fontos számára, akkor óhatatlanul felmerül, hogy mi lenne, ha regényt írna. A regény vágya, terve a hetvenes évek elejétől jelen van, és már a Japán-könyv is egy kicsit ezt mutatja. Ha regényre nem is hajaz, de egyfajta irodalmi mű-szerűség már benne van.

Ugyanebben az időszakban írta meg az S/Z-t, amelyet 1970-ben publikált. Ott viszont még van módszere erre, lexémákra bontással és kódok hozzárendelésével elemzi Balzac Sarrasine című klasszikus novelláját. De lehet, hogy ez is inkább már a konkrétabb irodalom felé mutat?

Annyiban igen, hogy egy nagy író működésmódját akarja bemu-

tatni. De ennek a könyvnek a tétje elsősorban az, hogy miben különböztethetjük meg a legegyszerűbben azt az irodalmat, amit még szívesen olvasunk, de már nem írható, tehát így már nem tudunk írni. Nemzeti klasszikusaink nagy része ilyen: ha szeretjük az irodalmat, akkor jól esik őket olvasni, de eszem ágába sincs úgy írni, mint ahogyan ők írtak. Ami pedig ma írható, az Barthes szerint a szöveg. Tehát az, ami bevonja az olvasót, aktívvá teszi, aktív részesévé az írásnak. A klasszikus szöveg, ami csak olvasható, engem kívül rekeszt, csak szemlélhetem, gondolkozhatok rajta, örülhetek neki, de nem vagyok a játékosátára a szövegnek. Ebben az időben van is egy ilyen tárgyú tanulmánya, *A műtől a szöveg felé*. A másik dolog, amit említettél, hogy itt javasol egy bizonyos módszertant. Ez nagyon élvezetes játék, de olyan módszertan, ami egyszerre javaslat a megközelítésre, és egyszerre annak a megállapítása, hogy ezen kívül még ki tudja, hány szempontot választhatnánk, és azok alapján is fel tudnánk dolgozni a művet. A lényeg mégis az, hogy – még ha éppen kicsit a saját törekvésének ellentmondva is – megmutatta, hogy egy klasszikus novella is olvasható plurálisan, nyitottan.

Említéd A műtől a szöveg felé című munkáját, ugyanakkor írta A szöveg öröme című tanulmányt is. A magyar kiadásban benne volt mindkettő abban

a vékony kötetben. Barthes A szöveg örömeiben azt írja, hogy a befolyásoltatás nem veszteség, hanem az is örömforrás. Tehát ha az ember hagyja magát eltéríteni a szöveg kapcsán.

Igen, mivelhogy a befolyásoltatástól való szorongás helyett Barthes azt mondja, jobb, ha az ember átadja magát az olvasásnak, vidáman lubicokol a szövegben.

Megkülönbözteti egyébként az örömből, illetve az élvezetből olvasást.

Ez egy kicsit hasonlóan állópozíció, mint amiket az S/Z-ben használt. Az olvasható és az írható szöveg ellentéte helyett itt az örömszöveg és az élvezetszöveg szerepel. Magyarul nehezen visszaadható a *plaisir* és a *jouissance* különbsége. Az öröm olyan érzés, ami körülhatárolható, kontrollálható, és amíg örömmel olvasom a klasszikus szöveget, biztonságban vagyok, tudom, hogy ki vagyok, és hogy nem az vagyok, amikről olvasok, nem veszek el a szövegben. Az élvezetszöveg vagy élvezésszöveg vagy kéjszöveg, viszont kicsit a szexuális orgazmusra emlékeztető élvezés, tehát amikor megszűnnek az énem határai.

A következő opusa az 1977-es, magyarra különböző címekkel fordított Töredékek egy szerelmes beszédéből vagy Egy szerelemnyelv töredékei.

Azt hiszem, az utóbbi a pontosabb. Az újabb kiadás ezt használja.

Ebben a kötetben Barthes, úgy tűnik, megpróbált lépni a regényesség felé is, meg talán próbált a szakmai elszigeteltségéből is kitörni. Mennyiben befolyásolta a témaválasztását az is, hogy a populáris diskurzusok a magaskultúra által kidolgozott diskurzusok közül legkönnyebben a szerelmi témát szokták átvenni?

Nem biztos, hogy valóban ez volt a szándéka. Azt hiszem, meglepte, hogy mekkora sikere volt ennek a könyvnek. Pár hónap alatt 100 ezer példányt adtak el belőle. És ami szintén meglepte őt: olyan olvasórétegekhez jutott el, amelyek biztos nem olvastak tőle semmit korábban. Érdekelte az embereket, több tévés szereplése is volt ennek kapcsán. A könyv valóban egyfajta regényesség felé mutat azzal, hogy abból indul ki, hogy itt egy szerelmes ember beszél. Az általa mondottak viszont töredékesen jelennek meg, ám rengeteg kulturális utalással vannak tele. Barthes úgy érzi, hogy abban az időszakban, a hetvenes években a világban a szerelem nyelve veszélyeztetett állapotban van, ki van szolgáltatva a vulgaritásnak, a közhelyességnek. Megszűnőben van annak a lehetősége, hogy valaki a szerelem tradicionális nyelvhasználatainak egyikén egyáltalán megszólalhat. Ezért választ nagyon is átélhető, konkrét szituációkat arra, hogy milyen játéktérrel nyit egy szerelmi beszéd. Itt is megfigyelhető, hogy érdekli a jövő,

hogymondjuk 50 év múlva tudnak-e majd az emberek szerelemről beszélni egyáltalán. Vagy felváltja azt valami technikai nyelvhasználat. Elgondolkodhatunk azon, mi történt az elmúlt 42 évben ebben a kérdésben.

A következő, és az életében utolsó megjelent kötete a Világoskamra volt, amelyet 1980-ban publikált. Ennek közvetlenül kiváltója volt az édesanyja halála?

Igen. Nem valószínű, hogy csak úgy a fotográfiáról támadt volna kedve írni, bár a képek mindig érdekelték, írt filmekről, képekről, reklámokról, a vizualitás benne volt a munkásságában. De nem tartom valószínűnek, hogy éppen fotográfiáról szóló könyv megírásába fogott volna, hogyha nem keresi azt a bizonyos fotót a kislánykorú édesanyjáról a téli kertben. Azt csinálta, amit minden gyászoló ember, a fotók között turkált, és rakosgatta azokat ide-oda. És talán innen jött, hogy mi a fotó, mi történik köztem és a fotók között. Ezt nem lehet tudni, de valószínűsíthető. És ez is egyfajta regény, ha úgy tetszik, egy regénykezdemény.

Azt mondod, hogy talán az egyik lemerészebb munkája.

A hatvanas években zajlott új kritika vitában, ahol őt az esztétikai közelítései miatt támadták, nagyon sebezhetőnek érezhette magát. De azt hiszem, itt már túl volt azon, hogy érdekelje például a fotóteoretiku-

sok szakvéleménye az álláspontjáról. Vagyis megint olyan területre merészkedett, amelyben nem voltak szakmailag megalapozott ismeretei, és ennek ellenére javasolt egy bizonyos felfogást, arról hogy mi is a fotó tulajdonképpen.

Azt is írja, belátta, hogy az egyéni élete már csak utópisztikusan, az írás révén válhat egyetemessé.

Igen. Fennmaradt utána egy kézíratos jegyzet, *Vita nuova* címen. A mama halála után, és így az öregség kapuján túljutva, egy csomó minden kapcsán, ami őt szakmailag érdekelte, összefoglalta, mi az, ami maradt. És ami maradt, az *A regény előkészítése* volt, ami egy 1978-as Colège de France-kurzusára utal, amelyet később ki is adtak. Lehet, hogy a regény soha nem valósult volna meg, megmaradt volna az előkészítés fázisában. De hát ez a történet is egy regény tulajdonképpen.

A monográfiában záró tételként szerepel a Roland Barthes Roland Barthes-ról című 1975-ös kötet. Azt írod, hogy ebből tudunk meg a legtöbbet Barthes szubjektum-felfogásáról. Itt elképzeld magának egyfajta új filozófiát, játékból, amit úgy hív, preferencializmus. Ez mennyiben megy szembe az újkori filozófia fő áramlataival? És kiknek a hatása érzékelhető mégis benne?

Amit ő preferencializmusnak nevez, azt úgy lehetne lefordítani, hogy

a választásaimhoz való viszonyomat kellene megváltoztatnom. Hogy amikor morálisan vagy politikailag választok valamit, akkor ne kizárólag elvek után menjek, hanem figyeljek oda arra is, amit a testem sugall. És tulajdonítsak ennek nagyobb jelentőséget, tehát annak, hogy mit preferálok. Egy egyszerű példára lefordítva, hogy ha például két politikai áramlat vagy szereplő között kell választanom, akkor talán arra kéne odafigyelni, hogy melyik felel inkább meg az én ízlésvilágomnak. Az esztétikumnak mint szempontnak így sokkal nagyobb jelentősége van egy ilyen választásban. Mert ha csak elvek és ideológiai érvek után megyek, akkor egy idő után a választásom nem fog rám hasonlítani. De a „preferencializmus” elvét szerintem senki sem vette át.

Írsz viszont Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche hatásáról...

Nietzsche híres megfogalmazása, hogy a világot esztétikailag lehet leginkább birtokunkba venni, nyilvánvalóan nagyon fontos Barthes számára. A hetvenes évek közepén mindenkitől hitvallást és állásfoglalást vártak el. Ez az időszak a terrorista merényletek időszaka, 1968 utórezgései kora, és nagyon erőteljes az elvárás, hogy valaki legyen jobboldali vagy baloldali. Ilyen légkörben azt mondani, hogy hadd kövessem azt, amit én preferálok,

ez akár amorálisnak is tűnhet. Nem immorálisnak, de amorálisnak. Az erkölccsel ugyanis az a probléma, hogy csak hadakozni és büntetni tud. József Attila írta, hogy „az erkölcs hűvös, kék vasát megvillantja a fagy”. Az erkölcs nem szeretetreméltó, hanem gyakorta rémes és zsarnoki szerkezet. Nem mint ha meg tudnánk lenni nélküle, és Barthes nem is azt mondja, hogy legyünk amorálisak, hanem azt, hogy mi lenne, ha tudomást vennénk erről a problémáról.

Végül is ezt a monográfiádat 1996-ban sikerült kiadni Magyarországon. Ennek mi volt az akkori politikai vagy irodalomtörténeti kontextusa?

Különösebb hullámokat nem vert a könyv, hiszen Barthes akkor már nem jelentett újdonságot, legalábbis azoknak a köröknek a számára, akik egyáltalán tudták, hogy kiről van szó (az egyetemistákra vagy az irodalomtörténész szakmára gondolok). Voltak jelek arra, hogy később elég sokan forgatták. Annak meg kifejezetten örültem, hogy azok, akik utóbb írtak Barthes-ról, és hivatkoztak rám, általában nem utasították el az én álláspontomat.

Azok a kritikák, amelyeket én olvastam róla, mind elismerőek voltak.

Igen, azokkal szerencsém volt, nem bántottak, talán azért sem, mert azért olyan nagyon sokan nem

voltak, akik annyit foglalkoztak volna vele, mint én. Ez az első monográfisták mindenkori előnye. De azt hiszem, hogy ha most írna valaki egy ilyen monográfiát, az egész más szempontokat is érvényesíthetne, ha akarna.

Mi lenne mostanság a fő szempont?

Ki lehetne emelni egész más elemeket, mint amelyeket én a személyes befolyásoltságomból adódóan kiemeltem. Nem feltétlenül a semleges kategóriát kellene a középpontba állítani, hanem például az esztétikához való viszonyát is végig lehetne követni. Hogy miként alakul az irodalomhoz, az irodalomesztétikához és általában az esztétikához a viszonya. És műfajok és műnemek szerint megnézni, hogyan lehet ebből egy fejlődésvonalat kihüvelyezni. Ezt el tudnám képzelni.

És te nem akarod megírni?

Nem, nem, nem. Az idő eltelt. 66 éves vagyok már. Még egyszer ugyanannak nekirugaszkodni, azt már nem.

És mit szeretnél mostanában megírni?

Derridáról publikáltam 2018-ban egy könyvet (*Dekonstrukció és esztétika*, Kronosz Kiadó), amellyel kapcsolatban bőven vannak hiányérzeteim. Ezt szeretném még néhány fejezettel kiegészíteni, ha képes leszek rá.

Az Orbán-kormány bevándorláspolitikája és az új kínai bevándorlók

Az 1990 és 2010 közötti magyar kormányok a bevándorláspolitikát – a magyar nemzetiségűek könnyített letelepedését is ideértve – kizárólag rendészeti kérdésként kezelték, azzal kapcsolatos gazdasági vagy demográfiai koncepciójuk nem volt.¹ 2015 óta a jelenlegi kormány, miközben jórészt a mindenfajta bevándorlás vehemens ellenzésével definiálja saját helyét az európai politikai porondon, a valóságban óvatos, ám aktív, gazdasági szempontok vezérelte bevándorláspolitikát kezd kialakítani. Azoknak a bevándorlási, illetve „integrációs” stratégiáknak, amelyeket a kormány jogászai az EU követelményeinek megfelelően évek óta legyártanak és az asztalfiókba súlylyesztenek, éppen akkor kezd némi közük lenni a valósághoz, amikor a kormány látszólag a legádázabbul küzd ellenük.

Az Eurostat szerint 2016-17-ben a nem EU-tagállamok állampolgárainak kiadott érvényes letelepedési

és tartózkodási engedélyek száma Magyarországon csaknem 120 százalékkal, 54 ezerről 117 ezerre nőtt. Ez kiugróan a leggyorsabb növekedés az Unióban (az EU-átlag 5% alatt van), és annak ellenére figyelemreméltó, hogy nem tudjuk, hány engedélyt adtak ki lejáró régebbi helyett ugyanannak a személynek. Az ellenzéki média és politikusok jobbra a 2013 és 2017 között futó letelepedésikötvény-programot kritizálták, mondván, annak bevétele a Gazda és klikkje zsebeit tömte, és a bevándorlók közé kétes figurák (úgynevezett „nemzetbiztonsági kockázatot” jelentők, illetve más autoritárius rendszerek vagyónukat kimenteni igyekvő képviselői) keveredtek.² Az idegenrendészeti adatok azonban azt sugallják, hogy az Orbán-kormány bevándorlási nyitása nem merül ki a kötvényprogramban és a vendégmunkáskvóta emelésében (2019-ben ez 57 ezer, és a hírek szerint főleg ukránok, mongolok és

vietnamiak részesülnek belőle³). Az érintettek elmondásából úgy tűnik, a munkavállalói és vállalkozói letelepedési engedélyek kérelmeit is engedékenyebben bírálják el, mint az előző kormányok alatt, a külföldi állampolgárok ingatlanvásárlását pedig, amit az első Orbán-kormány idején a Fővárosi Közigazgatási Hivatala még mindenáron igyekezett megakadályozni, ma már gyakorlatilag automatikusan jóváhagyják. Miközben indiai és arab diákok az utcai zaklatás erősödéséről számolnak be, a budapesti lakosok vizuális sokfélesége egyértelműen erősödik. A jelek szerint a magyar kormány, összhangban a nemzetközi trendekkel, szelektív bevándorláspolitikát alakít ki: miközben elutasítja a menekülteket, hallgatólagosan támogatja a vagyonosabb és képzettebb külföldiek letelepedését, de úgy, hogy azok szelekciója átláthatatlan egyedi döntések formáját ölti.

A letelepedésikötvény-program kétségtelenül az új politika sikerstoriája. Felfüggesztéséig 19.838 jelentkezőt juttatott letelepedési engedélyhez, többet, mint a versenytárs EU-tagállamok hasonló programjai. Portugália például 2012 és 2018 áprilisa között mintegy 16 ezer kérelmet hagyott jóvá.⁴ A magyar program résztvevőinek döntő többsége, 81%, kínai állampolgár (HVG, 2019). Nem

mindegyikük telepedett ténylegesen is le Magyarországon, és olyan is van, aki már tovább is állt. Az új bevándorlási hullám azonban még így is nagyjából megduplázta Magyarország kínai lakosságát és átformálta annak szociodemográfiai szerkezetét és földrajzi eloszlását. Az utóbbi években mindennappossá vált a fiatal, gyerekes kínai házaspárok látványa a pasaréti bevásárlóközpontokban, újlipótvárosi kávézóknak és Budapest felkapott kulturális és szabadtéri szórakozóhelyein: olyan helyeken, ahol a korábban megtelepedett kínaiak nemigen fordultak elő. Az új bevándorlók gyermekei pedig döntően a „jobb” budapesti kerületek állami iskoláiban, elsősorban a kéttannyelvűekben tűnnek föl, miközben a régebbiekéi, ha szüleik ezt megengedhették maguknak, a Józsefvárosi piac környéki iskolákból jellemzően egyenesen az angol nyelvű „nemzetközi” iskolákba távoztak.⁵

Kik az új bevándorlók?

Kik tehát az újkínai bevándorlók? Miért fizettek 250, később 300 ezer eurót plusz a közvetítői díjakat, hogy arra a Magyarországra jöjjenek, amelynek kormánya a zéró bevándorlás retorikájával szerzett magának nemzetközi hírnevet, és ahol az idegenellenesség már évtizedekkel a kormánykampány előtt is kiemelkedő volt?⁶ Ha

van pénzük, miért bíznak a közoktatásban, amelyből a magyar középosztály egyre inkább menekül?

Beck Fannival 2017 óta folytatótt, interjúkon és résztvevő megfigyelésen alapuló kutatásunk során eddig mintegy 30, 2014 és 2017 között Magyarországon letelepedett házaspárral kerültünk kapcsolatba. Mindegyikük azt mondta, a környezetszennyezéssel és az élelmiszer-biztonsággal kapcsolatos aggodalmak, illetve az gyermekükre nehezedő iskolai nyomás készítette őket Kína elhagyására. (Mindössze két gyermektelen kötvényes bevándorlóval találkoztunk, a többiek óvodás vagy iskoláskorú gyermekkel indultak útnak.) Magyarországra már azután esett a választásuk, hogy eldöntötték, kivándorolnak; korábban egyikük terveiben sem szerepelt. Elsősorban a letelepedésikötvény-program viszonylagos olcsósága és a kérelmezési folyamat egyszerűsége vonzotta őket: a legtöbb programmal ellentétben a magyar letelepedési engedélyt egy lépésben, néhány hónap alatt megkaphatták, anélkül, hogy ehhez Magyarországra kellett volna jönniük. Volt, akinek már folyamatban volt kanadai bevándorlási kérelme, és az ottani program leállításakor keresett gyors pótmegoldást. De a többség Európába igyekezett, hangsúlyozva, hogy a zöld környezettel, a magaskultúrával, a kulináris élvezetekkel és az élet egyéb örömeivel, va-

lamint a jó közoktatással és egészségügyi ellátással azonosított európai életformára vágytak az észak-amerikai vagy ausztrál modernitás helyett, amelyet a felhőkarcolókkal, a pénzkereséssel és a versennyel kapcsolnak össze – és amely ezért kevésbé különbözik az általuk ismert kínai realitástól. Magyarország ennek az „európai álmoknak” a költségkímélő változatát kínálta nekik.

A kínai kötvényes bevándorlók kivétel nélkül felsőfokú végzettségűek, a harmincas-negyvenes éveikben járnak és a nagyvárosi középosztályhoz tartoznak: nagyobb magáncégeknél dolgoznak, kisebb magáncégek rész tulajdonosai, néhányan egyetemi oktatók. Van közöttük belsőépítész, vegyészmérnök, ingatlanfejlesztő, de nyelvész is. Kínai mércével nem számítanak gazdagnak, de elég megtakarításuk van, hogy abból, illetve egy eladott pekingi, sanghaji vagy kantoni lakás árából kényelmesen megéljenek Budapesten. A férfiak között vannak olyanok, akik Kínában maradtak vagy átköltöztek ugyan, de megtartották részesedésüket vállalkozásukban, mások – és az összes feleség – felmondták állásukat. Magyarországi jövedelmük kevesüknek van, és egyiküknél sem játszik jelentős szerepet.

A Magyarországra költözés olyan életszínvonalat tesz lehetővé a be-

vándorlóknak, amit Kínában nem tudtak megengedni maguknak. A kínai megapolisz zsúfolt peremkerületében lévő felhőkarcoló felcserélése saját, zöldövezeti kertes családi házzal vagy villával, de legalábbis egy parkhoz közeli, tágas lakással központi helyen áll az „európai álom” megvalósításában. A kínaiak 2016 óta vezetik a külföldiek budapesti ingatlanvásárlásainak toplistáját, és az ingatlanügynökök szerint elsősorban a 200–400 ezer euró közötti budai kertes házakat, illetve befektetési célból a belvárosi lakásokat keresik. A kedvelt környékek közé tartozik a II. kerület külső része, illetve a Buda környéki falvak, de a később, tehát magasabb ingatlanárak közé érkezők közül többen vettek házat a XVI. vagy a XVII. kerületben. Az „európai fling” másik, szinte mindenki által említett eleme a gyerekek bőséges szabadideje. Szemben a „lélekölő” kínai iskolával, ahol az állandó verseny, a reggeltől estig tartó tanulás és a középosztály számára szinte kötelezőnek számító különórák nemcsak a gyerek, de az anya idejének és a szülők anyagi erőforrásainak nagy részét is igénybe veszik, a magyarországi iskola a szülők elbeszéléseiben idillként jelenik meg. Igaz, kissé ambivalens módon: a gyermek egyfelől élvezheti a szabadságát, kiélheti személyiségét – másfelől a külön angol, a zeneiskola, a sport, amire a szülők azért mégiscsak járatják, a töredé-

kébe kerül annak, amibe Kínában, és sokkal kevésbé megterhelő. Nem csoda, ha azok a gyerekek, akikkel beszélünk, szinte kivétel nélkül a magyarországi életüket részesítik előnyben és nem akarnak visszamenni Kínába – még akkor sem, ha a magyar iskolában még nem értik a tanítót és nincsenek barátaik.

A kilencvenes évek kínai bevándorlóinak az iskola a család társadalmi előrejutásának és globális mobilitásának eszköze volt, ezért küldték gyermeküket lehetőség szerint angol nyelvű iskolába és onnan nyugati egyetemre. Mai utódaiknak többe számít a „felhőtlen gyermekkor”. Húsz évvel ezelőtt maga a kivándorlás is családi vállalkozás volt: az otthon maradók számítottak a külföldre kijutók anyagi segítségére és arra, hogy adott esetben őket is segítsék a költözésben. A kilencvenes években Magyarországra jövő kínaiak a pénzkeresésre koncentráltak, gyermekeiket általában vagy a nagyszülők, vagy egy magyar dada nevelte. A legutóbbi bevándorlási hullámmal teljesen más a helyzet: a nagyszülők, bár lehetőségük lenne rá, ritkán települnek át Magyarországra, jellemzően gyermekeik áttelepülését is ellenzik, a fiatalok pedig nem tartanak igényt a jelenlétükre, mert maguk akarják nevelni a gyerekeiket.

