

Tartalom

LXX. évfolyam, 3. szám / 2016. március

Kortárs spanyol mozaik

Barangolás a kortárs spanyol irodalom világában (Széppróza, filmes adaptációk, színház)	3
CSIKÓS ZSUSZANNA A kortárs spanyol regény (Rövid fejlődéstörténet Pascual Duarte halálától a Beleszerelmesedésekig)	5
ANTONIO MUÑOZ MOLINA A megszállott; Az árnyékember (fordították: Nyári Erzsébet–Csikós Zsuzsanna)	23
Spanyol regények és elbeszéléskötetek magyar nyelven 1939-től napjainkig (Összeállította: Csikós Zsuzsanna)	34
Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok, könyvkritikák (Összeállította: Csikós Zsuzsanna).....	38
LÉNÁRT ANDRÁS Polgárháború utáni spanyol regények filmadaptációi ...	42
KATONA ESZTER Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez	53
KATONA ESZTER Művészi szabadság – hatalmi önkény (Buero Vallejo – Goya, Mayorga – Bulgakov)	87

mérlegen

FEKETE J. JÓZSEF Irodalom és nemzeti közösség (Elek Tibor: Irodalom és nemzeti közösség. Válogatott és új esszék [1984–2014])	99
KOVÁCS KRISZTINA A jégkorszak bejövetele (Beszédes István: Magrittesziget – Posztdramatikus versek)	101
GAJDÓ ÁGNES Úton a teljesség meghódítása felé (Pál József: Nézőpontok. Tanulmányok a 20. századi magyar irodalomról, tudományról és művelődéspolitikáról)	104

HANDÓ PÉTER	Megvilágítva (Szafián Zsuzsanna: Erről nem beszélünk – Hírvivő magyar lány a Bánságból) 107
BARTUSZ-DOBOSI LÁSZLÓ	„Bezár a világ?” (Bertók László: Ott mi van?) 110
ÓCSAI ÉVA	Kelet-európai hanyatlástörténet (Mileta Prodanović: Kert Velencében) 113
ILLUSZTRÁCIÓK	JUAN GRIS: <i>Violon et Guitare</i> (1913) című alkotásának részlete a címlapon, összeállítás kortárs spanyol könyvborítókból, film- és színházi plakátokból a 4., 41., 106. oldalon és a belső borítón.

A spanyol összeállítás vendégszerkesztői *Csikós Zsuzsanna* és *Katona Eszter* voltak.

Barangolás a kortárs spanyol irodalom világában

SZÉPPRÓZA, FILMES ADAPTÁCIÓK, SZÍNHÁZ

1989–1990, tehát a rendszerváltás óta egyre több kortárs spanyol szerző munkája jelenik meg magyar nyelven (bibliográfiai összeállításunkban csaknem nyolcvan regény és néhány antológia szerepel), és szinte nem telik el év, hogy a Budapesti Könyvfesztiválon ne lennének jelen hazájukban már elismertnek számító ibériai írók. Egyetlen példaként itt és most csak Jorge Semprún nevét említjük, aki a 2006-os rendezvény díszvendége volt. Ugyanakkor az utóbbi hetven év spanyol irodalmának fejlődéstörténete szinte teljesen ismeretlen a magyar olvasó számára. A 2002-ben kiadásra került *A spanyol irodalom rövid története* című kötetben olvasható átfogó ismertető az egyetlen, amely megjelent a téma kapcsán.¹

Összeállításunk, amelynek szerzői a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékének munkatársai, a mai spanyol irodalom világába kalauzolja el az olvasót az 1939-ben véget érő polgárháború utáni időktől kezdve napjainkig. E korszak első felének irodalmi fejlődését nagymértékben meghatározta az 1975-ig tartó Franco-rezsim a maga szigorú ideológiai szabályrendszerével és cenzúrájával. A demokratikus átmenet (1975 után), majd a demokrácia kiteljesedése pedig a sokszínűséget, különböző nemzedékek és irányzatok, köztük az emigrációból hazatért szerzők együttélését hozta magával és mind a mai napig ez a fajta heterogeneitás és sokszínűség jellemzi a spanyol irodalmat.