Magyarország: a hamisítatlan fehér Európa

A gyerekek szabad önkifejezése viszsztatérő eleme a kínai bevándorlók európai álmának. A paternalista kínai oktatási rendszer elutasítása, nem egy esetben pedig ennél tágabb ellenérzés az egyre szorosabbra fűzött kínai rendőrállammal szemben, arra vall, hogy egyfajta liberális ideál indította őket újukra. De akkor – ha mégoly könnyen és olcsón jutnak is be – mit keresnek azon a Magyarországon, amely illiberális államként, a nyugat-európai liberalizmus ellenpólusaként határozza meg magát, és amely szavakban éppen a bevándorlástól kívánja megvédeni a kontinenst?

Úgy tűnik, sokuk számára ez a retorika éppenhogy növeli az ország vonzerejét. A kínai média ugyanis, hasonlóan a magyar kormány médiához, veszélyes és rendetlen helynek látta Nyugat-Európát, és ezt összeköti mind a bevándorlással, mind Európa irányvesztésével és sodródásával.⁷ A kínai közösségi médiában elterjedt nézet, hogy Nyugaton a liberális elitek által kedvelt színes bőrű kisebbségek a keményen dolgozó, adófizető kínaiak rovására jutnak nem megérdemelt előnyökhöz.⁸ Beszélgetőtársaink közül többen megemlítették, hogy Budapestet azért is biztonságosabbnak tartják, mint például a bevándorlás szem-

pontjából szintén szóba jövő Madridot, mert itt nincsenek afrikaiak. „Nekem tetszik Orbán. Mert kívül tartja az országon a jöttmenteket. Mert tudja, hogy ha beengedi a rossz embereket, akkor a hozzánk hasonló jó emberek nem jönnének” – mondta egyikük.

De nem csak a biztonságérzetről van szó. Sok középosztálybeli kínai szemében a menekültek éppen akkor veszélyeztetik az európai életformát, amikor ők, a kínai középosztály, végre annak élvezőivé válhatnak. 2016-ban a Chinese Initiative for International Law nevű, a menekültek segítésére alakult szervezet felmérést végzett a pekingi elitegyetemek joghallgatói között. Nyolcvan százaléuk úgy vélte, hogy Európának nem lenne szabad újabb menekülteket beengednie. A leggyakrabban említett ok az európai kultúrára gyakorolt negatív hatásuk volt. A Vice magazine kínai kiadásában egy Angliában tanuló kínai diák ezt írta: „Európa egy idegen otthon előkelő, szép nappalija. Messziről jöttünk a jó modor e honába és elhoztuk a pénzünket... Egyszer csak egy csapat hívatlan vendég tör ajtóstul a házba. Őket nem érdekli a berendezés, és oda se néznek ránk, akik nyársat nyelve ülünk a kanapén”.⁹

Magyarországon, biztosítja az aggodó kínai középosztályt az Orbán-

kormány és annak kínai médiaképe, ilyesmi nem történhet. Az utóbbi években ráadásul két rendkívül népszerű kínai celebshow is forgatott magyarországi helyszíneken, erősítve azt a benyomást, hogy itt jutányosan érhető el az európai fling. „Itt kóstolhatunk bele a legolcsóbban a csúcsmínőségű európai életbe!” – lelkesedett egy turisztikai blogger a *Feleségek romantikus utazásai* budapesti – részben az Országházban forgatott – epizódja után.¹⁰

Az orbáni országimázsépítés tehát az Európába vágyó jómódú kínaiak esetében jó lóra tett. A kötvényes bevándorlók zöme nem olcsó európai útlevelet kereső kétes egzisztencia, hanem az „európai kultúrát” zöld környezetben, színes bőrűek, hajléktalanok, tüntetők és sztrájkoló vasutasok által háborítatlanul élvezni kívánó világpolgár-aspiráns,

aki itt költi el a máshol megkeresett pénzét. A kínai társadalomhoz és részben a politikai rendszerhez való kritikus hozzáállásukat, fogyasztói kozmopolitizmusokat össze tudják egyeztetni az Orbán-féle és más euro-amerikai nacionalista populizmusok iránti szimpátiával.¹¹ Kérdés persze, mikor érzik meg ezek mérgező hatását a saját bőrükön. Úgy tűnik, jómódú környékeken folytatott autós életformájuk többé-kevésbé megóvjá őket az inzultusoktól, de 2018-ban nagy port vert fel a közösségi médiában egy apa bejelentése, hogy az iskolában tapasztalt előítéletek és diszkrimináció hatására a család Portugáliába költözik. Ahogy a gyerekek nőnek és a családok tapasztalatai szaporodnak, lehet, hogy mások is követni fogják őket.

A 2020 eleji koronavírus-járvány idején például több szülő arról számolt be, hogy gyerekeiket az iskolában kerülik vagy csúfolják.

IRODALOM

Feischmidt Margit és Nyíri Pál (szerk.): *Nem kívánt gyerekek?* Sík Kiadó, Budapest, 2006.

Gong, Jasmin, Bertram Lang és Kristin Shi-Kupfer: Questioning not the EU, but the ‘Western System’ – European Crises through the Lens of Chinese Media. *MERICS China Monitor* 33. 2016.

Offshore adóparadicsomokból is érkeztek

letelepedési kötvényesek Magyarországra. *hvg.hu*, 2019. január 17. <https://hvg.hu/itthon/20190117.Offshore.adoparadicsomokbol.is.erkeztek.letelepedesi.kotvnyesek.Magyarorszagra>

Portugal’s Golden Visa Passes 6,000 Approvals for the First Time Show March Data. *Imidaily*, 2018. április 4. <https://www.imidaily.com/editors-picks/portugals-golden-visa-passes-6000-approvals>

- rovals-for-the-first-time-show-march-data/
- Ji Cai: 我一个在国内被骂“白左”的留学生，出了国怎么就变成“右派”了 (Hogyan lett belőlem, a Kínában libsinek csúfolt diákból, külföldön jobbos). *Vice China*, 2019. január 30. <http://www.vice.cn/read/i-am-not-left-or-right-i-am-chinese>
- Nagy Boldizsár: *In Whose Interest? Shadows over the Hungarian Residency Bond Program*. Genf: Investment Migration Council és Transparency International Hungary, 2017.
- Sik Endre, Simonovits Bori és Szeidl Blanka: Az idegenellenesség alakulása és a bevándorlással kapcsolatos félelmek Magyarországon és a visegrádi országokban. *Regio*, 2016. 24(2):81–108.
- Szabó Yvette: Megfizetnek érte. *HVG*, 2019, XLI(28): 6–9 (július II).
- Tóth Judit: Lehet-e normatív a migrációs politika? In Hárs Ágnes és Tóth Judit szerk. *Változó migráció – Változó környezet*. Sík Kiadó, Budapest, 2010. 193–220.
- Zhang, Chenchen: Right-wing populist discourse on Chinese social media: Identity, otherness, and global imaginaries. *Brussels Working Papers* 2019/2. Université Libre de Bruxelles, Brüsszel.
- Zhang, Chi: WeChatting American Politics: Misinformation, Polarization, and Immigrant Chinese Media. *Columbia Journalism Review*. 2018. https://www.cjr.org/tow_center_reports/wechatting-american-politics-misinformation-polarization-and-immigrant-chinese-media.php/

JEGYZETEK

1. Tóth 2010.
2. A letelepedésikötvény-programról a legalaposabb tanulmányt Nagy Boldizsár írta (Nagy 2017).
3. A vendégmunkásokról I. Szabó 2019.
4. Imidaily 2018.
5. Feischmidt és Nyíri 2006.
6. Sik et al. 2016. A kínaiak elutasítása a Tárki idegenellenesség-méréseiben a 2007-ben mért 81%-ról 2014-re – az utolsó ilyen adatfelvétel évére – 67%-ra csökkent, talán mert a kínaiakat ma már inkább a gazdagsággal, mint a piaccal azonosítják. Ez az arány azonban még mindig magas.
7. Gong, Lang és Shi-Kupfer 2016.
8. Zhang 2018.
9. Ji 2019. A cikk angol nyelvű alcíme: Se nem jobb, se nem bal: kínai.
10. '探访《妻子的浪漫旅行》取景地，奢侈的欧洲还藏着高性价比的玩法 (Meglátogattuk a *Feleségek romantikus utazásai* forgatási helyszínét: a sikkes Európai még több jó ár-értékarányú szórakozást rejteget). <https://zhuanlan.zhihu.com/p/44216505>
11. Trump kínai támogatottságáról I. Zhang 2019.



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele.
Budai Vár, a korábbi brit követség kertjében Carl Lutz svájci diplomata, 1945

Kállay Eszter

koptatás

a női vécében pisilés után a cipzár
kiharap egy darabot a húsból.
ahogy pár napja te haraptál.
elvesztett súly, a kulcscsontom alatti
árkok, átfutnak rajtam, álmomban
mélyülnek, lassan, mintha víz
koptatná, apály, apály.

ma távol érzek magamtól. mintha
egy óceán partján állnál, árad
belőled a pára, a hajam vége belegöndörödik.

ismerlek, de van, akit jobban ismerek nálad,
a városban valahol árkot vonnak közénk.
most félünk egymástól,
állig begombolva a nyárba.
megindul az évszak, csöpögő csap,
teljes megnyitással meg lehet javítani.

red bull

a kamaszok arcába beszökött a távolság,
látszik, hogy minden nap másfél órát ingáznak.
kezükben nagyra nőtt péksütemények,
mint szárnyukat bontogató, langyos madarak.

az üres lakásokon gondolkodnak, betört
ablakú régi házakon, amik mellett elhalad a vonat.
a zsebükben parázs a telefonképernyő, a kulcsomók
hangja megtörő víz. a gyomor kő a következő étkezésig.
a lábak tartóoszlopok, testnevelésórán nem hajlanak.

a kezeik régi tévéket gyógyítanak meg
rokkantnyugdíjas szülőknek. felhoznak egy lüktető
sajtós rudat a kisboltból.
a szájukban egymás csókja, energiatalok íze,
fáradtan nyelik el tanítás után.

a tanárok fegyelmezésnek hívják,
amikor elkezdd benned működni az intézmény.
a pislogások mérik, hogy hány másodperc alatt
ér végig az áru a futószalagon,
teljesítmény alapú bérezés.

fájdalomcsillapítás a legnehezebb kővel

miután bevettem a kataflámot, megosztom a vizet
a növényeimmel. szilvماغ alakú mélyedésen pár hónapja
szivárog belőlem a veszteség. szilvماغ alakú mélyedés, pont
beleférsz. a kapura csavarodott fehér virágbokor
a saját egészsége árán őrzi a házat.
összegyűjti a port, a füstöt, erősen balzsamillatú.

a tó hidegvizes borogatás, térdig belegázolnék.

helyette itt ez a fűszeres, száraz föld,
finom por lep el.
mint gimnáziumban a matekpéldák szikársága,
már akkor szerettem volna megöntözni őket,
nézni, ahogy a számok levelet hajtanak.

egész jól nevelkednek a növények,
a ház tüdeje a liftaknában növekvő mandulafa.
mire felnő, elfelejtem, hogy mi fájt,
a fájdalmasan kibújó tejfogakat.



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele.
Pesti alsó rakpart a Zoltán utca torkolatánál, 1942

Boldog vagyok és halott

I.

Tudja, uram, életem során minden nyavalya elkapott. Malária, influenza, hörghurut, prosztatanagyobbodás, májzsugorodás. Vagyis betegeskedő ember vagyok. Éltem a szegénység betegségeivel, néha dédelgettem őket, olykor felvettem ellenük a harcot, de végül megbarátkoztam ezzel a ténnyel, hogy mindenkinek megvan a maga nyavalyája, keresztje. Ám ez, ami most történt velem, fejbekólintott, de nagyon. Nem vagyok ijedős, de ez, uram...! Régen azt mondták, hogy a betegség a szegény ember utazása. Nem értettem ezt a patetikusan hangzó mondást. De most, hogy megkaptam ezt a betegséget, rájöttem, mit jelent, hiszen éjjel-nappal nem jár más a fejemben, csak ez az átkozott daganat.

Természetesen meg fogja kérdezni: ha ennyire beteg, miért üldögél a kocsmában, és vedeli ezt az olcsó bort? Ráadásul más számlájára. Ne haragudjon rám, és tekintse ezt a néhány deci bort alamizsnának egy haldokló koldus számára. Igaz, nem látszik rajtam, de az orvosok ezt állítják. Ne csodálkozzon, és ne húzza fel így a szemöldökét, mindjárt megmagyarázom, hagyjon csak innom egy korty bort, hátha megnyugszom kicsit, és el tudok kezdeni mesélni.

Dr. Rashwan Mohamed Kairóban született. Nemes földbirtokos családból származik, az ötvenes évek elején Nasszer katonai puccsa után (1952) elvették a család birtokát. Hazájában és külföldön közismert éles kritikája az iszlám fanatizmussal szemben. Írásai miatt több ízben kényszerült elmenekülni halálos fenyegetések miatt. Kairóból Bejrútba és Londonba menekült. 1987-ben telepedett le Magyarországon. Számos újságban és folyóiratban jelentek meg írásai. *Boldog vagyok és halott* című novelláját magyar nyelven írta.

Tudja, krónikus prosztatagyulladásom van. Ezt réges-régen megállapították, de mint sok betegségnek, ennek sem voltak tünetei, ezért nem törődtem vele, nem tulajdonítottam jelentőséget neki. De a kor és az idegesség nagy úr. Az éjjel kellős közepén rohannom kell a wc-be pisilni. Viszont mihelyt kitolom a farkam a gatyámból, nem akar jönni semmi. Erőltetem, nyomom, és végül vékony sugárban indul a vizelet. S amint visszaérek az ágyba, megint rám jön az inger, és visszarohanok. Reggel, ébredés után, hasonló a helyzet. Mi ebben az új? Semmi. Minden ötven fölötti férfi tapasztalja ezt. Végül több hónap halogatás és nyavalygás után megeléjelem ezt az állapotot, rászánom magam, hogy elmenjek az urológushoz. Ő is ötvenéves-forma férfi, azzal kedveskedik, hogy járt Egyiptomban, és mennyire szeretne oda visszamenni. Közben kéri tőlem, hogy húzzam le a gatyámat, és hajoljak le. Jaj-jaj, ismerem a járást. Felvesz egy gumikesztyűt, és bedugja az ujját a seggembe. Nem fáj, de kellemetlen. Megállapítja, hogy tényleg prosztatagyulladás van, ami világos jele a gyulladásnak. Kéri tőlem, hogy feküdjek a vizsgálóágyra, és emeljem fel az ingemet. Vizsgálja a baloldali vesémet, utána jobboldalt. Ezt kicsit tovább tapogatja, nyomja. Csodálkozik, ultrahanggal kezdi vizsgálni. Kérdezi, hogy nem vettem-e észre dudorodást a jobboldalamon? Nemmel válaszolok. Leültet az íróasztalhoz, ír néhány receptet, és további vizsgálatokra küld – CT-re és laborra. Kérdezem kicsit megjévedve, minek ez? Megnyugtat, csak elővigyázatosságból, hogy megállapítsuk, mi ez a dudorodás, milyen fajtájú, de egyébként semmi ok az aggodalomra. Kimegyek a rendelőből, és elhatározom, hogy nem megyek sehova. Nem fogok megint órákig várni a laboratórium vagy a CT-vizsgálat szobája előtt. Csinálják ezt a primitív emberek, engem nem érdekel. Maximum kiváltom a recepteket, és kalap.

Felmegyek a lakásomba, leülök az ágy szélére, ahogy szoktam, amikor valami aggaszt. Kis idő után észlelem, hogy tapogatom a jobboldalamat, és kezdem én is érezni, hogy ez kicsit nagyobb, mint a bal. De lehet ez hárj is. Fene egye meg, meg kell csináltatnom a CT-vizsgálatot. Ha nem, akkor az aggodalom fog emésztetni, és nem hagy nyugton az a gondolat, hogy valami baj van a jobb vesémmel.

Másnap felébredek hajnalban, éhes vagyok. Berohanok a konyhába, és jól teleeszem magam. Gyalog megyek a klinikára, a recepciónál alá kell írnom egy nyilatkozatot, amiben beleegyezem, hogy belém fecskendezzék a kontraszt anyagot. Te jó ég! Ennyire veszélyes ez az anyag? – kérdezem a recepciós

lánytól. Próbál megnyugtatni, hogy csak azért, mert néhány betegnek, aki allergiától szenved, nem tanácsos beadni, nekem mivel nem vagyok allergiás, nincs mitől félnem. Leülök a radiológiai laboratórium folyosóján. Elöttem a falon rögzítve egy tábla, amelyre nagy betűkkel rá van írva: sugárveszély. Alatta egy kisebb, rajta utasítások a betegeknek, az első és legfontosabb, hogy a hasi CT-nél éhgyomorral kell jönni, mert az evés eltorzíthatja a felvétel eredményét. A fene! Jól telezabáltam magam.

A laborból kikukkant egy kövér ápolónő, és kiabálja a nevemet: dr Rashwan!

Csodálkozva és gyanakodva néz rám. Mit keres itt egy orvos? És miért nem jött be a szobába, és miért nem kérte egyik kollégájától, hogy azonnal vizsgálja meg várakozás nélkül? Itt, ebben az országban, minden külföldiről, akinek a neve előtt szerepel ez a két betű (dr), feltételezik, hogy orvos. Eszükbe sem jut, hogy lehet jogász vagy közigazdász, vagy akár bölcsész-doktor is. Bent rájövök az ápoló és a technikus viselkedéséből, hogy tartanak tőlem. Gondolják, hogy valamelyik orvosi bizottság egyik tagja aljas módon betegnek álcázva jött ellenőrizni, és titokban vizsgálja egy beteg panasztát, akit valami sérelem ért. Rájátszom a helyzetre. Kezdek érdeklődni és kérdezősködni az ápolónőtől a munkakörülményekről és a többi kollégáról. A nő készségesen és ijedten válaszol, hangsúlyozva, hogy minden rendben és mindennel meg van elégedve. A vizsgálat eredménye, mondja a labor technikus, egy héten belül elektronikusan érkezik a beutaló orvoshoz.

Kimegyek a laborból, szaporítom a lépteimet hazafelé. Meleg van. A higanyszálak majdnem megközelítik a 38 fokot. Igaz, hogy ennyi a nap folyamán lesz, de délelőtt is lehet érezni a nap erejét. Útközben jut eszembe Jules Romains híres darabja: „Knock avagy az orvostudomány diadala”. A francia író majdnem száz évvel ezelőtt rájött arra a megdöbbentő tényre, hogy az orvos érdeke mindenkivel elhíttetni, hogy beteg, gyógyításra szorul, és ha nem veti alá magát kezelésnek, megdöglik. Betegek nélkül elveszíti az orvos a jelentőségét. Miközben egészségről és a gyógyításról beszélnek, elemti érdekük, hogy több beteg legyen. Tehát el kell ültetni az aggodalmat az emberekben az egészségükért és szánalmas életükért. Enélkül nem rohangálnak, mint a mérgezett egér, a kórházakba, az orvosi rendelőkbe és a gyógyszer-tárakba. És én is, a nagy bölcs, beleestem ebbe a csapdába. Beteg lettem. Vagy legalábbis potenciális beteg, aki járkal az orvosok között, lesi a kegyületet, és beváltja a recepteket egymás után. Nyavalyát! Mi lenne, ha élném az

életem tovább, és nem vesztegetném az időt erre a marhaságra. Hány betegségem volt az utóbbi negyven évben, ami miatt nem mentem orvoshoz, nem vettem gyógyszereket, nem vesztegettem az időmet, és ezzel jobban jártam. Ha bekeveredem az orvosi világ ördögi körébe, akkor ennek nem lesz vége. És tényleg el fogok pusztulni. Nem ismerek senkit, akit elkezdtek piszkálni és gyógyítani, gyógyszerekkel tömni, és túlélte volna ezt a procedúrát. Biztos, hogy előbb vagy utóbb megdöglik.

Megérkezem a házhoz. A kapunál megállok. Nincs kedvem felmenni a második emeletre, ahol kis szobám vár rám. Ebben a lyukban élek 25 éve. Mit csináljak? Állok, és bámulok magam elé. Az utca üres, mindjárt dél lesz. Nincs az az örült, aki az utcán mászkál ebben a melegben rajtam kívül. Hova menjek most? Vagy hova menjek úgy általában? Jó lenne, ha elpusztulnék minél hamarabb, s megoldódna ez a kérdés. Nem csak ez, minden kérdés és probléma (mors omnia solvit). Idegen vagyok idegen országban. Nem igazán ismerem sem a népet, sem a nyelvet, hontalan vagyok, személytelen, és így maradok halálomig. A szomjúság és a nap mégis arra kényszerít, hogy árnyéket keressek, vagyis felmenjek a lakásba. A szobámban szokásom szerint leülök az ágy szélére. Az ágy – ez a szó jelképes olyan képződményre, amely mostanában nem hasonlít semmiféle ágyhoz. Mihelyt leülök rá, vagy akár érintem, nyikorogni, nyöszörögni kezd, mintha szét akarna esni. A matrac közepén hatalmas mélyedés, amelyet nem tudok kikerülni, ha fekvüdni szeretnék. Minden reggel fájó háttal veszem tudomásul, hogy itt van, mint a dudor a jobb vesémen, de fordítva, befelé. Töprengek, vajon miért kért az urológus CT-vizsgálatot? Mi ez a dudor a jobb vesémen? Csak nem?! Kezdek aggódni. Ilyen tomográf vizsgálatot nem szoktak csak úgy kérni az orvosok! Hiába kérdeztem tőle, kitérő választ adott, ami megerősítette azt a benyomást, hogy valami nagy baj van. A szobában érzem a halál szagát, vagy mintha árnyékként besuhant volna, és leülne mellém az ágy szélén. Néz rám kárörvendően, és vár. Na pajtás, olyan gyorsan nem fogok elpusztulni! Ráadásul hiába mosolyogsz, nem lesz nagy zsákmányod. Tudod-e, hogy nem félek tőled? Inkább, mint a legtöbben, a meghalástól. Emlékszem egyik rokonomra, aki tüdőrákban halt meg. Emlékszem, milyen fájdalmai voltak. Ahogy mondta egyszer nyögve, kibírhatatlan. Vagy, ahogy kifejezte: elefántnak is sok. Ebben az esetben egyetlen gyógyszer, ami meg tudja állítani ezt a vad, láthatatlan állatot, a morfium. De szépséghibája, hogy pusztítja a maradék egészséges sejteket. Vagyis miközben csillapítja a kínokat, felgyorsítja az

összeomlást. De legalább – mondom magamban hetykén és szemem sarkából nézve az árnyékra: legalább bajtárs, meg fogom kószolni a kábítószert, hiszen tudod, nem használtam ezeket egész életemben. A mocskok mosolyog gúnyolódva, jól tudja, hogy a látszatbátorságom ellenére belül félek, nagyon félek. Bár ne mentem volna orvoshoz! Akkor nyugtom maradna ebben a hátralévő pár hónapban vagy hétben. Tünetmentes vagyok, legalább jelenleg. Csodálkozom, hogy egyáltalán miért mentem orvoshoz. Amiatt a hülyeség miatt, hogy nem tudok rendesen pisilni, és gyakran kell mennem wc-re? Mi van, ha bepisilek is, és nedves lesz a gatyám? Mi ez ahhoz képest, ami most megjelent. Buta vagyok és hiú. És tessék! Megkaptam a magamét! Ha semmiségért nyavalyogsz, akkor adok neked igazi nyavalyát, mondta diszkréten a halál.

II.

Elballagok a klinikára a CT eredményéért. Egy hét eltelt azóta, amióta csinálták. Még reggel 7 sincs. Igyekszem korán menni. A meteorológiai előrejelzés szerint ma is megközelíti a hőmérséklet a 39-et. Ez majdnem a szokásos, hiszen augusztus eleje van. Valójában nem ez az elsődleges oka annak, hogy korán rohanok, hanem az, hogy megtudjam, mi lapul a jobb oldalamon.

Félelem és szorongás fészkei magát belém. Mi az új ebben? Hogy nem tudok már uralkodni rajta. Bánom, hogy elkezdtem az egész procedúrát. Elmegy az idő. Elmegy az egész élet erre, hogy odamegyek a rendelőbe, és várok két órát, és utána a laborba, és várok megint, és így megy az élet, az egész élet. Ráadásul a félelem és a rosszsejtések egyre inkább elhatalmasodnak rajtam. Miért kért az orvos ennyi vizsgálatot, ha nincs semmi baj? És ha van valami, mit kezdek vele? Nem akarok semmiféle gyógyszert beszédni. Elég beteg a májam.

Megérkezem a klinikára, átveszem az eredményt, és mindjárt fordulok vissza. Az utcán kinyitom a borítékot, benne egy papír és CD-lemez. A papíron a diagnózis. Olvasom, de nem értek semmit. A szöveg tele van szakifejezésekkel. Az ördögbe is, mi ez az ákombákom?

Otthon felhívom az urológust, megkérdezve, mikor mehetek, hogy megmutassam a leletet. Meglep, hogy az asszisztensnő kedélyesen beszél velem, mondván, hogy az orvos tegnapelőtt várt rám. S amikor említem, hogy éppen ma kaptam meg az eredményt, elismétli, amit már tudtam a laborból,

hogy elküldték a leletet e-mailben. Az asszisztensnő hangjából rosszat sejtetek. Tele szokatlan kedvességgel és együttérzéssel. Miért? – nem értem. Az orvosok és az asszisztensek a közrendelőkben nem szoktak csak úgy kedvesek lenni. Attól félek, hogy ez nagy bajt jelez. Kéri, hogy másnap reggel fél 8-kor legyek a rendelőben. A megadott időpontban állok az ajtó előtt. Kopogok, az asszisztensnő beenged annak ellenére, hogy kint nyolc-tíz páciens várakozik. Az orvos is kedvesen fogad. Ez növeli bennem a félelmet. Beszél, beszél, és mellékesen, halkán dobja a bombát: a CT megerősítette a diagnózisom. A jobboldali veséjében 8 cm-es daganat van, és minél előbb el kell távolítani. Az orvos könnyedén és halkán mondja ezt, hezitálás és együttérzés nélkül. Mintha értesítene egy holnapi kirándulásról, vagy meghívna egy csésze kávéra vagy ajánlana egy kellemes estét a színházban. Bámulok rá, és elhomályosodik előttem a jelenet. Látom, valaki mozgatja a száját, de igazából nem értem, mit mond. Amikor magamhoz térek, kérdezem én is halkán és nyugodtan: milyen daganat? Anélkül válaszol, hogy rám nézne: sajnos, rosszindulatú. Ez remek, gondolom, és én is messzire nézek, valahova el.

A szoba falai tiszta fehérek, és ez most nagyon irritál. Idegen és ellenséges minden. A fény, a számítógép, az orvos, az asszisztensnő. A helyiség tárgyai közömbösek, és az emberek is. Mi ez? Rossz álom? Jó lenne, ha az volna. De az orvos hangja újra rám koppint: Attól tartok, hogy áttétele van a tüdőben. Ezért ismét el kell menni a laborba, új CT-t csináltatni, de ezúttal a mellkasáról.

Akarom mondani neki: hagyd abba ezt a marhaságot! Nem fogom folytatni ezt a játékot! Nem érdekel! Kimondta a halálos ítéletet. Rosszindulatú daganat a jobb vesémben, áttétel a tüdőmben. Akkor mit akar? És ezek után folytassam a vizsgálatokat, a rohanást és a rettegést? Abszurdum. Minek, ha a kocka el van vetve? Megdőglöm és kész. Hagyjatok békén. De közben átveszem tőle a beutaló papírt, és kimegyek a szobából.

Az utcán nézek az emberekre. Mennek mellettem, jönnek velem szemben. A közeli presszóból hangos éneklés hallatszik:

Az első villamos már elindult felém.

Csilingel, amerre jár.

Az első villamosra vár a napsugár.

Hosszú volt az éjszaka,

Álmosan néz rá a lány.

Szemében még különös álma jár.

Az első villamosra vár a napsugár, a napsugár.

Ja! Milyen első villamos, és milyen napsugár, kedves barátom? Vesedagatomban van, 8 cm, és ki kell venni a vesémet! És te beszélsz az első villamosról és az álmokról? Emberek! Így megdöglöm! Szeretném elmesélni nekik, mi történt velem. Szeretnék kiabálni, és értesíteni mindenkit: Emberek! Vesperákom van, és lehet, hogy a tudómba is átterjedt! Ismétlem a mondatot számtalanszor. Nézem a velem szemben jövőket, és mondom nekik. Az emberek csodálkoznak, de nem tulajdonítanak jelentőséget egy külföldi hülyének, aki kuruttyol valamit tört magyarsággal.

Egy nappal ezelőtt tök egészséges voltam, vagy legalább nem tudtam a nyavalyámról. Tüneteim nincsenek, fájdalmaim nincsenek. Nem jobb lett volna, ha maradok úgy, veszteg? A nemtudás megmenti az embert a szomorúságtól és a szorongástól. És most, hogy tudom, súlyos beteg vagyok, mire mentem vele? Mondják, ez jó, mert elkezdik kezelni. Nem tudják a marhák, hogy nem megyek sehova. Sem orvoshoz, sem gyógyszerárba, sehova. A maradék kevés időt a leghűségesebb barátommal töltöm, magammal. S ha meghalok, akkor hagyjatok meghalni békésen az ágyamban. Nem akarok kórházba menni, és ott megdögleni egy kórteremben, ahol az ember elveszíti a személyiségét, a privát szféráját, a lelkét. Ezt a procedúrát másnak hagyom, annak, aki félti a szaros életét, és kapaszkodik belé, mint megvesztett kutya a lerágott csontba. Nekem elég volt. Ez a projekt a kezdet kezdetén bukott volt. Sötét és megalázó. A sors rosszindulatú volt velem. Első pillanattól kezdve kimutatta foga fehérjét. Kegyetlenség, gyűlölet és nyomorúság. Akkor mi a bánatot veszítenék?

Hogy most meghalok, rendjén van. Az lett volna a meglepő, ha a sors ezúttal kegyes lett volna velem. Így kellett lenni. Szenvedni, megalázottnak lenni, és meghalni fiatalon. Így kellett lenni. Beszélnek az Istenről és a mindenható kegyelméről. Most mutassátok nekem, emberek, ezt a mindenhatót.

Emlékszem az egyiptomi mitológiára, amely elmagyarázza, miért olyan gonosz a világ. Úgy szólt a legenda, hogy két isten akarta megteremteni ezt a világot. Az egyikük a jó, a másik a gonosz isten. Amikor nem tudtak békésen dűlőre jutni, megállapodtak, hogy harccal viszik végbe a döntő játszmát. Szembeszálltak egymással, és harcoltak éjjel, nappal. És a hetedik napon a gonosz isten győzedelmeskedett a jó fölött, és megteremtette a világot. A legenda végén elhangzik ez az örök igazság: ezért olyan a világ, amilyen. Nem lesz jobb soha. Marad örökkön örökké a szenvedés, a kegyetlenség és a gyűlölet földje.

Járkállok az utcán, és rájövök, hogy az egyiptomi legenda közelebb áll az igazsághoz, mint a modern vallások. Jobban megközelíti a valóságot, mint a hazug állítások a jó és meghatározó istenről, aki gondoskodással kíséri az életünket.

Hazaérek. Gyorsan levetkőzöm, és lefekszem az ágyba. Bámulok a plafonra, és csodálkozom. Pár óra alatt megváltozott a világ, megváltozott minden. Hivatalosan és visszavonhatatlanul élő halott lettem. Felriadok a telefon hangjára. Felveszem. A túloldalon a háziorvosnő érdeklődik az eredményről. Röviden elmesélem. A nő próbál vigasztalni, naiv és semmitmondó érvelésekkel. Megütötte a fületem egyik mondata: „de ha jól megnézzük a dolgot, akkor mondhatom, mázlid van, hiszen korán felfedezték a daganatot”. Korán? Milyen korán? – kérdezem bosszankodva. A daganat átmérője 8 cm, vagyis a vesém majdnem kétharmada. Akkor milyen korán? Ekkora méretű nem lehet, hogy egyik napról a másikra alakult ki. Félbeszakítom a mondatot, nem akarom megbántani és hanyagsággal vádolni vagy hozzá nem értéssel. Érzem, hogy a nő el akarja háritani magáról a felelősséget, hiszen az utóbbi félévben számtalanszor megvizsgált, és nem gyanakodott semmire, annak ellenére, hogy a dudor a jobboldalon szabad szemmel is látható. Vajon miért? Ennyire képzetlen és buta? Vagy egyszerűen azt gondolta, hogy csak háj, mivel a súlyom meghaladta a 85 kilót. Kéri, hogy ugorjam be hozzá a rendelőbe, hogy megmutassam a leleteket. Mormolok valamit, és leteszem a kagylót. Menj a pokolba, buta liba. Nem megyek sehova. Szeretnék aludni hosszan, bánat nélkül, gondolkodás nélkül, emlékek nélkül. Rájövök, hogy most már két napja nem foglalkoztat semmi, kivéve a betegségem. És az a gyanúm, hogy így marad a halálomig. Már nem gondolok sem az írásra, sem a nőkre, sem a világra. Beszűkült a tudatom erre a kis pontra, a betegségre, és ez bosszantó és zavarba ejtő. A halál szelleme uralkodik. Jó lenne messzire menni, és ott meghalni, ahol nem ismer senki. Hosszú ideje álmodom erről. Hogy idegen földön halok meg, ahol se rokonok, se ismerősök, se emlékek. Jó lenne, ha nem maradna utánam jel, hogy itt jártam ezen a világon. Jó lenne. Nem is születtem, nem is haltam meg, nem is léteztem. De most nincs rá lehetőség. Nincs rá idő keresni egy új földet vagy új országot.

Visszaülök az ágy szélére, és bámulom az ablakot. Nyár van. Madarak röpködnek a fán, autók suhannak. A világ nem akar tudomást venni a fájdalomaimról. Nézek az égre, és sírok. Hátha valaki vagy valami megkegyelmez nekem, és megmondja, mit jelentsen az egész. Mi lesz, azt nem tudom. Amit

tudok, hogy keserves idő vár rám. Egyre inkább elhatalmasodik rajtam a betegség, a daganat nagyobb lesz, és kínzó is. Nézek az égre, mormolom a rég elfelejtett mondatokat. Talán közhelyek, talán lerágott csontok, de örök igazságok ezek: A világ olyan, amilyen, az élet olyan, amilyen, igazságtalan és vak. Az istenek – ha vannak – szintén. A természet az abszurditás és az ambivalencia játéktere, nem ismer kegyelmet, megbüntet amiatt, mert szenvedtem. A szomorúság, a szorongás és a stressz kialakította a daganatot, és ahelyett, hogy kártérítést kapnék az istenektől vagy a sorstól vagy a természettől, büntetnek a szenvedésemért. Az abszurditás, a vakság és a kegyetlenség netovábbja. Hogyan lehet ez? – kérdezem magamtól. És a válasz közönséges és régi: ez a világ. Ha nem tetszik, ki kell lépni belőle, öngyilkosnak lenni vagy semmivé válni. De ha nem vagy rá képes, el kell fogadni ezt az örök igazságot.

Kinézek az ablakból, sötét van. Felállok az ágy széléről, és lefekszem. Hallom a hangomat, ismételten suttogja ezt a félelmetes mondatot: **boldog vagyok és halott, boldog vagyok és halott, boldog vagyok és halott...**



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele. Budai Vár, a korábbi brit követség, 1946

Egy szokványos reggel

Ha nyitva hagyom az ablakot, kiteszem magam a világ zajának, ha viszont becsukom, akkor marad a fülledt levegő fojtogató bizonyossága – gondolta magában, miután felriadt a szemetet gyűjtögető kukásautóra. Sebj, valamit abból is lehet tanulni, ha sikerül megtalálni a kérdést, amire éppen ez a bődületes ricsaj ad választ. Semmi kétség, ez afféle nagyszabású tisztálkodási rítus, melynek eredményeként a városlakók úgy érezhetik, hogy a közös tér megszabadul a tisztátalanság bélyegétől, és újra szabadon látogatható. Kevés dolog emlékeztet ennyire egyértelműen arra, hogy a világ a megszokott kerékvágásban halad előre, mint a feleslegessé váló dolgok, más szóval a szemét haladéktalan eltüntetése. Milyen kár, hogy ez egyúttal arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a szemét nem válik semmivé, csupán egy ismeretlen helyen gyűlik, másra sem várva, mint hogy egy nap akár kerülőutakon, a levegőben, az ételben vagy az italban beszivárogon életünkbe, akár közvetlenül mocsokként eláraszson minket. Vagyis miközben a kukásautó szándéka szerint tisztává varázsolja a teret, akaratlanul épp a tisztaság lehetőségét fenyegető végzetes veszélyre hívja fel a figyelmet. Éppen ezért nem is annyira a zaj, hanem sokkal inkább a jármű által megidézett nyugtalanító összefüggés az, ami kirántja az embert az álom birodalmából. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy szokványos lármát hallva, feltehetőleg észrevétlenül visszaaludnék. Most azonban szabályosan kipattant a szemem, mintha tudatom, már azt megelőzően észlelte volna az ellentmondást, hogy azt felfoghattam volna.

Másfelől, az is igaz, hogy nem kell feltétlenül mindenben mögöttes jelentést keresni: a kukák csörömpölése nem több mint sajátos zenebona – folytatta a gondolatmenetet mosakodás közben eltűnődve egy előző nap látott videoklipen. Lényegét tekintve nem különbözik azoktól a népzeneektől, amikkel

Az írás részlet a szerző *Vagy nem vagy* című, készülő könyvéből.

hajdanán a munkát kísérték. Ha jobban odafigyelünk, a kukák puffanása és a kimért kiáltások érdekes ritmus- és dallameleggyé állnak össze. Ez persze zeneileg nem olyan harmonikus, mint a tegnapi dal, mégis őszintébbnek hat, amennyiben szervesen illeszkedik a hétköznapi tevékenységekhez. A klipbéli lányok városiakoknak tünnek, akik láthatóan nagyon boldogok voltak a megtalálni vélt gyökereikkel. Szinte gyerekek még, kérdés, mi lesz velük, amikor végül csalódnuk kell az ősinek tűnő hagyományokban, és magukra maradnak. Mondjuk, ha maguk is szülnék – amire, tekintve, hogy szép és fiatal lányok, jó esélyük van. Nem is sejtik, milyen könnyű végtelenül távol kerülni mindenkitől, akikről korábban azt hitték, közel vannak. Talán lesz segítségük, már amiben lehet segíteni. De az áldozatot akkor is elvárják majd tőlük. Meglehet, épp annak a hagyománynak a nevében, amiről olyan önfeledten énekelnek. A gyerekért végső soron ők lesznek felelősek, ha éhes, nekik kell táplálniuk, ha beteg, nekik kell ápolniuk, ha fél, nekik kell megnyugtaniuk. Eggyé kell válniuk vele – ehhez pedig mindenki mást maguk mögött kell hagyniuk. Majd, ami még nehezebb, egyszer csak el kell szakadniuk tőle. A gyerekek is jobb így, és ők sem tehetnek másként, ha nem akarnak végképp elveszni a másik szükségleteinek útvesztőjében. Vajon van erről szóló daluk? Aligha. Ezek a népdalok, még ha olykor fájdalmas dolgokról is szólnak, meglehetősen korlátozottak. Megszabják, hogy mi fájhat, és közben minden mást hallgatásra ítélnek. Szegények, ha máskor nem is, ekkor meg fogják érteni, hogy becsapták őket: minden igyekezetük ellenére magányra ítéltettek. Ezen sem a dalok, sem a társak, de még a gyerekek sem képesek változtatni. Persze nem kell ezt sem olyan borúsán látni, könnyen lehet, hogy megússzák, és felhőtlen életük lesz. Vagy ha nem, akkor legalább kicsit karcosabban fogják tudni énekelni a szomorú dalokat. Egyébként pedig, miért kellene nekik is folyton a jövőn aggódniuk? Mintha nekem annyit segítene, hogy nem hagyom magam becsapni dalokkal, vagy holmi kitalált hagyománnyal. Becsapom én magam azok helyett is.

Például elhítem magammal, hogy ha elég sok kérdést teszek fel, azzal fenntarthatom a szabadság egy kis szigetét – morfondírozott immár a vécén ülve. A megértésbe való hátrálás és a válaszdadás halogatása kétségtelenül segít abban, hogy minél több kaput hagyjak nyitva. Márpedig mi másban is lenne tetten érhető a szabadság, ha nem azokban a kivételes pillanatokban, amikor még nem dőlt el semmi. Persze mint mindennek, e stratégiának is megvan az ára, amennyiben a cselekvésről való lemondás egyúttal az élvezetek visszaszorulását vonja magával. Úgy tűnik, hogy a szabadságtól elválaszthatatlan némi nélkülözés. Pedig jó lenne újra élvezetekre lelni. Csak hát nehéz eltekinteni attól a fene nagy felfordulástól, amit a vágyak szüntelen üldözése okoz. Előtte a sok várakozás, utána a gyakori csalódottság, akkor már mégiscsak jobb megpróbálni az egészet kiiktatni. És azt se mondhatnám, hogy ebben ne lelhetnénk

élvezetet: ez maga a visszatartás öröme. Nem is olyan ritka, mint gondolnánk. Például a szobatisztává váló kisgyerekek is gyakran átesnek a ló túloldalára és nem hajlandók elengedni a széketüket. A kontroll első mómora. A szülők persze kétségbe vannak esve, mert nem értik, hogy mit nem lehet azon érteni, hogy üríteni márpedig muszáj. Miközben a gyerek épp azt próbálja kiismerni, hogy meddig is terjed a szabadsága. Már-már elhiszi, hogy legalább arról a kérdéstről önállóan dönthet, hogy elernyeszti-e vagy épp összeszorítja a záróizmait. Aztán előbb-utóbb kiderül számára, hogy nem. Mint megannyi más ügyben, akarata itt is alá van vetve nálánál nagyobb erőknél.

Ha úgy alakul, vajon ezek az énekes lányok hogyan fogják meggyőzni a gyerekeiket, hogy vannak dolgok, amiket egyszerűen muszáj elengedni? – töprengett, majd lehúzta a vécét és a kefével figyelmesen eltüntette a nyomokat. Bizonyos értelemben ez szülőként is az első komolyabb kihívás. Hiszen nyilvánvaló, hogy az erő itt nem segít. Csak a gyerek dönthet arról, hogy elengedi-e a széketét vagy sem. Vagyis, valahogy rá kell venni a helyes döntésre. Ha jobban meggondolom, ez a helyzet rendkívüli nehézségeket rejt magában. És nem csak azért, mert egy még bontakozó értelmű másikat kell meggyőzni valamiről. Hanem sokkal inkább azért, mert egy olyan döntésre kell rábírnunk a gyereket, amit épp azért nem akar meghozni, mert maga a választás feszültségének fenntartása az, ami lenyűgözi. Amint elfogadja, hogy muszáj üríteni, egyúttal az önállóság illúziója is semmivé foszlik. Ezen a ponton viszont a meggyőzés átfordul szabadságharcba. Akárhogy is, a lányok bizonyára kitalálnak majd valamit, mint ahogy annyian korábban előttük is. Miközben arról se feledkezzünk meg, egyáltalán nem mellékes az sem, hogy végül érveléssel, zsarolással vagy épp fenyegetéssel hajtják igába gyerekeiket, akinek könnyen lehet, ez fogja keretezni életét. Bár jobban belegondolva akad még épp elég olyan terep, ahol ezeket a játszmákat le lehet játszani. Valószínűleg egyébként sem érdemes túl nagy jelentőséget tulajdonítani az első tapasztalatoknak. Furcsa beidegződése ez a mai kornak, egyfajta modern fatalizmus: az első csók meg az első szeretkezés bűvölete. Hülyeség, az első nem más, mint egy a sok közül. Nem határoz meg semmit.

Azért, jó lenne tudni, nálam hogy ment ez – gondolta, majd anélkül, hogy reggelizett volna, gyorsan magára rántotta a ruhát és bekötötte a cipőjét. Bár anyám aligha emlékszik rá, azért lehet, hogy rákérdezek. Mondjuk, nagyjából tudom, hogy mit fog válaszolni: minden rendben volt velem. Más szóval, nem emlékszik, volt egyéb gondja is. Pontosabban, nálam fontosabb aggodalmak kötötték le a figyelmét. Érdekes, hogy leginkább azokra a dolgokra emlékszünk, amikkel így vagy úgy meggyűlik a bajunk. Ehhez képest folyamatosan

arra törekszünk, hogy a legtöbb tevékenységünket kényelmessé, vagyis problémamentessé tegyük. Ebben az értelemben öntudatlanul is ritkítjuk lehetséges emlékeinket. Az igazi választóvonal aközött húzódik, hogy bejáratott rutinok szerint élünk-e, akár azon az áron is, hogy nem lesz mire emlékezni, vagy folyton felforgatjuk a megszokottat, a gazdag jövőbeli emlékek reményében – alighanem ez korunk egyik központi dilemmája. A magam részéről nem is igazán tudnék választani. Nem mintha ez a kérdés olyannyira tudatosan dőlne el, ha valami, akkor leginkább valamiféle ösztönös stratégia határozza meg. Akkor viszont nincs is értelme dilemmáról beszélni, jobb híján marad a sors. Van, akinek megadatik a folyamatos jelen kényelme, amiért végső soron azzal kell fizetnie, hogy az értelemmel bíró múltat végleg elveszíti – meghal, mielőtt élt volna. Másokat viszont szüntelenül felőrlik a kihívások, amiért jutalmuk a nagy nehezen megtalált megannyi apró megértés – belehal, annyira él. Jó lenne, ha lehetne a kettő között egyensúlyozni.