Az alábbiakban olvasható négy tanulmány közül Csikós Zsuzsanna a polgárháború utáni spanyol szépprózáról ad összefoglaló történeti áttekintést. A két novella (a fordítás Csikós Zsuzsanna és Nyári Erzsébet közös munkája) napjaink egyik legnépszerűbb írójának, Antonio Muñoz Molinának az alkotása. A számos rangos irodalmi díjjal kitüntetett írótól magyar nyelven idáig egy regény – *Tél Lisszabonban* – és egy elbeszélés – *Egy másik élet* – jelent meg.² Az itt olvasható *Az árnyékember* és *A megszállott* szerkezetében és témájában egymáshoz nagyon hasonló, látszólag mások kitalált életére fókuszáló, de valójában a főszereplők saját szerencsétlen sorsát elmesélő narráció. A spanyol szépprózáról szóló összeállítást egy bibliográfiai gyűjtés zárja egyrészt a magyar nyelven is olvasható kortárs spanyol regényekről és elbeszéléskötetokről, valamint az egyes szerzőkről és műveikről magyar nyelven megjelent írásokról (Csikós Zsuzsanna). Ez annyiban újdonság, hogy ilyen komplex katalógus még nem készült a téma kapcsán.

Lénárt András írása a korszak spanyol filmgyártását mutatja be az akkoriban született regények filmes adaptációinak tükrében.

¹ Carlos Alvar-José-Carlos Mainer-Rosa Navarro: *A spanyol irodalom rövid története* (ford. Mester Yvonne és Pávai Patak Márta), Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.

² Antonio Muñoz Molina: *Tél Lisszabonban* (ford. Mester Yvonne), Budapest, Ulpius-ház, 2003.
Antonio Muñoz Molina: *“Egy másik élet”* (ford. Imrei Andrea), *Huszedik századi spanyol novellák*, Budapest, Noran, 2011.

Katona Eszter két tanulmánya közül az első a XX. századi spanyol színház fejlődését követi nyomon, a második pedig két kortárs, bár más-más nemzedékhez tartozó drámaíró, Buero Vallejo és Juan Mayorga egy-egy darabjáról (*Alszik az értelem* illetve *Szerelmeslevelek Sztálinhoz*) közöl komparatív elemzést a mindenkori diktatúrák természete kapcsán.

A blokk címében szereplő „barangolások” szó arra utal, hogy az igen gazdag mai spanyol irodalomnak csupán egy-egy szegmense kerül bemutatásra a teljesség igénye nélkül. Talán kissé önkényesnek tűnhetnek a választott témák, de követik a tanulmányok íróinak főbb kutatási területeit. Ez a tény magyarázza azt is, hogy sem a költészet, sem pedig a spanyolországi nem spanyol nyelvű, ám a magyar olvasók körében is egyre népszerűbb és ismertebb katalán, baszk, gallego irodalmak – olyan szerzők munkáira gondolunk többek között, mint Jaume Cabré, Llorenç Villalonga, Quim Monzó vagy Bernardo Atxaga – nem kaptak helyet ebben az összeállításban. Reméljük, hogy a közeljövőben a mostani szerzőknél jóval kompetensebb személyek tollából erre is sor kerül.



CSIKÓS ZSUZSANNA

A kortárs spanyol regény

RÖVID FEJLŐDÉSTÖRTÉNET

PASCUAL DUARTE HALÁLÁTÓL A BELESZERELMESEDÉSEKIG

A tanulmány alcíme, amely két népszerű és ismert, magyarul is olvasható regény címe, két korszakhatárt jelöl: Camilo José Cela 1942-ben kiadott, súlyos társadalmi mondanivalókkal terhelt műve a polgárháború utáni korszak első jelentős szépprózai alkotása, Javier Marías 2012-ben megjelent regénye pedig napjaink spanyol irodalmának egyik jellegzetes, a lebilincselő történetmondást előtérbe helyező darabja. Ennek a hetven évnek a fejlődéstörténetét igyekszik ez az írás dióhéjban felvázolni, természetesen a teljesség igénye nélkül.¹ A két regény abból a szempontból is emblematikus lehet, hogy a *Pascual Duarte halála* megjelenését követően a frankóista cenzúra az egyházi vétó miatt – erkölcsileg kétségesnek találták a műben ábrázolt anyagiulkosságot – betiltotta, míg a *Beleszerelmesedések* esetében maga a szerző utasította vissza a neki odaítélt rangos állami irodalmi kitüntetését, ezzel fejezve ki tiltakozását a hatalmon lévő Néppárt és a Mariano Rajoy vezette kormány politikája ellen.