Ahogy a biciklis is teszi az ember – mosolyodott el, miután kerékpárt tolvai lépett a kapun, ám megtorpant a szakadó esőt látva. Ez is furcsa, mostanra mennyire függővé váltam. Azt hiszem, nem is annyira a mozgás lehetősége vagy a tömegközlekedéssel járó kellemetlenségek, hanem inkább a kontroll miatt lehet. Ez az egyetlen olyan közlekedési eszköz, ami egyszerre gyors és feltartóztatathatatlant. Ha kell, az úttesten, ha kell, a járdán tekerek, így valójában nem lehet megállítani, bárhol legyen is a zűr. Merthogy zűr az mindig van. És egyáltalán nem mindegy, hogy fel vagyunk-e rá készülve vagy sem. A konkrét bajt persze nem lehet előre látni, viszont a lehetséges kihívások feltérképezhetők. Ennyiben pedig meg is előzhetők. Persze, ha mindig a megelőzéssel van elfoglalva az ember, könnyen zsákutcában köt ki. Néha hagyni kell a dolgokat megtörténni. És nemcsak a változatosság kedvéért, hanem azért is, hogy ne csavarodjunk be. Ahhoz, hogy ne váljon kizárólagossá a képzelte veszélyekkel való viaskodás, szükség van arra, hogy a valóság néha arcon csapja az embert. Vagy legalábbis meglegyintse. Már csak azért is, hogy különbséget tudjon tenni a kettő között. Most például félő, hogy ronggyá fogok ázni. Lehet, hogy mégis villamossal kellene mennem? Ahhoz már késő van, inkább berakok egy csereruhát. Legalább az eső miatt jól lehet majd haladni. Napos időben alig lehet elférni, olyan forgalmas ez a bicikliút. Ráadásul ilyenkor aztán mindenki úgy érzi, hogy övé a pálya. Az is, aki vánszorog és az is, aki száguldozni akar. Így aztán kerülgethetjük egymást, ami meglehetősen bosszantó. Erre nem is gondoltam még korábban: a másik kerülgetése mint a kényelmetlenség alapélménye. Minden egyes kis manőver próbára teszi az ember türelmét: tanúbizonyságát kell adnia annak, hogy a másik jelenlétét, és egyáltalában a létét kész elviselni. A kitéréssel mintegy felelősséget vállal a másikért, nem üti el, és nem csilingel rá fenyegetően, noha mindkettőt megtehetné. Ehelyett magára vál-

lalja a testek térbeli elrendezésének roppant munkáját és kerül. Nem csoda, ha időről-időre akad, aki elbukik ezen a próbán és látszólag indokolatlanul őrzőgeni kezd valami apróság miatt. A kerülgetés során felhalmozódott megannyi kis bosszúság egyik pillanatról a másikra éktelen haragként robban.

Ez néha még velem is megeshet – ismerte be magának, miközben a bicikliúton kerülgette a pocsolókat. Mondjuk kezdeményezni soha nem szoktam. Viszont, ha valaki kioktat vagy csak beszél, akkor azért el tud durranni az agyam. Nem tudom, mi történik ilyenkor velem: egyszerűen képtelen vagyok megállni, hogy valami csípős vagy éppen alpári választ ne adjak. Közben valahol tudom azt is, hogy nem helyes, amit csinállok. Mégis elvesztem a türelmem és átadom magam a harc ősi vonzásának. A sok kerülgetés után végre ütközni a másikkal. No, nem fizikailag persze. Eddig azért szerencsém volt, hogy arra nem került sor. Nem mintha nem tudnám megvédeni magam. Vagy legalábbis szeretném azt hinni, hogy képes vagyok erre, miközben tisztában vagyok a korlátaimmal is. Hiszen utoljára gyerekkoromban verekedtem, márpedig ha valami, akkor a fizikai erőszak folyamatos gyakorlást igényel: roncsolni a húst és elviselni az ütést. Akárhogy is, jobb a sértegetés nyelvi keretei között tartani ezeket a dolgokat. Persze miután jól kigyalázkodtam magam, és továbbálltam, mindig jön a lelkiismeretfurdalás. Hogy jövök én ahhoz, hogy egy feltehetően nem ok nélkül frusztrált idegen önbecsülését továbbbromboljam. Eleve van-e jogom, akár még ilyen helyzetben is, vagyis önvédelemből megalázni a másikat? Hát nincs. Akkor viszont valahogy jóvá kell tegyem a dolgot. Mivel törleszteni a tovasuhanó sértettnél csak ritkán van mód, marad az általános vezeklés: kedvesnek lenni mindenkivel, pénzt adni a koldusnak, ilyesmi. Kicsit szájalmas, de működik.

Már amennyiben ezen azt értem, hogy sikeresen kijátszottam a lelkiismeretemet: a jóvátétel imitációja – gondolta immár kissé lihegve egy piros lámpánál várakozva. Mégiscsak furcsa egy kicsit, hogy magamat is manipulálom: ki vagyok én, hogy atyáskodom bárki felett? Egy önmagát programozó automata, ami kitapasztalja szükségleteit, és megfelelő technikákat alakít ki azok szabályozására. Abból a szempontból ez rendben is van, hogy így viszonylag kiszámítható mederbe terelhetem az életemet. Viszont az mégis nyugtalanító kicsit, hogy valami elvész a folyamat során. Eleve, melyik vagyok én: az, aki irányít, vagy az, akit megzaboláznak? Bizonyára mindkettő. De a szimpátiáim mégsem lehetnek egyszerre mindkét félnél. Lehet, hogy veszélyesebb dolog egy ilyesfajta hasadás, mint ahogy gondoltam. A kontroll, így az önkontroll is óhatatlanul konfrontációval jár. Márpedig önmagammal viaskodni – nos, ez nem tudom, mennyire szerencsés. Annál is inkább, mert ha valamelyik fél netán győzne,

az még ijesztőbb távlatokat tartogat: hiszen vagy automatává válok, vagy a hangulatok által dobált állattá. Akkor már jobb a szüntelen viaskodás. Meg kerülgetés. Meg visszatartás.

Szerencsére ilyenkor még nincsenek sokan, csak az ügyeletes, meg pár kósza lélek – gondolta magában, amikor befutott a szerkesztőségbe és lelakatolta a tárolóban a kerékpárt. Ráadásul jó gyorsan fel is áll ez az új gép. Bezzeg régen erre is mennyit kellett várni. Bekapcsoltam és mehettem nyugodtan kávézni, olyan lassan töltögetett be. Nem mintha azon a pár percen múlna bármi is. Valójában indokolatlan, de mégis elkerülhetetlen a számítógépekkel szembeni türelmetlenség. Talán azért, mert ezek a tárgyak a legnyilvánvalóbb jelképei mindannak, amit a lehetséges határán túlmutató technikától elvárunk. Persze, az is nagyszerű, hogy tudunk repülni és gyorsan száguldozni, de hol van ez a beszélgetések, szövegek, képek és hangok végtelen tárházához képest? Mindenhatóvá tesznek minket, akik minden pillanatban megválaszthatjuk, hogy milyen ingerekkel szeretnénk lekötni figyelmünket. Ilyen ígéretek esetén talán érthető a türelmetlenség is. Az senkitől sem várható, hogy nyugodtan malmozzon, miközben akár határtalan távlatok is nyílhatnak számára. Amint meglegyint a végtelen szele, nehéz megőrizni a higgadságot. Még akkor is, ha emiatt rögtön el is veszhetünk mindent. Hiszen hiába adott a hangulatok és élmények végtelenje, ha ezzel az izgatottság miatt nem tudunk élni. Ebben rejlik talán a legnagyobb buktató is: a számítógépekkel túl nagy hatalmat kapunk a valóság szerkesztéséhez, amennyiben csak mi döntünk arról, hogy mire és mennyi ideig irányítjuk a figyelmünket. Ez a roppant szabadság szükségképpen szédítő is, és elég néhány rossz döntés ahhoz, hogy feloldjon magában.

Így hát nem csoda, hogy újsütetű mindenhatóságunktól csak a legritkább esetben leszünk boldogok – folytatta a töprengést miután a böngészőben behívta leveleit és a híreket, feltette a fülhallgatót a fülére, hogy hangfüggőnyel válassza le magáról a külvilágot. Ahhoz ugyanis többnyire hülyék vagyunk, hogy értelmes vagy legalább kielégítő dolgokkal rendezzük be a világot. Mi is csak a marhaságokat szaporítjuk itt a kollégákkal: új hírként eladott lapszemle és érdekességnek csomagolt unalom. És hogy mindez legalább működjön, ha már értelm nincs, segít nekünk az automatizált visszajelző rendszer, ami óráról-órára mutatja, hogy mire kattintottak sokan. Ez egyúttal az új tervutasítás iránytűje is: innen tudjuk, hogy milyen cikkeket kell létrehozni, amikkel aztán addig tömjük az emberek gyomrát, amíg rá nem unnak. Így bolyong olvasó és újságíró egymást rángatva, e vaksötét édenben. Nem csoda, hogy megcsömörlik, meg mélabús lesz, hiszen akkora a kontraszt. Először elhiszed, hogy isten vagy, hogy bármi lehetséges, aztán rádöbbsz, hogy csak

nagyon béna isten tudsz lenni és kizárólag hülyeséggel tudod kitölteni a végtelen űrt. Ha jól emlékszem, a felvilágosodáskor sokat gúnyolódtak a kereszténység Istenén, hogy ha ez a legtökéletesebb világ, akkor nem lehetett valami tehetséges. Hát most legalább látjuk, hogy milyen nehéz egy kicsit is értelmes világot csinálni. Ha ezek a kritikusok láttak volna internetet, biztos kicsit megértőbbek lettek volna.

Ráadásul az az igazán különös, hogy manapság a folyamatos információ-habzsolás egyáltalán nem ritkaság – morfondírozott, miközben megpróbált keresni valami monoton zenét, bár semmihez sem volt igazán hangulata. A szabadon szerkeszthető ingerek tényleg mindenki számára hozzáférhetőek, ez pedig merőben új helyzetet teremt. Ez lesz az alaptapasztalat: mindannyian kudarcot vallott, bukott istenként tengetjük napjainkat. Különbség egyedül abban van, hogy ki mit kezd ezzel a kudarccal. Van, aki észre sem veszi, csak hagyja magát szórakoztatni, zombivá válva pergeti a másodperceket, napokat, éveket, és csak akkor érzi, hogy valami nincs rendben, ha áramszünet vagy kábelhiba miatt megszakad az adás. Van, aki pontosan érzi a feladat tétjét és embertelen erőfeszítéseket tesz akármilyen értelem megteremtésére – ők lesznek a szüntelen tökéletesedés rabszolgái. Van, aki pedig az értelemadás párhuzamos technikáihoz menekül: akár a múltba, akár a természethez, akár a valláshoz. És van persze az olyan örök idealista, mint én is, aki azt hiszi, hogy a nagy megfajtéseivel kiléphet a fennálló keretek közül. Csak hát nincs hova lépni. Én se tudok jobbat kitalálni magamnak, mint hogy ennek a hülye gépezetnek az alkatrésze legyek. És nemcsak csinálom, hanem magam is ebben élek. Habzsolom az információt, hogy előemésztve, mások számára fogyasztásra tálaljam. Innen nézve be kell látni, elég undorító munka.

És még csak azzal sem nyugtathatom a lelkiismeretem, hogy ne tudnám, mivel állok szemben – vádolta egyre hevesebben önmagát, egy nem túl friss, és kissé savanyú almát rágcsálva. Az tökéletes illúzió, hogy bármiféle szabadságom lenne munkám során, hiszen jól kigondolt algoritmusok terelgetnek utamon. Talán az első kattintás, ami még valamennyire szabad. Onnantól már csak jó alaposan megszűrt tartalmakkal kerülünk kapcsolatba. És ezen az segít, ha törölöm az előzményeket, vagy új címekekről jelentkezem be. A gép lát engem, és kérlelhetetlenül egyengeti utamat. Időről-időre persze fellázadok. Hagyom a rutinokat és minden erőmmel azon vagyok, hogy új helyekre tévedjek. De aztán ezekről rendre kiderül, hogy kevésbé szórakoztatóak vagy informatívak. És ezt lényegtelen anomáliaként elkönyvelve, az a nyavalyás masina is nagyon jól megérti, még ha nagyvonalúan el is tekint ezektől a megbicsaklásoktól. Van annyira tapintatos, hogy nem is jelzi: észrevette. Inkább szenvtelenül, de határozottan visszaterel a megszokott ösvényekre. Ennyiben nagyon is hálás vagyok nekik, végül is azt valósítja meg a technika segítségével, amit

egyébként is csinálunk magunkkal és egymással: megfigyeli a vágyainkat és szokásainkat, majd igyekszik a kielégítésükhöz vezető, ugyanakkor a közös célokat sem veszélyeztető, jól bevált pályán tartani. Meglehet, nem is olyan fontos, hogy én legyek a saját helytartóm, leszámítva egy apró különbséget: míg magammal csak elvitatkoztatok, a gépek esetében meglehetősen csekély tér adódik erre.

Annál fontosabb, hogy időről-időre hátat fordítsunk nekik – gondolta, mikor váratlanul megszólalt az asztali telefonja, amitől annyira megijedt, hogy elnémitotta, és inkább hagyta csörögni. Furcsa, hogy léteznek még egyáltalán vonalas telefonok, pláne itt a szerkesztőségben. Ki tud egyáltalán ezekről a számokról? A kollégák és a kapcsolataim biztos, hogy nem itt hívnának. Lehet, hogy valaki féltretárcázott? Vagy valami fontoskodó alak akar bejelenteni valami jelentéktelen eseményt? Elég kitartóan csönget, úgyhogy biztos meg van győződve kivételes jelentőségéről. Utána kéne járnom, végül is újságíró vagyok, ez a munkám. Az is lehet, hogy ez egy remek lehetőség: a vonalas telefon, ha másról nem is, arról biztosít, hogy olyasvalaki keres, aki nem bennfentes, akit nemcsak hogy nem ismerek személyesen, de aki kívül van azon a körön, akit egyáltalán ismerhetek. Vagyis egy másik világ küldötte, ami önmagában is jó hír. Általa talán kitörhetek egy rövid időre az információzabálás és emésztés ördögi körforgásából. Az szinte mellékes is, hogy mit akar. Végül is az ügy maga mindig csak egy apropó ahhoz, hogy útra kelhessek. Elindulni mindig nehéz, de még soha nem bántam meg a dolgot. Ritka persze, hogy épp azok a dolgok a legérdekesebbek, amiket a riportalanyok mindenáron el akarnak mondani. Viszont ha figyelmes az ember, akkor mindig találni olyan pillanatot, amiből kibontható egy valamirevaló történet. Ezekért a pillanatokért érdemes dolgozni: ha sikerül a lényegüket megragadni, akkor bekerülhetnek az információáramlásba. Persze az útjuk így is esetleges marad, mint egy patakba dobott kavics. De legalább megkapják a lehetőséget, hogy összeütközzenek más kavicsokkal is, vagyis hogy létezni kezdenek.

Hoppá, ennyit arról, hogy nem vagyok feledékeny – kapott észbe, amikor megcsörrent a mobilja: a szerkesztő üzenetét olvasta, aki egy számot küldött, pusztán annyi kísérő szöveggel, hogy sürgős. Észre se vettem, hogy abba maradt a hívásjelző. Sebaj, ami késik, nem múlik. Ezek szerint tényleg fontos ügyről van szó. Legalább felkészültem rá lélekben. Mennyivel rosszabb lett volna, ha egyszerűen csak felveszem a telefont és kellő figyelem nélkül, esetleg egyenesen unottan beszélek az illetővel. Bár ez így is más helyzet lesz: egyrészt ő túl van már egy apróbb csalódáson. Kikereste a honlapról a telefonszámom, tehát személyesen velem akart beszélni, ám erre mégsem volt lehetősége. Igaz,

azt nem tudja, hogy miért nem vettem föl. Bár valószínűleg jobb is, bizonyára félreértene. Nehéz lenne elmagyarázni, hogy itt voltam, csak végig kellett gondolnom a helyzetet. Lehet, hogy azt hinné, nemtörődomség motiválta a viselkedésem. Pedig épp ellenkezőleg: nagyon is érzékelttem, hogy a vonalas telefon csörgése kivételes fontosságú eseményt jelez, ezért kellő körültekintéssel kell eljárni. Voltaképpen már azelőtt elkezdtem a kommunikációt, hogy felvettem a telefont. Hiszen az soha nem egyszerűen az elhangzottakat foglalja magában, legalább annyira azt az összefüggésrendszert is, ami alapján a megértés történik. Ezzel most legalább részemről nem lesz hiba.

Remélem, ez a kis plusz elegendő lesz a másik fél kiengesztelésére, más egyebet úgyse tudnék felajánlani neki – töprengett tovább, amikor egy büfébe tartó munkatársa félbeszakította azzal a kérdéssel, hogy hozzon-e valamit. Bár nem volt éhes, illedelmességéből egy müzliszelet mellett döntött. Lehet, hogy nem kellene már ilyen későn nassoljak, hiszen mindjárt ebédszünet. Nem szeretem, ha annak ellenére kell egyek, hogy valójában nem vagyok éhes. Az mindig megbosszulja magát. Marad egy telítettségérzés a gyomorban, ami sokszor vacsoráig sem múlik el. Az ilyen helyzetekben lehet igazán átérezni az erőszak finom formáit: ha a testemnek engedelmeskedem, azzal a többieket bántom meg, ha viszont másokhoz igazodok, testi áldozatot kell hozzak. A kollégám kedves akart lenni velem, amikor megkérdezte, hozzon-e valamit. Ezt én is viszonzni akartam, ezért kértem valamit, noha valójában semmire sem vágytam. Így írta felül az illem az éhség hiányát. Sajnos annyira nem vagyunk jóban, hogy visszautasíthattam volna. Úgy tűnik, ilyen keveset bírnak a hétköznapi kapcsolatok. Amikor nemet mondunk, soha nem egyértelmű, mit utasítunk el: a konkrét kérdést vagy a másikat teljességében. Így hát nem árt az óvatosság, azt hiszem, már így is túl sokszor mondok nemet a többieknek, bizonyára különnek tartanak. És ez nem olyasmi, amit meg lehetne beszélni, hiszen végső soron a lojalitásról van szó: a saját vagy mások szempontjaihoz igazodom-e inkább? Minden egyes társas helyzetben hűségesküt várnak tőlünk: ha ezt túl sokszor tagadjuk meg, a legjobb szándékunk ellenére is gyanússá, majd kívülállóvá válunk. Ellenkező esetben viszont, nem ritkán saját fizikai jólétünket kell feláldozzuk. Így zabálnak fel végül szó szerint a többiek, ha hagyjuk. Ebben a pillanatban ismét megcsörrent a vonalas telefon. Ezúttal nem teketóriázott, hanem gyorsan felvette. Egy kissé rekedt hang szólalt meg benne.

Angol romantikus tragédiák: A *Cenci-ház* és a színház (ön-)anatómiája

George Steiner nagyhatású könyvében a tragédia halálát, elhúzódó agónia után, a romantika idejére datálta.¹ Az újabb irodalomkritika szerint Steiner e végső diagnózis kimondásakor talán szükségtelenül leszűkítette a tragédia fogalmát, így nem vehette figyelembe mindazt, ami a 19. században, megváltozott közegben és alakban, de továbbélt belőle – például a melodráma, a polgári szomorújáték vagy az opera műfajában, de akár nem-drámai műformákban is. Hisz mi más is lehetne például Thomas Hardy regénye, az *Egy tiszta nő*, ha nem tragédia? A Steinerrel vitázó Terry Eagleton szerint nagyon is az, ahogy bizonyos értelemben tragédia William Wordsworth *Mihály* című pásztor költeménye is, ámbár ezekben a hő-

sök hétköznapi emberek, a pusztulás pedig lassú, de éppolyan helyrehozhatatlan.² Mindazonáltal Nagy-Britanniában már maguk a romantikusok is komolyan kérdőre vonják a modern tragédia *lehetőségét*, és gyakran a Steineréhez hasonló következtetésre jutnak. A kérdésnek a 18. századi irodalomtörténet teljesítménye ágyazott meg, mind a klasszika-filológia, mind a Shakespeare-kritika terén. Így William Hazlitt, a kor meghatározó kritikusa már a műfaj történeti meghatározottságának tudatában írja 1817-ben: „a tragédia hozzávalói nem találhatók meg annál a népnél, mely már hozzászokott a tragédianézéshez, melynek érdeke és szenvedélye nem a sajátja, hanem ideális, távoli, szentimentális, elvont”.³ Eszerint ami folytathatatlanná tette a tragédiát, az maga a modern civilizáció, illetve a műfaj beágyazódása ebbe a civilizációba. Az absztrakcióra hajló, schilleri értelemben vett szentimentális néző már

A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

az irodalomból és eminensen a tragédiákból tanulja a szenvedélyeket, ez pedig elzárja az útját az eredetinek tételezett tragikum átélésétől vagy megfogalmazásától. „Shakespeare minden zsenialitásával együtt sem írhatott volna úgy, ahogyan írt, ha a mostani időkben élt volna” – véli Hazlitt.⁴

A feladvány innen nézve egyszerű, bár megoldhatatlan: mit tenne Shakespeare „ma”? A romantika válasza sokféle és bonyolult, akár idesorolhatjuk Byronnak azt a meggyőződését is, mely szerint teljesen mindegy, hogy Shakespeare mit tenne, hiszen a „valódi” angol drámát még föl kell és föl is lehet találni. Percy Bysshe Shelley tragédiája, *A Cenci-ház* kapcsán provokatíván ezt írja (egyszerre kritizálva barátja művét és a nemzeti hagyományt – még Shakespeare-t is!): „Szerintem nekünk, angoloknak mind ez ideig egyáltalában nem is volt drámánk.”⁵ A lehetőség tehát Byron szerint adott a nemzeti dráma kifejlesztésére, ennek jegyében próbálkozik mind a középkori misztérium nyomán (*Káin*), mind a szabályos neoklasszikus tragédiát követve (*Marino Faliero*) létrehozni a kornak megfelelő formát. Miközben a romantika drámai kísérletei és a tragédiáról szóló elméleti megállapításai feltűnően sokrétűek, az elkészült vagy tö-

redékben maradt tragédiák szövegében artikulálódó válaszok bizonyos szempontból mégis egybehangzók: mindegyik magában foglalja a műfaji önreflexiót, a nagyfokú tudatosságot, vagyis – Hazlitt-tel és Schillerrel szólnán – a szentimentális költészet sajátosságait. A szűkebb értelemben vett romantikus tragédia rendszerint arról (is) szól, miért válik lehetetlenné a „valódi” tragédia, illetve miért válik szükségessé a hagyományos formák lebontása. Ezt pedig nem kell kudarcnak ítélnünk. A későbbi fejlemények tudatában akár úgy is vélhetjük, hogy a romantika legjelentősebb alkotói új, kísérleti dráma megteremtésén fáradoztak.

A kétségek közepette mindenestre feltűnően sokan kísérleteznek a műfajjal. Londonban, a kor legnagyobb modern metropoliszában, a színház egyre inkább egyet jelent a tömegszórakoztatással,⁶ de a nagy tragédia, fennmaradó arisztokratikus aurája miatt, még ebben az időben is a költői kiválóság legerősebb bizonyítékának számít (akárcsak az eposz). Amikor Keats egy levelében arról panaszkodik, hogy a divatos irodalmi körök szerint a neve „egyet jelent a közönségességgel” („nem vagyok több, mint egy takácsfiú a szemükben”), a felemelkedés egyedüli esélyét ebben látja: „Egy tragédia kiemelne ebből az áldatlan állapotból.”⁷ Egy-egy színpadi siker hírnevet és biztos megélhetést jelen-

tett, legalább egy időre, ugyanakkor az úgynevezett „legitim” tragédia (tehát a királyi engedéllyel játszó kőszínházakban előadott verses dráma, melyet megkülönböztettek a népszereű, zenére és látványosságra épülő „illegitim” daraboktól) megalkotása éppen a saját korukat közönségesnek érzékelő romantikus szerzők számára vált rendkívül nehézé. Elképzelhető-e egyáltalán tragikus hős a polgárosodás és az egyenlőség eszménye után? Az embert vezérlő vagy büntető Istenek, Sors vagy Gondviselés-képzet hiányában? Vagy talán, ahogyan Jeffrey Cox felvetette, a Francia Forradalommal valóban bekövetkezett a tragikus világrend „szimbolikus elpusztítása”?⁸

Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* (1790) című nagyhatású pamfletjének retorikája azt sugallja, hogy a trónfosztás volt az utolsó tragédia. A forradalom a királyi pár által megjelenített hatalom megszenteltségtelenítésére tört, előzménye a felvilágosodás racionalizmusa és metafizikai szkepszise, következménye a káosz formátlan tombolása.⁹ Shelley *A Költészet védelme* (1821) című értekezésében a dráma hanyatlását a „társadalmi élet hanyatlásának korszakai”-hoz köti, virágzását pedig (például Athénban) a szabadság és a tolerancia kibontakozásához. Szerinte a nagy tragédiák egy szabadabb társadalmi rendnek nemcsak következményei, de elő

is mozdították a kiteljesedését: „A legmagasabb rendű dráma nem annyira megbélyegzésre és gyűlöletre ösztönöz, mint inkább önismeretre és önbecsülésre tanít” – írja Shelley.¹⁰ Mindenesetre akár Burke konzervatív narratíváját követjük, akár Shelley elnyomó rendszereket bíráló érvelését, a 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben általánossá vált a tragédia válságáról beszélni. A napóleoni háborúk idején, majd a szent-szövetségi Európában nem is születik olyan tragédia, mely ne vonná kétségbe az egyéni nagyságba és a természetfölötti rendbe vetett hitet, és ezzel együtt a katarzis lehetőségét. Az angol romantikus tragédiák jellemzően a régmúltból és távoli tájakról veszik a témájukat, egy-egy válságos történelmi-kulturális pillanatra vetítve rá a saját koruk krízisét. Hogy csak néhány példát említsünk: Wordsworth az angol-skót határra, a III. Henrik-kori viszályok idejére (*Borderers* [Határvidékiek]), S. T. Coleridge Granadába, az inkvizíció és a németalföldi szabadságharc korába (*Osorio*, majd átdolgozott formában *Remorse* [Megbánás]), Shelley és Byron a reneszánsz Itáliába (*A Cenci-ház*; *Marino Faliero*, *A két Foscari*), Joanna Baillie a skót régiségbe (*The Family Legend* [A családi legenda], *Orra*), míg Thomas Lovell Beddoes *Death's Jest-Book* [A Halál tréfa könyve] című későromantikus drámájában a keresztes háborúk

idejére, Itáliába, Egyiptomba és egy német hercegségbe helyezi a cselekményt. Az eljárás általánosságban shakespeare-i, a Bohémiát vagy Illíriát nagyvonalúan kezelő darabokéhoz hasonlít, másrészt a 18. század hatvanas éveitől rendkívül népszerű gótikus regény és dráma módszereit idézi, mely a modern brit tudat fantáziáit és szorongásait leginkább a középkori Európába, esetleg az egzotikus Kelet elképzelt más-világába vetítette ki. Ez a két, látszólag ellentétes irodalmi hagyomány, vagyis Shakespeare és a korban nagy viharokat kavarázó gótikus regény és dráma meghatározó szerepet játszott a romantikus tragédia történetében.

A jelen írás ennek a történetnek csupán egyetlen vonulatát vázolja fel, mely mind a gótikus irodalom határsértéseivel, mind a reneszánsz színházi hagyománnyal szorosan összefügg. A tudat feltárásának, élveboncolásának problematikájára épülő tragédiákról lesz szó, melyek viszonylag jól körülhatárolható csoportját alkotják az angol romantikus drámáknak; ezek a darabok egymással és a reneszánsz mesterekkel is több irányú dialógust folytatva vizsgálják színház és anatómia összefüggésének kérdéseit. Wordsworth, Coleridge, Baillie és Beddoes már említett műveit is érintve egy olyan kísérleti drámai hagyományt igyek-

szem bemutatni, melyről összefüggő irodalmi diskurzusként nemcsak a hazai, de az angol irodalomtörténet sem igen vett eddig tudomást. Közülük a korban csak Coleridge és Baillie drámáit vitték színre, ám Wordsworth tragédiáját Coleridge kéziratból jól ismerte, nyilvános előadásaiban idézte is, Beddoes pedig nagy valószínűséggel olvasta mind Coleridge, mind Baillie műveit; Coleridge drámájáról dokumentálhatóan tudott Baillie és persze Wordsworth, drámaelmélettel is foglalkozó előadásain pedig Wordsworth és Shelley is megfordultak. Mindezekelőtt azonban Shelley 1819-ben megjelent drámájára, a magyarul két fordításban elérhető *A Cenci-házra* koncentrálok – szerzője jól ismerte Baillie és Coleridge műveit, Beddoesnak pedig példaképe volt – melynek nemcsak dráma-, de színház-történeti jelentősége is vitathatatlan.¹¹

A romantikus tragédiának az a radikális, kísérleti minősége, amelyre a boncolás metaforája utal, első lépésben talán a Shelley-mű modern hatástörténete felől közelíthető meg. Ismeretes, hogy Antonin Artaud avantgárd projektjének, a Kegyetlenség Színházának egyetlen megvalósult előadása a *Cenciék* (*Lés Cenci*) című darab volt, melyet 1935 májusában mutattak be. A párizsi Théâtre Folies-Wagram színpadán Cenci gróf szerepét a rendező, Artaud játszotta, ahogyan ő tervezte a vizuális effekte-

ket, a mozgást, és ő írta a szövegeknyvet is. Előadásának meghatározó előképe azonban Shelley tragédiája volt. (1891-ben korai mestere, Aurélien Lugné-Poë már megrendezte Shelley drámáját; előtte csak zártkörű előadása volt Londonban, az első nyilvános angol nyelvű bemutatóra 1922-ben került sor.) Artaud elvetette a klasszikusokhoz való hűséget és egyáltalán, a szövegmondásra épülő színházat, mi több, Stendhal és más francia szerzők már szintén feldolgozták a reneszánsz rémhistóriát, így ezekből a szövegekből is meríthetett. Ám darabjának szerkezete egyértelműen a Shelleyét követi, olyannyira, hogy Jane Goodall szerint nem is adaptálta, hanem (paradox módon) *dramatizálta* a korábbi szöveget: a romantikus költői dráma verbális kifejezőkészségét a saját komplex színházi nyelvére fordította át.¹²

Artaud ideálja a „húsba vágó” színház, melyet „ragályos önkívület”-ként, egyfajta pestisként ír le. Ez a színház „megingatja elképzeléseinket, képek izzó delejességét égeti belénk, és olyan lelki gyógymódhoz hasonlóan hat ránk, amely nem múlhat el nyom nélkül”.¹³ Az ennek megfelelően extrém hatásokkal operáló 1935-ös előadás középpontjában a vérfertőző Cenci gróf állt, vele szemben az őt meggyilkoltató lánya, Beatrice. Darida Veronika Artaud nyomán így írja le az előadás kegyetlenségét:

Artaud [...] hangsúlyozza, hogy a kegyetlenség nem kiontott vért vagy megölt testeket jelent. Létezik egy tisztán szellemi kegyetlenség is. Cenci és Beatrice a fizikai és a szellemi kegyetlenséget – másokkal és önmagukkal szemben – egyaránt gyakorolják. A kegyetlenség nem létezhet tudat és módszeres tudatosság nélkül. Ezt megfigyelhettük már Cenci első monológjában is, melyben felvázolta az elkövetkezendő eseményeket. Beatrice viszont csupán saját öntudatának elvesztése után jut el arra a szélsőséges pontra, ahol saját kegyetlensége tudatosul benne. Ekkor ismeri fel azt, aminek Cenci mindig is a tudatában volt: a kegyetlenségben rejlő, felsőbbrendű determinizmust. Az igazi kegyetlenség a tisztánlátásban és a szükségszerűség elfogadásában áll.¹⁴

A darab tehát egyszerre érdekelt a maximális tisztánlátás és a maximális (el)szenvedés megjelenítésében, sőt, a kettő végső egybeesését sugallja. Ugyanerre a kettősségre épülnek a boncolás, élveboncolás, sőt ön-élveboncolás alakzatai is, melyek azonban már az Artaud-t inspiráló Shelley tragédiájában meghatározó szerepet játszanak – miképpen a szadizmus, a fertőzés képei és a gyógyíthatóság kérdése is.

A *Cenci-ház* megdöbbentő első jelenetében Shelley grófja a nézők előtt feltárja és egyúttal általános keretbe is helyezi a saját perverzióját:

Mindenki érzéki gyönyörre tör,
és élvezi a bosszút; de leginkább
más kínját, amit ő maga nem érez –
titkos nyugalmát ezzel legyezi.
De nekem más örömöm sincs, csak a
haláltusa s a testi élvezet,
ha amaz másé, ez meg az enyém,
s nem gátol büntudat, se félelem,
mint tudomásom szerint másokat.
Ott tartok már, hogy amit csavaros
képzeletem vágyává alakít,
s csak ahhoz nyúl, mitől borzadnak a
hozzád hasonlók: mintha elrabolnák
alvásomat és táplálékomat,
míg el nem érem.¹⁵

(19, Eörsi István ford.)

Shelley ezzel felújítja, de át is értelmezi az angol reneszánsz dráma machiavelliánus gonosztevő-alakját, aki, mint III. Richárd, a tragédia elején bejelentkezik a cselekmény legfőbb bonyolítójának a szerepére. A teljes környezetét ravaszul manipuláló Cenci gróf célja és öröme mások kínzása és kegyetlen elpusztítása – ez esetben a saját gyermekeié – és ezt szégyen nélkül, tökéletes tudatossággal osztja meg az őt megbánásra intő bíborossal.

A gróf megalkotásával Shelley olyan nagyformátumú gonosztevőt hoz létre, aki a hétköznapi moráltól elszakadva magának követeli Isten szerepét – alighanem ez az, ami Artaud-t megbabonázta a darabban. Cenci gróf szörnyősége, szörny-volta (monstrosity) lenyűgöző, pontosan

úgy, ahogy Coleridge a *Biographia Literaria* (1817) lapjain kifejti: „Olyanok leszünk a tudásban, mint az istenek – ez volt, ennek kellett lennie az első kísértésnek: a magasrendű szellemi előkelőségnek a bűnnel való együttállása, ha megfelelően ábrázolják, mindig a legerősebb érdeklődést váltja ki”.¹⁶ Coleridge itt Don Juanról beszél (Mozart operáját épp akkoriban játszották Londonban), de Shakespeare nagy tragédiáiban már korábban ugyanezt a képletet fedezte föl. Cenci gróf felsőbbrendűsége a megszólított bíborossal szemben nem pusztán az intellektusában, hanem az intellektus teljeskörű alkalmazásában, vagyis az önmagával szembeni kérlelhetetlen őszinteségben áll – ez az, amit valamivel később egy másik szereplő az „önboncolás” (43) hajlamaként ismer fel a darabban. Ebből a szempontból nem alaptalan az összevetés Emily Dickinson csendesebben könyörtelen soraival: „Kedvvel nézek haláltusát, / Tudva, hogy nem hazug. / Nem tettetik a görcsös / Rángást a férfiak.”¹⁷

Ám a darab, miután a gróft hipnotikus erejű, a végsőkig destruktív centrumként vezeti fel, magát a hipnózist is megvizsgálja: miért működik? hogyan hat? le lehet-e győzni?¹⁸ Fontos észrevennünk, amit *A Cenci-ház* ajánlásában Shelley állít: míg a korábbi írásai mind arról szóltak, „aminek lennie kellene vagy ami lehetne”, ez a dráma nem

más, mint „a szomorú valóság” (8). Mintha a szerző itt az anarchista filozófus William Godwin regényének, a *Caleb Williams*nek (1794) az alcímét idézné: „A dolgok, ahogy vannak” (*Things As They Are*) – szemben azzal az utópizmussal, mely más műveit, például az ugyanebben az időszakban írt *Megszabadított Prométheusz* utolsó felvonását jellemezte.¹⁹ Godwin nemcsak Mary Shelley apja és Mary Wollstonecraft férje volt, de Percy Shelley mestere is; 1832-ben így emlékezett vissza leghíresebb regénye megírására: „Amiben képzeletem a legszabadabban tobzódott, az az elme privát és belső működésének analízise, a metafizikai boncolókés használata a motivációk feltárásában”.²⁰ Shelley célja *A Cenci-ház* megírásával szintén ez a fajta elemzés, és – akárcsak Godwinnál, aki a társadalmi kiszolgáltatottság mindenre kiterjedő romboló hatását mutatta ki – az analízis az ő esetében is radikálisan kritikai tevékenység, annak ellenére, hogy kerüli a moralizálást vagy a nyílt politikai kommentárt. Az értelmezőnek is ki kell hát szakadnia Cenci bűvköréből, hogy felfigyelhessen rá: a gróf mellett és mögött apák és atyák egész sora bizonyul romlottnak a tragédiában, például mindjárt az öt hallgató bíboros (a néző színpadi képviselője!), akihez Cenci olyan nyíltsággal szólhat, „mint saját tudatos szív[é]hez”, hiszen tudja: hallgatója túl gyáva és

korrupt ahhoz, hogy ellene forduljon. Shelley kritikai hozzáállásából érthető meg a darab múltba fordulása vagy gótikus jellege is. A „gótikus” jelző a kor politikai diskurzusában a jelenben továbbélő múlt hatalmi struktúráira utalt, ezen belül itt leginkább arra a radikális gondolatra, amelyet Godwin úgy fogalmazott meg: „a történelem gótikus és kibogozhatatlan teher alatt kínlódik”.²¹ Shelley Godwin eszméitől inspirált tragédiája a zsarnoki hatalom látleletét nyújtja, ez pedig a látszat ellenére nem egyetlen szereplőben koncentrálódik, hanem egy már kibogozhatatlan történet eredményeképpen a társadalom testét-szöveteit teljes mértékben átjárja.

Cenci idézett monológja ugyanakkor a tragédianézis gyakorlatára és a tragédia műfajára is kritikusan reflektál. Számos romantikus elméletíró a tragédia legfőbb feladatát az elme rejtett törvényeinek feltárásában látta, illetve abban, hogy a szenvedélyek szélsőséges tapasztalatát a néző számára láthatóvá és értelmezhetővé teszi. *A Költészet védelmében* Shelley ugyanerre céloz, amikor „az emberi szenvedélyek igazságának élő megtestesítésé”-t nevezi a dráma fő kívánalmának.²² Tragédiája és főként Cenci gróf idézett szavai viszont arra világítanak rá, hogy nemcsak a szenvedély, de a szenvedés,

az agónia nézése is – persze, csak ha „másé” – az egyén élvezetét szolgálja, mind érzéki, mind intellektuális értelemben. A *Cenci-ház* innen nézve radikálisan kérdőre vonja a tragédia műfaját, a nézőt-olvasót pedig meglehetősen kényelmetlen helyzetbe hozza, hiszen ő is, akárcsak a szörnyeteg Cenci, élvezettel nézi „más kínját, amit ő maga nem érez” – legalábbis a színpadon. Minderre könnyű azt mondani, hogy hiszen a tragédia csupán fiktív, nem valódi fájdalmat mutat be – és ehhez nem is szükséges a romantikus kritikára hivatkozni. Az esztétikai távolságra már Arisztotelész utal a *Poétikában*:

vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehetőleg pontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. [...] Azért örvendeznek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.²³

Az imitáció ilyen formán a felismerést és a megismerést szolgálja. A 18. századra azonban ez az elválasztás megrendül, a tragédia által kiváltott esztétikai élvezet pedig filozófiai problémává lép elő, melyről például David Hume vagy Edmund Burke értekeznek.²⁴ Nem arról van szó, hogy ezek a szerzők ne látnának különb-

séget irodalmi ábrázolás és valóság között, hanem hogy adott esetben a valóság – például a korban még elterjedt nyilvános kivégzések – tárgyalásakor sem mellőzik az esztétikai szempontot. A tragédia élvezetét akár meg is lehet magyarázni, de miért van tömeg a kivégzéseken? Burke megfigyelése, hogy az ember – éppen az együttérzés képessége miatt – képes örömet lelni mások szenvedésében, legyen az akár valós, akár képzeletbeli – feltéve, hogy őt magát nem fenyegeti veszély.²⁵

Az elismert romantikus drámaíró, Joanna Baillie (1762–1851) egész életművet épített arra a belátásra, hogy a szenvedés/szenvedély látványa az ember számára ellenállhatatlanul érdekes. Ezért tolonganak a nézők kivégzésekre, és ugyanezért kínozzák vagy áldozzák fel foglyaikat az „észak-amerikai vadak” is: látni akarják, milyen az ember, amikor már nem a társadalmi viselkedés szabályait követi, amikor a leginkább önmaga – amikor magán kívül van. Baillie ezt az „együttérző kíváncsiság” (*sympathetic curiosity*) ösztönének nevezi, és ezzel Adam Smith szimpátia-felfogását gondolja tovább, melyet a filozófus *Az erkölcsi érzelmek elmélete* (*Theory of Moral Sentiments*; 1759) című könyvében dolgozott ki. Smith híres „elkötelezetlen szemlélő”-jét (*impartial spectator*) Baillie az univer-

zális tudnivágyás motívumával ruházza fel, ezáltal pedig, ahogyan egy mai értelmezője fogalmaz, felhívja a figyelmet „a morális néző/ítész szerepének nyugtalanító ambivalenciájára”.²⁶ Az ilyen tudás megszerzése: öröm. „Hol az az ember, aki önmagához hasonló lényt lát az erőszakos szenvedélyek viharában, amilyeneket bizonyos fokig mindenki megtapasztal, és nem érez erőteljes izgalmat?” – kérdi Baillie a drámáinak első kiadását bevezető 1798-as értekezésében.²⁷ A tragédia mint műforma ennek az izgalomnak, vagyis az emberről való tudás vágyának a leginkább civilizált kiélését kínálja: „Ép tagokkal, sértetlen fejjel, az érzeinket elhomályosító kétségbeesés nélkül megtudhatjuk, hogy mi magunk mik lettünk volna a kínpadon, a bitón, a legnyomorultabb körülmények között.”²⁸

A *Cenci-ház* lehetőséget ad minderre, ennyiben a romantikus tragédia követelményeinek tökéletesen megfelel. Végignézhettük, mit hoz ki a római nemescsaládból a folyamatos megaláztatás és erőszak, főként pedig a szexuális erőszak Beatrix esetében, egészen a kínpadig. Ugyanakkor ki is zökkent az „elkötelezetlen szemlélő” pozíciójából, és nem csak az atrocitások kivételes brutalitása miatt. Miközben a legerősebb perspektíva kezdetben a szadista grófé, áldozata maga is egy anatómus éles tekintetével néz a világra. Az első felvonás

harmadik jelentében Orsino (a gróf mellett kevésbé feltűnő, de legalább olyan kártékony manipulátor) így panaszkodik Beatrixre:

De rémiszt

finom esze s a szeme sugara,
mely idegszálanként boncol fel, és
titkos gondolatomig csupaszt le,
hogy belepirulok! (24)²⁹

A második felvonásban pedig, miután Beatrix bátyjával beszélt, ugyancsak Orsino már családi vonásként nevezi meg az „önboncolást” (*self-anatomy*), mely Beatrixen keresztül őt magát is megfertőzte:

Szerencsére segíti tervemet,
hogy családi szokásuk elemezni
saját maguk és mások belsejét.
Veszélyes titkokra tanít ez az
önboncolás; ha tudjuk, mire kell
gondolnunk, s mit tehetünk, vaksötét
tervek szurdokaiba csalogat.
Így hullt verembe Cenci; s magam is,
mióta Beatrix leleplezett,
s borzadok attól, ami végzetem lett (42)³⁰

A rejtett vágyak felszínre hozása (vagyis a teljes önismeret) eszerint az okfejtés szerint halálos veszélyt jelent. Nem véletlen, hogy Orsino szavai Macbethet idézik, aki a királygyilkosság után hiába próbál öntudatlanságba menekülni: „legjobb volna, / Ha már nem tudnám, ki

vagyok” (2.2.96-7).³¹ Mintha a darabban maga a megismerés, pontosabban a tudatos nézés válna erőszakos cselekedetté, akár kifelé, akár befelé irányul, a tragikus látvány pedig e tevékenység véres produktuma.

Shelley drámájának egyik legfőbbet tárgyalt sajátossága, hogy a Beatrix ellen elkövetett erőszakot nemcsak, hogy nem mutatja meg, de még csak meg sem nevezi. Nincs szereplő, aki kimondaná, mi történt valójában, talán, mert Shelley nem akarja kiszolgáltatni hősnőjét-áldozatát ennek a megaláztatásnak, de más oka is lehet. Ez az a pont, ahol Beatrix „önboncolása” megbicsaklani látszik; ő is elmondhatja magáról: „legjobb volna, / Ha már nem tudnám, ki vagyok”. Mire megtudja, már elrendelte a gróf meggyilkolását, de talán még ezzel is, apja nyomdokába lépve is egy fájdalmasabb szembenézést próbál elkerülni. Látvány és erőszak dialektikája az utolsó felvonással, Beatrix és társai kínvallatásával, végül a színpadi cselekmény vizuális nyelvén is kifejezést nyer. A vallatók a bűn és a megbánás „igazságát” próbálják kicsikarni a szenvedő testekből, Beatrix azonban haláláig ellenáll a vallomástételnek, míg az egyik bérgyilkos, Marzio előbb terhelő vallomást tesz a lányra, majd ezt visszavonva, lélekzetét visszatartva hal meg a kőpadon. Shelley tragédiája itt azokkal a gótikus regényekkel tart rokonságot, melyekben a megkínzott

test egyfajta határpontként, szélső jelölőként funkcionál (ilyen például a Sade márki által is kedvelt *Szerzetes [The Monk]* Matthew Lewis tollából, melyet Artaud szintén adaptált), bár a dráma már erre a hagyományra is kívülről reflektál. Az Előszó szerint a tragédia távolabbi célja, hogy a nézők maguk is anatómussá váljanak, és „nyugtalan és boncoló kazuisztikával próbálják igazolni” (9) a gyilkosságot, melyet ugyanakkor szükségképpen elutasítanak. Perverzió volna? A *Cenci-ház* azt sugallja, hogy a tragédia mint műfaj és mint színházi gyakorlat talán maga is az.