A háború utáni spanyol regény története, amelyet mai vagy kortárs jelzővel is illethetünk, alapvetően négy nagy korszakra bontható és ezek a korszakok szoros kapcsolatban állnak az országban végbemenő gazdasági, társadalmi és politikai változásokkal. Ez a négy periódus a negyvenes évek egzisztenciális jellegű (individualista) realista prózája, az ötvenes évekre jellemző és az ún. „századközépi” nemzedékhez kapcsolódó társadalmi próza, a hatvanas évek strukturalista vagy kísérleti művei, amelyeknek központi kérdése az önazonosság meghatározása lesz – ez a korszak egybeesik a latin-amerikai újpróza és az ún. „boom” nemzedékéhez tartozó írók műveinek térhódításával – végül a Franco-korszak utáni próza (1975-től), amelyet leginkább a sokszínűség, a több írói nemzedék és irodalmi irányzat együttélése jellemez. Külön kell megemlíteni az emigráns prózát, azon szerzők műveit, akik a polgárháborút követően elhagyni kényszerültek a hazájukat és más országokban (a nyelvi lehetőségek miatt főképp Latin-Amerikában) telepedtek le. Az emigráció idején írt műveik a Franco-korszak után fokozatosan kerültek kiadásra saját hazájukban.

A háború utáni spanyol széppróza egyik sajátosságát az adja, hogy vannak olyan írók, akiknek alkotótevékenysége az egész periódust felölelte, tehát az 1940-es években jelentek meg az első írásaik és egészen az 1990-es vagy a 2000-es években bekövetkező halálukig tevékeny szerepet vállaltak a spanyol irodalmi életben. A legismertebb nevek az irodalmi Nobel-díjat is megkapó Camilo José Cela, Miguel Delibes vagy Gonzalo Torrente Ballester.

¹ Ez a tanulmány bevezetője a szerző most készülő *A kortárs spanyol széppróza* című könyvének, amely előreláthatóan 2016-ban jelenik meg.

A negyvenes évek prózája

A Franco-korszak első évtizede és a hivatalos kultúrpolitika

Spanyolországot szinte teljesen romba döntötte a három évig tartó (1936–1939) és Franco tábornok csapatainak győzelmével véget érő véres polgárháború. A II. világháború idején ugyan Spanyolország területén nem folytak harcok, de az ország egyre inkább elszigetelődött. Hitlernek nem fűződött különösebb érdeke a spanyol csapatok bevonásához a háborúba. 1942 után Franco egyre inkább az antant felé próbált orientálódni, különösebb siker nélkül. Ennek az elszigetelésnek az egyik legnyilvánvalóbb jele az volt, hogy 1946-ban az ENSZ-ben elutasították Spanyolország csatlakozási kérelmét, a NATO is hasonló határozatot hozott és nem részesültek a Marshall-segélyből sem.

Az ország a gazdasági csőd szélén állt és a negyvenes évek Spanyolországát leginkább a nélkülözés jellemezte. Az éhezés, a szinte csak a belső termelésre épülő gazdaság, az egyéni és kollektív szabadságjogok hiánya és a napi szinten is érzékelhető terror határozta meg az évtized történéseit. Az elszegényedés az élet minden területén, így a kultúrában is általánossá vált.

A jobboldali Franco-rendszer kultúrpolitikáját a Kádár-rendszer alatt Magyarországon is olyan jól ismert három „T” (tilt, tűr, támogat) határozta meg. Tiltottak minden olyan művészeti alkotást, amely bármilyen módon kritikával illette a fennálló politikai rendszert, az azt támogató katolikus egyházat, vagy a polgárháború előtti köztársasági korszakot és a liberális eszméket favorizálta. A polgárháború egyébként is teljes szakítást jelentett a spanyol „ezüst század” irodalmával (az 1898-as nemzedék színrelépésétől kezdve a polgárháború kirobbanásáig). A kedvezőtlen körülményeket tovább súlyosbította az a tény, hogy a legjobb és legismertebb írók vagy elhagyták az országot vagy felhagytak az írással. A kultúrát és ezen belül az irodalmat is erősen cenzúrázták: az 1938-ban érvénybe lépő sajtótörvény értelmében minden publikálásra szánt írást, a sport napilapokat is beleértve, előzetes cenzúrának vetették alá. A törvényből azonban hiányoztak az egységes és koherens kritériumok, továbbá az egyház, illetve a hivatalos kultúrpolitika által megfogalmazott alapelvek sem mindig estek egybe.