Joanna Baillie *Plays on the Passions* [„Színművek a szenvedélyekről”] című sorozatában arra tesz kísérletet, hogy a legerősebb szenvedélyek patológiáját szisztematikusan ábrázolja, egy-egy tragédiát és komédiát szentelve mindegyiknek. Baillie vállalkozásáról Lord Byron és Walter Scott elismeréssel írt, Shelley jól ismerte, míg hatását újabban Wordsworth műveivel kapcsolatban is kimutatta az irodalomtörténet. Coleridge *Remorse* című tragédiája már címével ebbe a sorozatba látszik illeszkedni. Francis Jeffrey, az Edinburgh Review kritikusa azonban a következőket vetette az íróra szemére:

Ha úgy akarunk megrajzolni egy karaktert, hogy végigkövetjük uralkodó szenvedélyének elhatalmasodását, az

olyan, [...] mintha egy kelés növekedéséről adnánk rendszeres jelentést, mely végül alanyunknak mind az egészséget, mind a szépségét elpusztítja. Az uralkodó szenvedély eltorzítja a karaktert; növekedése, ahelyett, hogy még teljesebben kibontaná, egyre többet és többet takar el belőle. A szenvedély növekedése nem az értelem [*mind*] növekedésével egyenlő; lefolyása és tünetei meglehetősen egyformák, akárki is az alany, akiben kifejlődött.³²

Jeffrey polemizáló sorai pontos leírását adják annak a késő-felvilágosodás kori tudományos projektnek, amelyet morbid vagy patológikus anatómiának neveztek, és amelyben az író nő testvére, az orvos-anatómus Matthew Baillie is jeleskedett. Az általa jegyzett *Morbid Anatomy* (1793) című album a különböző betegségekhez köthető szervi elváltozások első szisztematikus katalógusát nyújtotta. Michel Foucault *A klinikai orvoslás születéséről* szóló munkájában a patológikus anatómiát olyan gyakorlatként jellemzi, mely a betegséget többé nem a felszíni tünetek interpretálása révén, hanem a test mélystruktúrájának feltárásával, a „láthatatlan láthatót” szóra bírva igyekezett eljutni az igazsághoz.³³ Könnyen érvelhetünk amellett, hogy Joanna Baillie ugyanezt a módszert igyekszik a szenvedélyek patológiájára kiterjeszteni kísérleti drámasorozatában. Jeffrey metaforá-

jával élve: nem a karakter szépsége, hanem pontosan a „kelés”, a jellemet eltorzító kóros elváltozás kialakulása érdekli.

A romantika korában mind az orvostudomány, mind a drámairodalom és -kritika számára kiemelt vizsgálódási terület a testi és a lelki elváltozások közötti kapcsolat. Ezeket az összefüggéseket igyekezett feltárni például az a Dr Thomas Beddoes, akinek bristoli kísérleteiben (a dinitrogén-oxid tudatmódosító hatásával kapcsolatban) Coleridge is részt vett, és aki később számos orvosi munkában vizsgálta a testi jellegű (pl. idegrendszeri) problémák mentális gyökereit.³⁴ Fia, Thomas Lovell Beddoes (1803–1849), aki maga is orvostudományt tanult Oxfordban és Göttingenben, a testi-lelki morbiditás egyedülálló anatómiáját nyújtja kísérleti drámáiban, a leginkább figyelemre méltó módon a haláláig kéziratban maradt *Death's Jest-Book* című groteszk tragédiában. Egy 1825-ös levelében elméleti megalapozását is adja a vállalkozásának. Eszerint az orvosok a pszichológia tudományát régóta, hatékonyan használják a testi betegségek értelmezésére és kezelésére, az azonban még várat magára, „hogy valaki a mentális patológiában és terápiában szerzett tapasztalatait ne egy hideg, technikai, halott leírásban tárja a közönség elé, hanem

egyfajta élő szemiotikai demonstrációban, antropológiai kísérletek sorozatában, melyeket valamely fontos pszichés alapelv igazolására fejlesztettek ki – vagyis egy tragédiában.”³⁵ Ámbár a szerző itt a tragédia elképzelt jövőjéről, és voltaképpen a saját drámatervéről beszél, a testi-lelki romlás „szemiotikája” (vagyis a tünetek leírása és értelmezése) a mestereként tisztelt Shelley tragédiáján is végigvonul. Beatrix például így beszél a családot megfertőző apai erőszakról: „mindnyájunk elé szennyvizet lökött, / s lázverte bivalyhúst, és ránk parancsolt, / hogy faljuk fel vagy vesszünk éhen, és mi / felfaltuk” (35). Később a tervezett gyilkosságot következetes módon egy fekély eltávolításaként írja le. A fertőzés azonban nem lokalizálható, mert a saját kora erkölcsének alávetett Beatrix önmagát is romlottnak érzékeli – bár Shelley Előszavában figyelmeztet: „senkit sem tehet igazán becstelenné más ember cselekedete” (9) – így, ahogyan Jeffrey írta, a kór „alanyunknak mind az egészségét, mind a szépségét elpusztítja”.

Sir Philip Sidney *A költészet védelme* (*Defence of Poetry*, 1595) című szövegében (mely Shelleynek nyilvánvaló előképül szolgált) már úgy beszélt a tragédiáról, mint ami képes „feltárni a legmélyebb sebeket, és megmutatni a fekélyeket a szövetek alatt”.³⁶ Az újabb kutatások szerint a reneszánsz színház maga is „anatómia-színház-

ként működött”; Kiss Attila Atilla Sidney-re utal vissza, amikor így fogalmaz: ez a színház „olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől”.³⁷ A tragikus anatómiák szerzői a romantika korában pontosan ehhez a tradícióhoz nyúlnak vissza, amikor – ahogyan Jeffrey írta John Ford műveinek újrakiadása kapcsán – a „rég angol költők” felélesztésén munkálkodnak (az *Edinburgh Review* 1811-es cikke a modern követők közé sorolta Baillie-t, Coleridge-ot és Wordsworth-t).³⁸ Közismert, hogy az angol romantikus drámát átjárja a shakespeare-i nyelv, olyannyira, hogy olykor egy-egy szakasz a legkülönbözőbb Shakespeare-művekből vett idézetgyűjteményként hat. Jánosházy György műfordító közlebről a Jakab-kori színházzal lát szoros kapcsolatot: „A romantikus tragédia egyenes vonalú és egyöntetűen komor lett – mint már Shakespeare *Macbethje* is”³⁹ – írja, bár itt bizonyosan nem Beddoes-ra gondol, aki a színpadi Bolond kulcsszerepét és a reneszánsz tragédia feketehumorát is újra felfedezi. Az viszont kétségtelen, hogy Ford, Webster, Massinger, Middleton, Tourneur, Beaumont és Fletcher munkássága erősen hatott a romantikusokra. Steiner szerint Shelleyt különösen Webster művei, az *Amalfi herceg-*

nő (*The Dutchess of Malfi*) és *A fehér ördög* (*The White Devil*) érintették meg, míg Beddoes gyakorlatilag a teljes reneszánsz drámaidalommal folytat elmélyült és tudatosan anakronisztikus párbeszédet. A későn jött Shakespeare-követő jellegzetes romantikus dilemmájáról vall Coleridge egy személyes megjegyzése is: „Próbáltam imitálni [Shakespeare] írásmódját a *Remorse*-ban, és amikor elkészültem, rájöttem, hogy végig Beaumont és Fletcher és Massinger nyomdokain jártam.”⁴⁰

A romantika korának tragikus anatómiáit a közvetettség és a tudatos (ön)reflexió jellemzi – ennek része az irodalmi előzményekkel folytatott párbeszéd, mint ahogy az is, hogy e drámákat rendszerint kritikai szövegek veszik körül bevezető, szerzői előszó vagy kommentár formájában, melyek az értelmezés lehetséges kereteit igyekeznek megteremteni a társadalmi bázisát fokozatosan elvesztő műfaj számára. Kiss Attila Atilla szerint a kora-újkori tragédiára és a posztmodern színházra egyaránt jellemző erőszak (úgy is mint reprezentációs technika) mély ismeretelméleti válságokat tükröz. A romantikus tragédiákban ugyancsak kitapintható egy ilyen jellegű krízis, de ezek a szövegek magára a boncoló tekintetre és a (színházi) anatómia gyakorlatára kérdeznak rá – a megismerés lehetőségére, illetve etikai tétjeire. Hogy Shelley darabján kívül

csak még egy tragédiát említsünk, Wordsworth *Borderers* (1797–99) című drámájának manipulátor-figuráját „morális kísérletező”-nek nevezi, aki maga is anatómusként beszél magáról. Célja, hogy a fiatal lázadót, Mortimert rávegye, a társadalom nevében pusztítson el egy aggastyánt; Mortimer csak a bűntény után érti meg, hogy pusztá eszköz volt „tanítója” kezében, akit távolról sem az igazság(osság) vezérelt: a jelek szerint saját korábbi bűnét akarta újrajátszatni Mortimerrel, talán rosszindulatból, talán hogy e „kísérlet” révén képes legyen megérteni saját korábbi önmagát. Ebben a darabban tehát az anatómus tekintete egyáltalán nem objektív. A felforgató kísérletet tisztázatlan és öncélú szenvedélyek vezérlik, eredménye pedig egy holttest és egy szellem – a tragédia végére Mortimerből Rivers önmaga „árnyát”, vagyis kísértetét hozza létre („*A shadow of myself, made by myself*”, „Saját árnyékom, saját művem” [5.2.33] – mondja róla az utolsó felvonásban).

Ahogy ebből a rövid cselekményösszefoglalóból is sejthető, Wordsworth tragédiája Rivers alakjában a felvilágosodás megismerés-eszményét vonja kérdőre. Kritikája szerint a morális kísérlet ahelyett, hogy az igazság feltárásához vezetne, maga idézi elő a válságos állapotot, melyet

azonban nincs mód orvosolni. A darab tehát visszafordítja az anatómia irányát, és magát a kísérletező szubjektumot veszi górcső alá; Wordsworth még külön karakterelemzést is készít Riversről, melyet a darabbal együtt tervez publikálni. Az elemzés azonban maga sem fejt meg, inkább csak demonstrálja Rivers kiismerhetetlenül komplex szubjektivitását. Ennek a sötétségnek nincs mód mögéje látni, valódi (ön)megértés helyett a főhős csupán a saját replikáját hozhatja létre. A tragikus felismerés, az *anagnorisis* tehát Wordsworth-nél végső soron a saját lehetetlenségére, vagy legalábbis a felvilágosodás értelmében vett megismerés lehetetlenségére vonatkozik. Megdöbbenő, hogy ezt a drámát Coleridge-on kívül nem olvashatták a kortársak, belső mintázata mégis újra és újra visszaköszön a romantikus tragédiákban – ott van *A Cenci-ház* öndestruktív anatómiájában, de abban a regényben is, melyben talán a leg híresebb irodalmi anatómus készíti el saját szörnyeteg Másikját: Mary Shelley *Frankenstein*jében.

Wordsworth saját későbbi értelmezése szerint a meghatározó esemény, amelyre a *Borderers* közvetett módon rákérdezett, nem volt más, mint a Francia Forradalom. Ezt már William Godwin is „kísérlet”-nek nevezte politikaelméleti munkája bevezetőjében,⁴¹ s tudjuk: Godwin tanai nemcsak a Shelley-házaspár, de

Coleridge és Wordsworth gondolkodására is erősen hatottak (számos kritikus szerint Wordsworth éppen a *Borderers*-ben számol le a godwini radikalizmussal). A romantikus tragédiákban színre vitt anatómiák bizonyos értelemben még évtizedekkel később is a forradalmi erőszak értelmezésére tesznek kísérletet. Ez az a szimbolikus renden ejtett seb (hogy ismét Kiss Attila Atilla írását idézzük), amelyhez Shelley is visszatér *A Cenci-ház*ban. Az újabb értelmezések a tragédia kapcsán rendszeresen említik Shelley politikaelméleti értekezését (*A Philosophical View of Reform*; 1819–20), melyben a pacifista, ugyanakkor a forradalom eszméivel mindvégig közösséget vállaló szerző többek közt a Terror okairól próbál számot adni. Valamivel korábban, a *Laon and Cythna* című költemény bevezetőjében már írt erről: „Ha a Forradalom minden tekintetben sikeres lett volna, akkor a zsarnokság és a babona csak feleannyira szolgálna rá a megvetésünkre, az olyan bilincshez hasonlóan, melyet a rab egyetlen kézmozdulattal ki tud nyitni, és amely nem eszi bele magát mérgező rozsdájával a lélekbe.”⁴² A vérszomjas boszszú és a Terror eszerint az értelmezés szerint éppen az évszázados zsarnokság lélekölő erejét bizonyítja.

A tragédiához írt Előszóban Shelley arról beszél, hogy Beatrix talán erkölcsi szempontból tisztább karakter lenne, ha nem állna bosszút az

őt és családját ért szörnyű megaláztatásokért – de nem lenne tragikus jellem (9). Ugyanezt a gondolatmenetet az ellenkező oldalról fejt ki *A megszabadított Prométheusz* kapcsán, amikor ezt írja hőséről: a bosszúról lemondó Prométheusz „morálisan és intellektuálisan egyaránt a legtokeletesebb jellem, akit a legtisztább és legigazabb indítékok serkentenek a legjobb és legnemesebb célokra”.⁴³ *A megszabadított Prométheusz* azonban éppen ezért nem tragédia, hanem annak utópisztikus felülírása egy újabb mítosz megteremtése révén – alcíme szerint „lírai dráma”. Ezzel szemben a tragédia létező világában, mely egyúttal a továbbélő feudalizmus és patriarchátus művészi formája („A dolgok, ahogy vannak”), Beatrixnak nincsen más lehetősége, mint a gyilkosság. A hősnő világosan látja, hogy ezzel apja nyomdokaiba lép, és éppen így teszi teljessé a kettejük közti hasonlóságot, mégis muszáj cselekednie. Shelley drámája mindent elkövet, hogy ezt a kényszerűséget megértse, majd belátva, hogy a „boncoló kazuisztika” itt nem sokat ér, hogy teljes súlyosságában megjelenítse. Nincsen sem megértés, sem megoldás: Shelley tragédiája önmagába zárul, és nem ér véget. Az utolsó mondat Beatrixé a saját kivégzése előtt: „Jól van, nincs semmi baj.” (103)

Shelley *A Cenci-ház*at színpadi bemutatásra szánta, és csak akkor pub-

likálta, amikor már biztos lehetett a színházak elutasításában. Ezt fontos megjegyezni, ugyanis a romantikus drámákkal kapcsolatban még most is gyakori előítélet, hogy egytől egyig könyvdrámának készültek. Azonban Baillie, Coleridge, és eredetileg Wordsworth és Beddoes is színpadra írta a tragédiáját. A „*closet theatre*”, vagyis a „kamraszínház” elnevezés leginkább abban az értelemben illik ezekre a darabokra, hogy olyan rejtett benső tereket tárnak fel, melyek nyilvános szemlézése nehézségekbe, mindenekelőtt társadalmi tabukba ütközhet. Jelzésértékű, hogy a *British Review* „istenkáromló őrjöngést” olvasott ki a darabból, mely „nem lehet költészet”, míg a *Literary Gazette* szerint Shelley tragédiáját egy démon szerezte a Pokol ördögeinek szórakoztatására.⁴⁴ Shelley műve tehát még olvasmányként is képes volt sokkolni, bár ez talán szükséges is volt egy olyan korban, melyet Hazlitt – mint láttuk – az elvont, kívülről tanult szenvedélyek, a tompult érzékenység, és általában véve a közvettség alakzataival jellemezett.

Ezzel szemben a romantikus tragédia, akár a valós korabeli színházról elszakadva, a testi-intellektuális érzékelés megújítását tűzi ki célul, éppen a színpadi testet öltés alakzatainak középpontba állításával. *A Cenci-ház*hoz írt Előszó szerint Shelley célja olyan drámai nyelv megteremtése volt, melyben a köl-

tői képek és a szenvedélyek átjárják egymást (10), és amely így közvetlenül képes hatni a befogóra. A tragédia műfaját explicit módon is a testhez, a testiséghez kapcsolja: „A képzeletnek, akárcsak a halhatatlan Istennek, testet kell öltenie a halandó szenvedély megváltására (10). Nagyon hasonló metaforát használ később az Előszó Beatrix alászállásával kapcsolatban is: „A bűnök és szerencsétlenségek, amelyeket elkövetett és elszenvedett, mintha álarcok és palástok lettek volna, amelyekbe a körülmények öltöztették, hogy eljátssza szerepét a világ színpadán.” (11) Talán a tragédia maga a testet öltés, avagy a hús-vér test, melynek szenvedéseit-szenvedélyeit Beatrix viselni kénytelen. Ha ez így van, akkor itt alighanem a neoplatonizmus

Shelley-re tett mély hatása érvényesül. De hozhat-e megváltást a szenvedésre a költői nyelvben testet öltött képzelet? Vagy nem marad más, mint az anatómia önmagát is tovább boncoló kényszere, mely által a tragédia műfaja önmagát számolja fel? A szöveg erről hallgat, de zárásul érdemes felidézni Artaud egyik feljegyzését, melyet már jóval az után írt, hogy (számos kudarc után) maga is lemondott a Kegyetlen Színház gyakorlati megvalósításáról:⁴⁵

A színház

az az állapot

az a hely

az a pont

ahol megragadhatjuk az ember anatómiáját, és ezáltal meggyógyíthatjuk és uralhatjuk az életét

JEGYZETEK

1. George Steiner: *A tragédia halála*, ford. Szilágyi Tibor. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.
2. Terry Eagleton: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Malden (MA) – Oxford, Blackwell Publishing, 2003, 91.
3. „the materials of Tragedy cannot be found among a people, who are the habitual spectators of Tragedy, whose interests and passions are not their own, but ideal, remote, sentimental, and abstracted” William Hazlitt: „On Modern Comedy,” In uő: *The Round Table: A Collection of Essays on Literature, Men, and Manners*, London – Edinburgh, 1817, 47–55., 54.
4. „Shakspeare (sic), with all his genius, could not have written as he did, if he had lived in the present times”, Hazlitt: „On Modern Comedy,” 55.
5. Byron: *Naplók, levelek*, vál. Péter Ágnes, ford. Bart István, Gy. Horváth László, Tótfalusi István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1978, 418.
6. Gárdos Bálint: *Dráma mint költészet és színház: Charles Lamb Shakespeare-esszéjéhez*, in *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok*,

- szerk. Gárdos Bálint, Kállay Géza, Vince Máté. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 127–132., 128.
7. John Keats: *Keats levelei*, vál., szerk., bev. Péter Ágnes. Budapest, L'Harmattan, 2010, 156.
 8. Cox, Jeffrey N.: Romantic Tragic Drama and Its Eighteenth-Century Precursors: Remaking British Tragedy, in Rebecca Bushnell (szerk.): *Blackwell's Companion to Tragedy*, Blackwell, 2005, 411–34., 420.
 9. Burke, Edmund: *Töprengések a francia forradalomról*, ford., bev., jegyz. Kontler László. Budapest, Atlantisz, 1990.
 10. Percy Bysshe Shelley: *A Költészet védelme*. In *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 311–337.; 321. Fejérvári Boldizsár fordítása.
 11. Shelley, Percy Bysshe: *A Cenci-ház*. Ford. Eörsi István. Budapest, Magyar Helikon, 1979. Jánosházy György: *Shakespeare uszályában: két angol romantikus tragédia* (John Keats: Nagy Ottó, Percy Bysshe Shelley: *A Cenci család*). Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2014.
 12. Jane Goodall: „Artaud's Revision of Shelley's *The Cenci*: The Text and its Double,” *Comparative Drama*, 21. 2 (1987), 115–126., 118.
 13. Antonin Artaud: „Színház és kegyetlenség” (1933), in uő: *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*, szerk. Vinkó József. Budapest, Gondolat, 1985, 143–146., 143.
 14. Darida Veronika: *Színház-utópiák*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2010, 167–68.
 15. „All men delight in sensual luxury, / All men enjoy revenge; and must exult / Over the tortures they can never feel – / Flattering their secret peace with other's pain. / But I delight in nothing else. I love / The sight of agony, and the sense of joy, / When this shall be another's and that mine.” (1.1. 77–83) A főszövegben a drámát Eörsi István fordításában, a megadott kiadás szerint idézem.
 16. „We shall be as Gods in knowledge, was and must have been the first temptation: and the co-existence of great intellectual lordship with guilt has never been adequately represented without exciting the strongest interest.” Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, szerk. James Engell, W. Jackson Bate, 2 vols., Princeton Princeton University Press, 1983, 2:217.
 17. Emily Dickinson: 241, in *Emily Dickinson versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 28., Tótfalusi István fordítása. („I like a look of agony, / Because I know it's true; / Men do not sham convulsion, / Nor simulate a throe. // The eyes glaze once, and that is death. / Impossible to feign / The beads upon the forehead / By homely anguish strung.”)
 18. Ugyanebben az időben Hazlitt is hatalom és tragédia összefüggéséről gondolkodik. A *Coriolanus* kapcsán jelenti ki: „A költészet nyelve természetesen szerint egybeesik a hatalom nyelvével.” William Hazlitt: „*Coriolanus* (1817)”, in *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok*, 163–167., 163. Gárdos Bálint fordítása.

19. Péter Ágnes: *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, 153.
20. „The thing in which my imagination revelled the most freely, was the analysis of the private and internal operations of the mind, employing my metaphysical dissecting knife in tracing and laying bare the involutions of motive”. Idézi: William D. Brewer: *The Mental Anatomies of William Godwin and Mary Shelley*, Madison, NJ: Fairleigh-Dickinson University Press, 2001, 15.
21. „History labours under the Gothic and unintelligible burden”. Godwin, William: *Enquiry Concerning Political Justice*, ed. Isaac Kramnick, Harmondsworth, Penguin, 1976, 477. (V: XII). Vö. Miles, Robert: „The Cenci: Gothic Shelley.” In David Brookshire (ed.): *Percy Shelley and the Delimitation of the Gothic. A Romantic Circles Praxis Volume*, 2015, https://www.rc.umd.edu/praxis/gothic_shelley/praxis.2015.gothic_shelley.miles.html
22. Percy Bysshe Shelley: *A Költészet védelme*. 320. Fejérvári Boldizsár fordítása.
23. Arisztotelész: *Poétika*. IV, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 10. Sarkady János fordítása.
24. A kérdést tárgyalja: Marvin Carlson: *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 133–135.
25. A tragédia hatásairól Burke ezt írja (Első rész, XV): „Nosza, válasszunk csak ki egy napot a létező legfenségesebb és leghatásosabb tragédia bemutatására; a szerepekre jelöljük ki a legkedveltebb színészeket; ne sajnáljuk a pénzt a jelenetekre és díszletekre; egyesítsük a költészet, a festészet, a zene legnagyobb erőit; s amikor összetoboroztuk közönségüket és elméjük feszült várakozással telítődik, jelentsük be, hogy a szomszédos téren épp egy magas rangú tisztségviselőt készülnek kivégezni államellenes büntett miatt; a színház üressége egy szempillantás alatt megmutatná az utánzó művészetek viszonylagos gyengeségét és kikiáltaná a valóságos együttérzés diadalát. Úgy vélem, a nézet, miszerint a valóságban egyszerűen csak fájdalmat érzünk, a megjelenítés esetében viszont gyönyört, abból ered, hogy nem különböztetjük meg kellőképpen azt, amit semmi esetre sem szeretnénk megtenni, attól, amit látni szeretnénk, ha már egyszer valaki megtette.” Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szép-ről való ideáink eredetét illetően*. Budapest, Magvető, 2008, 55. Fogarasi György fordítása.
26. Victoria Myers: „Joanna Baillie’s theatre of cruelty.” In Thomas C. Crochunis (szerk.): *Joanna Baillie, Romantic Dramatist: Critical Essays*. London – New York, Routledge, 2004, 87–107., 88.
27. „What human creature is there, who can behold a being like himself under the violent agitation of those passions which all have, in some degree, experienced, without feeling himself most powerfully excited by the sight?” Joanna Baillie: „Introductory Discourse.” In *Plays on the*

- Passions*, ed. Peter Duthie, Broadview Press, 2001, 67–113, 72.
28. Idézet és fordítás: Ruttkay, Veronika: „A tudat anatómiája: karakter és »forradalom« Joanna Baillie és William Wordsworth drámáiban.” In Gárdos Bálint – Péter Ágnes (szerk.): *Forradalom és retorika: Tanulmányok az angol romantikáról*. Budapest, L’Harmattan – Ninewells Alapítvány, 2008, 103–120., 115.
29. „Her subtle mind, her aw-inspiring gaze, / Whose beams anatomize me nerve by nerve / And lay me bare, and make me blush to see / My hidden thoughts.” (1.2.84–87.)
30. „It fortunately serves my close designs / That ’tis a trick of this same family / To analyse their own and other minds. / Such self-anatomy shall teach the will / Dangerous secrets: for it tempts our powers, / Knowing what must be thought, and may be done, / Into the depth of darkest purposes: / So Cenci fell into the pit; even I, / Since Beatrice unveiled me to myself, / And made me shrink from what I cannot shun / Shew a poor figure to my own esteem, / To which I grow half reconciled.” (2.2. 107–118)
31. Shakespeare, William: *Macbeth*. Ford., jegyz., bev. Kállay Géza. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014. („To know my deed, ’twere best not know myself”)
32. „To delineate a man’s character, by tracing the progress of his ruling passion,” – he argues, – „is like describing his person by the yearly admeasurement of his foot, or rather by a termly report of the increase of a wen, by which his health and his beauty are ultimately destroyed. A ruling passion distorts and deforms the character; and its growth, instead of developing that character more fully, constantly withdraws more and more of it from our view. The growth of the passion is not the growth of the mind; and its progress and symptoms are pretty conform, in whatever subject it may have originated.” Id. Joanna Baillie: *Plays on the Passions*, ed. Peter Duthie, Broadview Press, 2001, 432–433.
33. Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Corvina Kiadó, 2000.
34. Vickers, Neil: *Coleridge and the Doctors 1795–1806*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
35. „The science of psychology, mental varieties, has long been used by physicians, in conjunction with the corresponding corporeal knowledge, for the investigation & removal of immaterial causes of disease; it still remains for some one to exhibit the sum of his experience in mental pathology & therapeutics, not in a cold technical dead description, but a living semiotical display, a series of anthropological experiments, developed for the purpose of ascertaining some important psychical principle – i. e. a tragedy.” Beddoes, Thomas Lovell: *Death’s Jest-Book. The 1829 Text*. Szerk. Michael Bradshaw. New York – Routledge, 2003, xiii.
36. „openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue”

37. Kiss Attila Atilla: „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza.” *Jelenkor*, 48:6 (2005), 619–632., 625., 629.
38. Jeffrey, Francis: Ford’s Dramatic Works (1811), in Morgan, Peter F. (szerk.): *Jeffrey’s Criticism. A Selection*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983, 113–114., 113.
39. Jánosházy György: A romantika adója. In uő: *Shakespeare uszályában: két angol romantikus tragédia*, 181–182.
40. „There’s such a divinity doth hedge our Shakespeare round, that we cannot even imitate his style. I tried to imitate his manner in the Remorse, and, when I had done, I found I had been tracking Beaumont and Fletcher, and Massinger instead.” Id. Bate, Jonathan: *Shakespeare and the English Romantic Imagination*. Oxford, Clarendon, 1986, 50.
41. Godwin, *Political Justice*, 67.
42. „If the Revolution had been in every respect prosperous, then misrule and superstition would lose half their claims to our abhorrence, as fetters which the captive can unlock with the slightest motion of his fingers, and which do not eat with poisonous rust into the soul.” Saját fordítás.
43. Shelley, Percy Bysshe: *A megszabadított Prometheus*. Ford. Weöres Sándor. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1961, 8.
44. Narajan, Uttara (ed.): *The Romantic Poets: A Guide to Criticism*, Blackwell Publishing, 2007, 222.
45. Idézi: Földényi F. László: Antonin Artaud halálos színháza. In uő: *A túlsó parton. Esszék, 1984–1989*. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1990, 227–263., 238.



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele. Budai Vár, a korábbi brit követség kertje, 1943

Színházpolitika, színházi transzferek az 1970-es években

EGY DOKUMENTUMKÖTET TANULSÁGAI

2018 végén jelent meg *a Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982* című kötet.¹ Az alábbiakban néhány olyan kérdés vázlatos áttekintésére vállalkozom, amelyben a dokumentumkötet szűkebb területem, a nyugat–keleti kulturális transzferek működésének megértését segíti.

A színházpolitikának ez persze csak egy részterülete – a központi kérdés sohasem ez, hanem a kortárs magyar dráma fejlődése volt, ahol a sztálini időszak után több évtizedes megoldatlan dilemmát jelentett a pozitív üzenet, a drámai hősök megtalálása. A kortárs nyugati színház produkcióinak átvétele persze némiképp más ideológiai-politikai és egyéb – például gazdasági – elvárások mellett működött, mint a hazai

drámairodalom esetében. Ugyanakkor az 1970-es években ez már szilárd, bevett része volt a magyar kulturális politikának: a nyugati irodalom, dráma, film recepciója már az 1950-es évek közepén, a desztalinizáció kezdetén erőteljesen kitágult. Az 1970-esek években tulajdonképpen reálisan mérte fel a kulturális politika, hogy „lényegében befejeződött a több évtizedes adósság törlesztése és meggyorsult az új értékek közvetítése”.² Ezt az Agitációs és Propaganda Bizottság a műfordítások kapcsán mondta ki, de más művészetek területén is hasonló volt a helyzet: a magyar közönségnek – ha nem is teljes, de – átfogó képe lehetett a nyugati szerzőkről, művészeti törekvésekről.

Az 1970-es évtized folyamatai

Hogy a színházak esetében mekkora részterület volt ez, az a dokumen-

A tanulmány a *Nyugati hatások és transzferek a magyar kultúrában és tudományban az 1970-es és 1980-as években* című, NKFI-125374 számú kutatási program keretében készült.

	<i>Nyugati kortárs</i>	<i>Nyugati és egyéb klasszikus</i>	<i>Szovjet és szocialista</i>	<i>Összes bemutatott</i>
1970/71	31	27	22	185
1971/72	32	26	25	183
1972/73	26	32	31	188
1973/74	21	31	31	175
1974/75	n. a.	n. a.	n. a.	n. a.
1975/76	29	50	30	204
1976/77	16	41	23	171
1977/78	25	35	34	174
1978/79	23	44	32	195
1979/80	36	33	34	211

tumkötetben is olvasható, minden évben az APB elé kerülő éves ter-
vösszesítésekből jól nyomon követ-
hető³.

A kortárs nyugati darabok az
éves bemutatók legalább tizedét,
legfeljebb hatodát tették ki. A leg-
magasabb a számuk és az arányuk az
1970-es évek elején – az évtized első
két évadában az arányuk 16,8%, il-
letve 17,4% –, valamint az évtized
végén, amikor a 36 nyugati prózai
és zenés darab ismét a kínálat 17%-
át adta. Egyúttal ezek azok az évek,
amikor a közönség több nyugati
kortárs darab közül választhatott,
mint a szovjet és szocialista országok
drámaterméséből. A kortárs nyugati
darabok aránya az évtized közepe
felé haladva esik vissza, 1973/74-ben
12%, 1976/77-ben csupán 9,3%. Eköz-
ben a szovjet és szocialista kínála-
tot sikerült szélesíteni, az 1970/71-es
11,9%-ról 1973/74-re 17,7%-ra – utóbbi
esetében ez az évtized csúcspont-

ja. Nagyon hasonló trend rajzolódik
ki a mozikba kerülő nyugati filmek
esetében, az évtized közepén bizo-
nyos mennyiségi visszaesés, majd
1979-1980-ban – még nagyobb mér-
tékű – növekedés.⁴

A fenti adatok nyomán szólunk
kell az 1970-es évtized meghatározó
tendenciáiról, amelyekkel maga a
jó szemmel válogatott kötet – szem-
ben a pártközpont és a minisztérium
ellenőrző és cenzurális tevékenység-
ével – alapvetően szűkszavúan bá-
nik, a beszédes dokumentumokat
több kérdésben kontextus nélkül
hagyva. Az évtized elejének adatai
az új gazdasági mechanizmus hatá-
sát mutatják a kulturális területen.
Az MSZMP 1968-ban sem az egy
évtizeddel korábban lefektetett mű-
velődéspolitikai irányelveivel nem
szakított, sem az abban is képviselt
alapvetéssel, miszerint a „kultúra

nem áru”. Mégis, a kultúra egy kicsit áru is volt már korábban is: az egyes intézményeknek, színházaknak, moziüzemi vállalatoknak, könyvkiadók-
nak pénzügyi terveik is voltak, amelyek teljesülése sokkal egzaktabban volt ellenőrizhető, mint a nevelés, a kulturális emancipálás vagy akár a szórakoztatás funkciójának ellátása. Színházi példával élve: a Broadway sikerszerző Neil Simon nem 1968 után került magyar színpadra, hanem előtte.⁵ Az új gazdasági mechanizmus pedig a színházban – ahogy a mozikban vagy a könyvkiadásban – elsősorban létező tendenciákat erősített fel: a közönségcsalogató és kommersz darabok növekedését érhetjük tetten az 1970-es évek elején, például angolszász és francia vígjátékokat, majd a kultúrpolitika reakcióját, a bumeránghatást az 1972/73-as évtől: a reformok megfékezése a kulturális területen is jól kitapintható. „Következésképpen a mai nyugati művek aránya csökken. A színházakkal a tárgyban folytatott vitáink eredménye, hogy a műsortervben szereplő XX. századi nyugati drámák döntő többségükben haladó szellemű, a társadalmi kérdéseket esetenként szociális érzékenységgel megközelítő mondanivalót tartalmaznak (Romain Rolland, Garcia Lorca, Jason Miller, Max Frisch, Graham Greene, Deloney stb. művei). Ellenséges eszmevilágú,

ízlésromboló, kommersz művek bemutatása nem szerepel a tervekben” – állt a Művelődési Minisztérium anyagában.⁶ Ebben az időszakban – 1972-ben – született az MSZMP Kultúrpolitikai Munkaközösségének a határozata az irodalom és művészetkritika tárgyában.⁷ Ez a dokumentum is az eszmei harc fokozására hívta fel a figyelmet és leginkább annak a jele volt, hogy a pártvezetés nem elégedett a kritika teljesítményével. Márpedig az 1956 utáni kulturális politika relatív nyitottságának, a marxizmus hegemoniájáért (immár nem kizárólagosságáért!) folytatott harcának egyik biztosítéka a kritika volt. A kritikusok feladata volt – lett volna – az adott műveket kontextusba helyezni, illetve a marxista álláspont fölényét kimutatni. Az arányok visszafordulása pedig akkor következik be – az évtized végén –, amikor a reformok újraindítása és az 1979-es árrendezés hatására a kultúrpolitikai szigor a gazdasági kényszerekkel szemben újra tarthatatlanná vált. A kultúra kissé ismét „árubb” lett.

Közben 1974-ben egy másik jelentősnek szánt, a korszak művelődéspolitikai felfogását rögzítő határozat született. A Központi Bizottság közművelődési határozata a kultúra nehezen számszerűsítő – gazdasági – hasznosságából indult ki, embereszménye a művelt és képzett, a korban divatkifejezéssé váló „tudományos és technikai forradalom” ki-

hívásainak megfelelni képes ember volt. Mindez szándéka szerint emelte a közművelődést szolgáló, az önképzést elősegítő kulturális intézmények presztízsét – a nyugati transzferrek szempontjából viszont nem volt kiemelt jelentősége.

Az alternatív színházak

A kulturális politika fókuszában az 1970-es években is a bő kéttucatnyi kőszínház állt. Mellettük működött ugyan négyezernyi amatőr színjátszó csoport, amelyek jó része iskolákban, munkahelyeken szerveződött, és leginkább csak ünnepek alkalmával állt – belső – közönség elé, kisebb részük pedig művelődési házakban szerepelt. A kettő háttérmezsgyéjén pedig működött néhány tucat olyan állandó amatőr társulat, amelyeknek határozottan körvonalazott művészeti elképzelései is voltak: többnyire az újításokra, kísérletezésre nyitottabban, avantgárd szellemben működtek.⁸ A hivatalos és a kísérleti zóna háttérmezsgyéjén helyezkedtek el olyan együttesek, mint az 1970-ben alapított, a MÚOSZ székházában „lakó” 25. Színház,⁹ amelynek műsorterveit a Művelődésügyi Minisztérium és az Agitációs és Propaganda Bizottság a kőszínházakkal együtt tárgyalta. E kategória másik sajátos képviselőjét, az Orfeo-csoporttét, avagy a

Stúdió K-ét viszont nem. Vitányi Ivánnak az Aczél György részére készített feljegyzése azt mutatja, hogy a kultúrpolitikán belül jelen volt egy ellenséges és egy megértő irányzat. Utóbbi nem kiszorítani, ellehetetleníteni, hanem integrálni kívánta volna ezeket a „rendszeren kívüli” kezdeményezéseket: „A mozgalomnak ez a fejlődése világjelenség. Megfigyelhető mindenekelőtt a nyugati országokban, ahol kialakulása a beat és pop-zene hullámát követte, bizonyos mértékig annak funkcióját vette át: azzal a különbséggel, hogy – a szöveg és a színpadi lehetőségei szerint – politikusabb annál. Ebből érthető e törekvéseknek az újbals mozgalmakkal való kapcsolódása, de a pop-pal kapcsolatos művészi célkitűzései is (például a »polgár-borzasztás« meztelenséggel, obszcenitással, agresszivitással stb.).”

Olyannyira ezek az együttesek voltak szinkronban ekkor a világ színházi fejlődésével, hogy bizonyos nemzetközi színházi fórumokon az 1970-es években már ők képviselhették Magyarországot. A 25. Színház járt az avantgárd törekvéseket felkaroló belgrádi színházi fesztiválon 1972-ben, eljutott Nyugatra – a bordeaux-i fesztiválra 1973-ban – és reprezentált Keleten, az NDK fővárosában.¹⁰ Mindhárom helyen magyar darabot játszottak (Hernádi

Gyula–Jancsó Miklós: *Fényes szelek*; Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*; Gyurkó László: *A búsképű lovag, Don Quijote*). Bár néhány nyugati szerzőtől is adtak elő műveket – így Arthur Kopit: *Indiánok* című drámáját 1977-ben – a nyugati áramlatokhoz a kapcsolódást nem a darabok jelentették, hanem színházfelfogásuk. Ugyanez állt a Stúdió K-ra is, amely 1980-ban az amszterdami Bolondok Fesztiválján lépett fel. Az alternatív színházi törekvéseket és amatőr-félamatőr társulatok tucatjait felvonultató rendezvényre más szocialista országokból is érkeztek, például a Bukaresti Nemzeti Színházból is. A *Népszabadság* értékelése szerint ebben a közegben Jean Genet több mint két évtizedes darabjával (*A balkon*), a jelenetek között a színpad átrendezése helyett a közönség átültetésével, a valóság és álom motívumainak keveredésével – plusz Büchner *Woyzeck*-ével – a Stúdió K már-már hagyományosnak minősült, de átütő sikert aratott.¹¹

A magyar színházi közeg azonban alapvetően elutasító volt a nyugati kísérletező színházzal szemben, a „modernizmus” még az 1970-es években is szitokszónak számított. Az 1950-es években Franciaországban kezdeményezett Nemzetek Színháza is rendre alkalmat kínált arra, hogy a marxista kritika kijelölje a határokat. E színházi világtalálkozót 1975-től évről évre más országban rendez-

ték. 1975-ben elsőként egy szocialista ország fővárosában, Varsóban, ám a Beckett-rendezte *Godot-ra várva* előadásával nyitották meg. Az 1975-ös beszámolókat még Helsinki szelleme uralta, de az 1976-os belgrádi, majd 1979-es hamburgi rendezvénysorozat kapcsán már inkább a modernista „vadhajtások”, a sokkoló színház, illetve az alternatív törekvések hazai követőinek kritikája kapott teret: „Ezekre a nemzetközi színházi találkozókra és a BITEF-ekre elmegy néhány ember, meglátja ezt a modernista színházat – hazajön azzal, hogy a világszínház ilyen. Deklarálja, hogy aki nem ilyen színházat csinál, az konzervatív, elmaradott, nevetséges. A színházi emberek ettől [...] meg akarnak felelni egy át nem élt, rájuk kényszerített, tehát manipulált koncepciónak.”¹² A *Népszabadság* elemzése viszont arra is figyelmeztetett, az idegenkedés forrása az, hogy a szocialista színházpolitika a Nyugaton piaci körülmények között létrejövő amatőr szabad társulatokat és egy-személyes színházakat nem tekinti egyenrangú, egyenértékű színházi produkciónak, míg ezeken a fesztiválokon épp azok kaptak teret.¹³

A „támogatott” művek

A Magyarországon játszott kortárs nyugati drámák nagyobb hányada a 3T támogatott mezejében helyezke-

dett el. Ezekre is állt az a kitétel, hogy a magyar színjátszás 1970-re már pótolta elmaradásait. Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Federico Garcia Lorca stb. darabjai már az 1960-as években színpadra kerültek, míg a legtöbb a hetvenes években bemutatott író alkotásai legalább nyomtatott formában megjelentek korábban. Weiss és Hochhuth – valamint Saul Levitt, Joan Littlewood – „iskolateremtőnek” is számított a szocialista országokban is. Az 1960-as években írott és bemutatott darabjaik – *Marat/Sade*, *A vizsgálat*, *Parancsra tettem*, *A helytartó*, *Ó, az a csodálatos háború* – nyomán sorra születtek a dokumentumdrámák Magyarországon is az I. világháborúról, a Horthy-korról, a Don-kanyarról, amelyek sora az 1970-es években is folytatódott. Az évtizedfordulótól pedig már az ünnepélyes megemlékezésekhez, évfordulókhoz is ezt a műfajt hívták segítségül: a Tanácsköztársaság 60. évfordulójára (*A vezérkari főnök*), a Lenin-centenáriumra (*Fejezetek Leninről*), a felszabadulás 30. évfordulójára (*Harmincéves vagyok*). Sajátos drámahiányt jelez, hogy az évtized második felében megszorodtak a regényadaptációk (Greene, Heller, Kesey, Malraux, McCoy).

A politikailag támogatott művek közül különösen érdekes George Tabori *Pinkville* című musicaljének az

esete. Itt ugyanis arról volt szó, hogy a kulturális és agitprop vezetés egy legfeljebb közepes, de a Vietnamentematika miatt kiemelten fontos darabot támogatott, sőt propagált. Orbán László művelődési miniszter-helyettes a lapok, folyóiratok kulturális (rovat)vezetőinek értekezletén kérte, „hogyan ezt a darabot színházi életünk kiemelkedő eseményeként kezeljék. Hangsúlyozta, hogy elsősorban a mű és az előadás politikumát, agitatív szerepét emeljék ki, és ne a darab esetleg vitatható művészi értékeit poentírozzák vagy nagyítsák fel”.¹⁴ A feljegyzésből az derül ki, hogy a fenti utasítással felérő kérés ellenére a napilapok kritikusai nem bántak kesztyűs kézzel a darabbal, és éppen a politikai („agitatív”) hatását kérdőjelezték meg.

A korban népszerű dokumentumdráma műfajába sorolható – katonák vallomására, hadbírószági jegyzőkönyvre, egyéb hivatalos iratokra épülő – műről a *Népszabadság* már 1971-ben beszámolt egy nyugat-berlini előadás alapján. Ott egy neuköllni evangélikus templomban kialakított alkalmi színpadon adták elő, ami a darab protestjellegét erősítette, akárcsak a harsány beatzene, és az, hogy az előadást az NSZK művelődési minisztere mint Amerika-ellenest nem engedélyezte állami színházban.¹⁵ A darab előbb egy

amerikai kiképzőtáborban, majd a vietnami bevetésen játszódik, azt mutatja be, hogyan teremt a kegyetlen katonai drill gondolkodó emberekből parancsokat gondolkodás nélkül végrehajtó gyilkológépeket.

A magyar bemutató után a *Népszabadság* kritikája koncentrált arra a dilemmára, ami más nyugati protestműfajok átvétele esetében is felmerült: a két világrendszer közti ellentét által értelmezett világban egy másik társadalmi rendszerben megfogalmazott tiltakozás vajon képes-e az eredeti üzenetet és eredeti irányú indulatokat felszítani? Vagy átültetve az új kontextusba a szembenállás célját, értelmét veszti, esetleg a tiltakozás, a protest önjáróvá válik? „A *Pinkville*-t (és a hozzá hasonló »protest«-drámákat) másképp kell eljátszani egy nyugati országban és másképp Magyarországon” – fogalmazta meg a Központi Bizottság lapja.¹⁶ Vagyis míg „odaát” a hivatalossággal szembeni tett egy ilyen darab megírása, színre vitele, itt ki nem mondva a hivatalosság hendi-kepjével indul, hiszen a benne megfogalmazott morális felháborodás a hatalom céljaival és retorikájával egy irányba mutat. Így adott esetben beleszürkül a gyári Vietnam-műszakokba, iskolai gyűjtésekbe. A Tabori-darabbal párhuzamba állítható protest-song, avagy magyar megfelelőjével a pol-beat mutathatta meg a „tiltakozó műfajok” makacsságát,

hiszen ott a második lépcsőben meg kellett volna teremteni a vietnami és fekete polgárjogi dalok hazai megfelelőit, államszocializmusban előadható témáit – pozitív tartalommal.¹⁷

A *Pinkville*-t ugyanakkor sikerült „helyre tenni”, ősszel a Katona József Színházban már más rendezésben játszották. Ehhez egy másik nyugati irányzatot „hívtak” segítségül, amelyet például az angol Peter Brook képviselt: ennek lényege kapcsolatot teremteni „színpad és nézőtér között”, vagyis bevonni a közönséget a játékba. A doku-musical protestvilágát a darabhoz írt keretjátékkal tették átélhetővé, egyúttal távolították el a közönségtől: a néző már a színház előcsarnokában színesekkel találkozott, akik jelszavakat skandáltak, táblákat lengettek, protestdalokat énekeltek, vagyis egy vietnami háború elleni tiltakozásba csöppentek. A darabban a rendezés arra törekedett, hogy az amerikai kiképzés világát a színpadon ne „átéljük”, hanem „megjelenítsük”. A *Népszabadság* kritikája tehát azt rögzítette, hogy a politikai szándék immár megvalósult: „A *Pinkville* előadása egy nyugati országban tüntetés a hivatalos politikával szemben. Itt a Nemzeti Színház művészei a vietnami háború elleni tiltakozásokat közvetítik.”¹⁸

Két műfajtranszfer-kísérlet

George Tabori darabja nemcsak a protest, hanem a musical, avagy rockopera meghonosításának történetébe is ágyazható. A musical az 1960-as évtized kezdetén tűnt fel a hazai színházpolitika egén: bár bemutatkozása felemásra sikerült – egy 1940-es évek végi Broadway musical, a *Szivárványvölgy* átvételével –, azokban az években a giccsesnek, visszahúzósnak, sőt a Rákosi-korszak termelési darabjaival is kompromittált operett műfaj megújításának ígéretét hordozta. Olyan műfajként írtak, beszéltek róla, amely egyszerre lehet formailag modern és tartalmában haladó.¹⁹ A hazai kísérletek (*Ki a győztes?*, *Mélyvíz*, *Európa elrablása*) felemás sikerrel jártak, így az évtized közepétől inkább a nagy nyugati Broadway-sikerek bemutatói (*Irma, te édes*; *Kiss Me, Kate*; *Espresso Bongo*; *My Fair Lady*) következtek. Az etalonként emlegetett *West Side Story* – bár 1965-ben egy külföldi együttes eljátszotta a Szegedi Szabadtéri játékokon – csak 1969-től volt látható a Fővárosi Operettszínházban.

Az 1970-es években újabb lendületet vett a magyar musical fejlesztése, a kulturális irányítás továbbra is olyan műfajként tekintett rá, mint amely a fiatalok körében is népszerű lehet, különösen ha a beatzene nagyobb szerepet kaphat. Ezért a színházi jelentések és tervek figyel-

met fordítottak a műfaj jelenlétére, támogatták a színházakat a magyar musicalek műsorra tűzésében. Üdvözölték, ha befutott írók készítettek librettót (mint Déry Tibor, Maróti Lajos, Galambos Lajos 1972-ben²⁰), sőt a minisztérium musicalpályázatot hirdetett, amelyre az 1973/74-es és 1974/75-ös évad programja építhetett is.²¹ Az évtized magyar musicalje kétségkívül a Déry Tibor regényéből átdolgozott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* volt. E darabról a műsortervben ez állt: „A mű erőteljes tiltakozás az ellen a közkeletű nézet ellen, amely szerint a fogyasztói társadalom, a nyugati világ elembertelenítő tendenciáival szemben a lázadás eredményes formája: a társadalmon kívüli kapcsolatok megteremtése, a kivonulás a törvényekkel és konvenciókkal megszerkesztett szabályos létformától. Déry egyértelműen vallja, hogy a pop zene őrzőjégével, a kábítószerekkel, a látszólagos nagy békével és a szabad szerelemmel fűszerezett lázadás-fegyverletétel, amely ugyancsak nem más, mint a fennálló és uralkodó társadalom manipulációja az értelmes ellenállás lefegyverzésére.”²² A regény párhuzamai, mély jelentéstartalmai, szimbólumrendszere azonban nehezen volt színpadra alkalmazható: „az operáció sikerült, a beteg meghalt” – mondta ki a *Népszabadság* kritikusa. Bővebben kifejtve: „Az átdolgozás nem tudó-

sít arról, [...] milyen társadalomból akarnak kiszállni ezek a zenevágók, milyen hangok elől akarják betönni a fülüket a rémisztő vagy az andalító dallamokkal, honnan akarják kifúrni magukat a semmibe, áttörvén az erőszak burkát, vagy arra képtelenül visszahullni az erőszak világába.”²³ A dallamok viszont megmaradtak, a musicalelőadás mindenekelőtt az LGT zenéjéről szólt.

A magyar musical pártolására már csak azért is szükség volt, mert a Broadway-sikerek hazai adaptációiért túl nagy árat kellett fizetni – valutában. Feltűntek a kínálatban szocialista országokban született musicalek (*Nehéz Barbara, Étvágy cseresznyével, Bátyám és a klarinét*), és volt, hogy kifizették a borsos nyugati jogdíjat, mint a *La Mancha lovagja* esetében.²⁴ Olyan is előfordult, hogy átvették, ám némi vihart kavart, mint a *Hegedűs a háztetőn*, míg az 1970-es években egy-egy várva várt bemutató el is maradt, mint a *Hair* vagy a *Jézus Krisztus Szupersztár*. Utóbbi három esetben mindenképpen beszélhetünk valamiféle „közönségnyomásról”: a publikum várta, elvárta, hogy a már innen-onnan ismert musicalek színpadra kerüljenek. A *Hegedűs a háztetőn* esetében eleve számoltak politikai kockázattal, „a darabból esetleg kicsendülő politikai asszociációk” ve-

szélyével – ám épp a musical műfajnál lehetett azzal érvelni, hogy ez ott kevésbé érvényesül.²⁵ A korban kimondhatatlan volt, de Oroszország és az antiszemitizmus „együttállása” lehetett érv a darab ellen, amely a Művelődésügyi Minisztérium értékelése szerint az 1972/73-as évad nagy sikere lett. Rontotta viszont a megítélését az aktuális külpolitikai helyzet, a szovjet-izraeli viszony, az 1973 októberi jom kippuri háború, és a darabot a következő évadban levetették a műsorról.²⁶

A *Hair*, amelynek a vietnami háború elleni tiltakozásával helye lett volna a színházak műsorán, nemcsak az átható protest jellege miatt nem került bemutatásra, de egyúttal meghagytuk „a fülledt erotikát a Nyugat ópiumának”. „Nálunk az antiimperialista tiltakozásnál alighanem élénkebben érvényesülne az előadás anarchikus villódzása, nemzedéki dinamizmusa, s erotikuma bizonyára távolabb kerülne attól a funkciótól, amellyel az ottani körülmények között rendelkezik” – válaszolt a transzferproblémákat 1970-ben Pándi Pál.²⁷ A *Hair*t így csak az Oscar-díjas Forman-film bemutatása után, 1985-ben állították Magyarországon színpadra. Ugyanez esett meg Andrew Lloyd Webber musicaljével – annyi különbséggel, hogy a *Jézus Krisztus Szupersztárnak* megadatott egy bemutató a Műszaki Egyetem Bartók Béla úti kollégiumában a Korong Együttes részvételével, amelyet

az erre hivatott szerv, az Országos Rendező Iroda az egyetemi KISZ bizottság kérésére szabályszerűen jóvá is hagyott. A kulturális vezetés nyilván nem tartotta a marxizmus hegemoniájával összeegyeztethetőnek a vallási tárgyú musicalt,²⁸ noha a nem nyilvánosan folyó vitában felmerült olyan érv, miszerint ez „[a] beat-opera nem tartozik a vallásos művek közé, az egyház elítéli, mert profanizál”.²⁹

Viszont ezek a musicalek rávilágítanak a korabeli nyilvánosság működésére. Egyrészt valamiféle cenzurális szerv, eljárás minden szférában jelen van, ám a nyilvánosság különböző szintjein ezek különböznek, eltérő szempontokra lehetnek tekintettel és eltérő eredményre juthatnak. Ezen felül ha van döntéshozó szerv – például a színházak esetében az APB fenntartotta magának a vétó-, illetve beleszólás jogát –, ott a döntéshozót a műhelyek igyekeznek meggyőzni. A *Hegedűs a háztetőn* bemutatása mellett például azzal érveltek, hogy a darab már más szocialista országban – nevezetesen az NDK-ban – is sikerrel futott. A *Jézus Krisztus Szupersztár* esetében viszont egy szűkkörű, egyébként is enyhébb szabályoknak megfelelni kénytelen egyetemi rendezvény kapott egyszeri engedélyt egy adminisztratív jellegű országos szervtől. Ráadásul maga a musical ismert volt a célközönség előtt, hiszen a mű slágereit – a kon-

textusból kiragadva – a Magyar Rádióban is játszották, és néhány példányban, ugyan külföldről behozva, legálisan is kapható volt. Persze a legtöbb külföldről behozott lemez ekkor még feketén kelt el – például nejlonszatyorból a Kiskörúton.³⁰ Probléma ebből akkor vált, amikor ez szintet lépett, és bekerült a sajtónyilvánosságba, annak is egy olyan szeletébe – az 1968-ban induló, Magyarországon kiadott angol nyelvű napilapba, a *Daily News*ba – ami már a külföld felé közvetítette, hogy Magyarországon a *Jézus Krisztus Szupersztár* előadható.

Az abszurd

Szintén az eltérő szabályok mentén működő nyilvánosság-körökről vall a nyugati abszurd hazai recepciója. Egyrészt az abszurd dráma jóval előbb jelent meg nyomtatásban, mint színpadon: a világirodalomra való nyitás jegyében megszülető *Nagyvilág* folyóirat már 1959-ben publikált egy Ionesco-drámát, majd – immár egészen más fogadtatással – egy következőt 1960-ban.³¹ Tegyük hozzá, ez akkor jóval nagyobb kör számára tette hozzáférhetővé e műveket, mint az első színpadi bemutatók, amelyekre 1965-ben került sor, miután a kulturális vezetés, személyesen Aczél György is zöld utat adott egy-egy darabnak.³² Beckett

egy néhány tucatnyi nézőt befogadni képes kamaraelőadásban, míg Ionesco vidéken, egyetemi színpadon kapott nyilvánosságot.

Samuel Beckett kapott nagyobb visszhangot: a Thália Stúdióban előadott *Godot-ra várva* előadásról országos napilapokban is lehetett olvasni.³³ Eugene Ionescu *A királyhalódik* című színművét viszont a kritika is „elrejtette”: a *Film–Színház–Muzsika* csak a bemutató tényét közölte,³⁴ a *Magyar Ifjúság* kissé bővebben is bemutatta. E beszámolóból nemcsak a mű tartalma derült ki, hanem az is, hogy a rendezés alapjaiban változtatta meg a szerzői szándékot, a reményvesztettséget és értelmetlenséget árasztó darab reménnyel és emberi értelemmel „gazdagodott”. „Nagy Zoltán érett színészi megoldásaival Berenger király figurájában olyan embert alakít, akiben az elmúlással való megrendítő küzdelem során tragikumot érzünk. (Ionesco instrukciói szerint nevetséges, szenilis aggastyánná kellett volna válnia.) A rendező, Paál István érdeme, hogy az élet abszurd voltának gondolatával szemben a dráma humanista eszmeisége vált egyértelművé.”³⁵

Ugyanez volt az ára Beckett második magyarországi színre vitelének³⁶ – ugyancsak kisszámú közönséget befogadni képes előadóteremben, a Madách Színház stúdiótermében. Az *Ó, azok a szép napok!* előadásában ugyanis nem egy, az élet minden per-

cét elviselhetetlennek érző főhős nő várta nyakig homokba ásva a megváltó halált, hanem egy érző, az élet apró dolgaiba kapaszkodó nő küzdött emberi emlékképeket felidézve. „Míg Madelaine Renaud Párizsban pontosan és szikáran hajtotta végre a szerzői utasításokat – kegyetlen belső ürességgel tett-vett, rámolgatott maga körül, turkált feneketlen szatyrában, és undokul köpte ki fogmosás után a habos nyálat –, addig Vámos rendezése megfosztja Winnie alakját minden utálatosságtól, véglényszerűségtől, elbutult tompaságtól, tév- és pótcselekvések közé süppedt vegetációjától...”³⁷ Így az a paradox helyzet alakult ki, hogy 1971-ben a kritika „védte meg” az eredeti Beckettet a magyarországi változattól.

Az évtized második felében további Beckett-darabok kerültek színre,³⁸ és műsorukba illeszthették a színházak Harold Pinter több darabját,³⁹ Ionesco drámáira azonban 1986-ig várni kellett. A nyugati abszurd az 1970-es évtizedben megmaradt szűkebb közönségnek szánt stúdiódarabnak, miközben az újabb bemutatók már nem gerjesztettek olyan heves vitákat, mint amelyet az 1971-es előadás vagy az abszurd esz-köztár szocialista drámában való alkalmazhatósága körül folyó diskurzus az 1960-as évek végén a magyar groteszk jelentkezéskor.⁴⁰

Az 1970-es évtized arca sajátos. A többször idézett kötet dokumentumai alapján is jól kitapintható a kulturális politika átmeneti szigorodása, ami azonban csak az arányok némi kiigazításával és nem teljes hátraarccal járt. E téren a kultúrpolitikán belüli nézetkülönbségek is kitapinthatók, a beavatkozás, tiltás mellett a tűrés, az integrálás is érezhető: a beavatkozások jelentős része nem a betiltás, hanem a bemutatathatóság jegyében fogant.

E folyamatoknak jó lakmuszpapírja a nyugati művek recepciójának vizsgálata. A magyar színház kapcsolata a nyugati színházi világgal természetesen mindvégig megőrződött az évtizedben – sőt a hivatalos csatornákhöz a felemás helyzetű alternatív színházak is közel kerültek. Az évtized elején és végén a gazdasági ösztönzők és kényszerek

erőteljesebben érvényesültek: ez mindkét esetben a nyugati importot a kommersz irányába tolta. A dokumentumkötet által választott 1982-es határvonal – bár az érvelés nagyrészt elmarad – indokolható akár azzal, hogy a kulturális életben egy olyan generációs szakadék jelentkezik ekkorra, ami már nem áthidalható a megszokott aczéli alkukkal, akár azzal, hogy ettől nem függetlenül az agitprop vezetés keményebb fellépésre, egy újabb visszakanyarodásra szánja el magát, akár azzal, hogy 1982 után újult erővel nehezedik a gazdasági reform követelménye a kulturális szférára. Ami azonban az 1970-es évekkel ellentétben nem jár a gazdasági reformok útjáról való letéréssel, sőt. A gazdasági kényszerek, amelyek az 1979/80-as évad programján már jól kirajzolódtak tehát már 1979-től egy új szakaszt jelölnek ki.

JEGYZETEK

1. Imre Zoltán–Ring Orsolya: *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982.* PIM–OSZMI, Budapest, 2018.
2. Előterjesztés az APB 1972. március 28-i ülésére. MNLOL 288. f 41/178. ő. e.
3. A kötetből csak az 1974/75-ös adatok hiányoznak.
4. Lásd: Takács Róbert: *Helsinki és a kulturális csere Magyarország és a Nyugat között (1975–1980).* *Múltunk*, 2018/4. 163.; Robert Takacs: *Hollywood Ascendant: American Films in Hungary in the 1970s.* *HJEAS* 2018/1. XXX.
5. *Mezítláb a parkban* című vígjátékát 1966-ban mutatta be a Madách Kamaraszínház.
6. Jelentés az 1972/73-as színházi évről, valamint az 1973/74-es műsortervekről (1973. június 18.). Idézi: Imre–Ring, 156.
7. Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. Az MSZMP KB mellett

- működő Kultúrpolitikai Munka-
közösség állásfoglalása. *Társadalmi
Szemle*, 1972/10. 26–39.
8. Ring Orsolya: Alternatív művésze-
ti mozgalmak az 1970-es években:
az Orfeo-ügy. Archivnet. [http://
www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html](http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html)
 9. Nánay István: A 25. Beszélő. Forrás:
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-25>
 10. Színház – Belgrádban, 212 székkel.
Népszabadság, 1972. szeptember 26.;
A budapesti Huszonötödik Színház
Bordeaux-ban. *Népszabadság*, 1973.
október 21.; Berlinbe utazott a Báb-
színház és a 25. Színház együttese.
Népszabadság, 1975. október 4.
 11. Zappe László: Bolondok fesztivál-
ja, avagy Nemzetek Színháza. *Nép-
szabadság*, 1980. június 22.; Rajk
András: Nemzetek Színháza – 1980.
Film-Színház-Muzsika, 1980. június
28. 12–13.
 12. Barta András: A kiagyalt színház
csődje. *Magyar Nemzet*, 1979. május
23.
 13. Koltai Tamás: Külszínházban. *Nép-
szabadság*, 1979. augusztus 12.
 14. A Művelődésügyi Minisztérium Mi-
nisztériumi Titkárság Sajtóosztályá-
nak feljegyzése Ilku Pál részére (1972.
szeptember 5.). MNL OL XIX-I-4-
kkk-1023-1972.–Idézi: Imre–Ring, 18.
 15. Kanyó András: Színház a templom-
ban. *Népszabadság*, 1971. november
12.
 16. Koltai Tamás: Pinkville. *Népszabad-
ság*, 1972. szeptember 2.
 17. Szabó Kata: *A pol-beat Magyarorszá-
gon*. Diplomamunka. ELTE-BTK,
2015. Kézirat. 4–33.
 18. Koltai Tamás: A Pinkville a Kato-
na József Színházban. *Népszabadság*,
1972. október 5.
 19. Takács Róbert: A magyar kultúra
nyitottsága az 1970-es években. *Múl-
tunk*, 2017/4. 49.
 20. Idézi: Imre–Ring 108.
 21. Néhány, a tervekben is nevesített
musical a pályázatból: Órsi–Fülöp–
Wolf: *Utolsó Lajos* (tárgya: a vidéki
kiskirályok); Baranyi–Szokolay: *Má-
tyás bolondja* (Mátyás király életéről,
áthallásokkal); Györe Imre–Borgu-
lya A.: *Johanna* (tárgya: a helytállás,
mához szóló tanulságokkal); Szá-
raz–Aldobolyi–Romhányi: *Pincebuli*
(tárgya: a művészet ereje).
 22. Vélemény a fővárosi színházak
1972/73-as előzetes műsortervéről
(1972. április 26.). Idézi: Imre – Ring,
86.
 23. Tamás István: Képzelt riport egy
amerikai popfesztiválról. *Népszabad-
ság*, 1973. március 9.
 24. Dale Wasserman musicaljét 1975-
ben mutatta be a Fővárosi Operett-
színház.
 25. Vélemény a fővárosi színházak
1972/73-as előzetes műsortervéről
(1972. április 26.). Idézi: Imre–Ring
97.
 26. Lásd erről: Jegyzőkönyv a Színház-
művészeti Szövetség Elnökségi érte-
kezletéről (1974. szeptember 19.).
 27. Pándi Pál: Németek és németek. II.
Népszabadság, 1970. szeptember 20.
 28. A nyugati hatásokban a beatzene
és a „új vallásosság” együttállásá-
ról, benne a Jézus Krisztus Szuper-
sztár szerepéről a Szovjetunióban az
1960-as és 1970-es években: Sergei
I. Zhuk: Religion, „Westernization”

- and Youth in the „Closed City” of Soviet Ukraine, 1964–1984. *Russian Review*, 2008/4. 661–679.
29. Magyar Távirati Iroda vezérigazgatójának levele dr. Csendes Lajosnak, az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya vezető-helyettesének (1972. július 5.). Idézi: Imre–Ring, 114.
 30. Kapuvári Gábor Béla: Lemezek pult-ról és szatyorból. *Népszabadság*, 1978. január 8.
 31. 1959-ben *A székek*, 1960-ban *Az orrszarvú* jelent meg a *Nagyvilágban* – előbbit embertelen, távlattalan műként ítélték el, utóbbiból humanista, antifasiszta üzenetet olvastak ki.
 32. „Az a végső kiábrándultság és kétségbeesés amely mondjuk Beckett-ből árad, épp azért ölthetett olyan emlékezetesen nyomasztó formát, mert a nyugati polgári intelligencia szellemi állapotának mélységeiből tör elő. A mi színpadjainkon lehet helye egy-egy ilyen alkotásnak, de semmiképpen sem mint színházi kultúránk korszerűségének mércéje vagy őszinteségének példája.” – A *Népszabadság* interjúja Aczél Györggyel. *Népszabadság*, 1964. július 12.
 33. Ungvári Tamás: Egy színházi kísérlet. *Magyar Nemzet*, 1965. november 17.; Pándi Pál: Megismerés vagy elfogadás? *Népszabadság*, 1965. november 27.
 34. Ionesco Szegeden. *Film–Színház–Muzsika*, 1965. december 3. 22.
 35. Géza Ferenc: Egy Ionesco-bemutatóról. *Magyar Ifjúság*, 1965. december 11. 5.
 36. Amennyiben nem számoljuk az Állami Bábszínház 1967-ben bemutatott, majd külföldi fesztiválokon is előadott némajátékát (*Jelenetek szöveg nélkül*), amely szintén „megszelídítette” a beckett-i sötét világlátást.
 37. Molnár G. Péter: Ő, miért épp ezek a szép napok? *Népszabadság*, 1971. január 8.
 38. *Godot-ra várva* – 1975, Csiky Gergely Színház; *A játszma vége* – 1979, Szigligeti Színház; *Az utolsó tekercs* – 1979, Pécsi Nemzeti Színház
 39. *A szerető* – 1975, Ódry Színpad; *Régi idők* – 1976, Dunaújvárosi Kamaraszínpad; *Az étellift* – 1976, Ódry Színpad; *A gondnok* – 1978, Pesti Színház és Miskolci Nemzeti Színház, *Játék-szín*; *Hazatérés* – 1980, Csiky Gergely Színház; *A születésnap* – 1980, Szobaszínház, Szolnok.
 40. Utóbbiról lásd: Takács Róbert: Az abszurd dráma Magyarországon az 1960-as és 1970-es években. In *Homoklapátolás nemesércért*. A hetvenéves Standeisky Éva tiszteletére. Szerk.: Balázs Eszter–Koltai Gábor–Takács Róbert. Napvilág, Budapest, 2018. 215–230.

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmaz
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.
Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:
1089 Budapest,
Magyarok
Nagyasszonya tér 10.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
8100 Ft, fél évre **14 100 Ft**,
egy évre pedig **25 200 Ft**

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