Ez a szigorú, de anomáliáktól sem mentes cenzúra az írók jó részében egyfajta belső öncenzúrát alakított ki: pontosan ismerték azokat a korlátokat, amelyeket nem léphettek át, azokat a témákat, amelyekről tilos volt szólni, így azután a műveikben kerültek ezeket. Ugyanakkor a hivatalos kultúrpolitika támogatását főként a külföldi, sokszor ponyvairodalom szintű, a társadalmi mondanivalótól teljes mértékben eltekintő művek élvezték.

A negyvenes évek legismertebb szerzői

Természetesen ilyen körülmények között is maradtak olyan neves írók az országban, akik túléltek a háborút, a maradás mellett döntöttek és az alkotásról sem kívántak lemondani. Közéjük tartoztak a híres 98-as nemzedék képviselői közül Pío Baroja (1872–1956) vagy Azorín (1873–1967). A polgárháború idején mindketten ideiglenesen elhagyni kényszerültek Spanyolországot, mert mindkét oldalról halálosan megfenyegették őket. A polgárháborút követően visszatértek, de a kritikusok szerint az ezt követően kiadott munkáik színvonala elmaradt a korábbi műveikétől.

A 98-as nemzedékkel kapcsolatban a hivatalos kultúrpolitika viszonyulása elég ellentmondásos volt: egyfelől éles kritikával illették a nemzedék irodalmi tevékenységét, nyíltan

megtagadni azonban nem merték: sőt, egyetlen kivétellel a 98-as írók valamennyi művét újra kiadták.² Az új kiadások azonban nagyon drága kivitelben kerültek a könyvesboltokba, így az olvasók számára sokszor elérhetetlenek maradtak. Úgyes propagandalépésnek tekinthetjük mindezt, hiszen ezek után senki nem vádolhatta a Franco-féle kultúrpolitikát azzal, hogy elhallgatta ezeknek az íróknak a tevékenységét. Másfelől, több, tekintélynek örvendő és kezdetben a falangisták mellé álló író, mint például Gonzalo Torrente Ballester, nyíltan védelmére kelt a 98-as nemzedék íróinak, azt hangoztatva, hogy irodalmi vonatkozásban a legtisztelretreméltóbb nemzedékről van szó, ami Spanyolországban a XVII. századtól kezdve csak létezett.

A polgárháborút követő időszak prózájának új impulzust azok a szerzők adtak először, akik a negyvenes években jelentek meg első műveikkel az olvasóközönség előtt. A legismertebb közülük Camilo José Cela (1916–2002), akinek 1942-ben jelent meg a már említett *Pascual Duarte családja* című regénye.³ A barcelonai születésű Carmen Laforet (1921–2004) *Semmi* című regénye 1944-ben elnyerte az akkoriban alapított és az évek során az egyik legrangosabb irodalmi elismeréssé kinövő Nadal-díjat. A mű azért hatott az újdonság erejével, mert egy fiatal nő szemszögéből láttatja a történeteket egy olyan társadalomban, amelyet teljes mértékben a férfiak irányítanak, és amelyben a nők szerepe a család és a háztartás ellátására korlátozódik. Carmen Laforet egyébként az első képviselője lesz a háború után fokozatosan kialakuló és folyamatosan jelen levő nagyon nívós női irodalomnak, amellyel a későbbiekben külön is foglalkozom.

García Serrano (1917–1988) 1943-ban megjelent *La fiel infantería* (A hű gyalogság) című munkája, amely az 1920-as évek spanyol diktátoráról, Primo de Riveráról elnevezett Nemzeti Irodalmi díjat kapta meg, és amelyet a Franco-i kultúrpropaganda egyik leghűségesebb terjesztőjének tartott *Nacional* kiadó jelentetett meg, a polgárháborúban a nacionalisták oldalán harcoló katonák hősi küzdelmének állított emléket. A mű ugyanakkor gyorsan lekerült a könyvesboltok polcairól, az egyház ugyanis vétóval élt a szereplők nem éppen erkölcsös magatartása miatt, akik a mise helyett inkább a bordélyházakat látogatták. Csak 1958-ban került újra kiadásra. A katalán származású falangista Ignacio Agustínak (1913–1974) 1944-ben jelent meg két regénye, amelyek egy családragény első köteteiként (*Mariona Rebull, El viudo Ríus, Az özvegy Ríus*) láttak napvilágot. A szerző egy előkelő katalán család életét ábrázolja, XIX. századi realista írói eszközökkel. A valladolidi születésű Darío Fernández Flórez (1909–1977) *Lola, espejo oscuro* (Lola, sötét tükör) címmel 1948-ban megjelent regénye egy madridi prostituált életét mutatja be a negyvenes években. Szintén a '40-es években jelenik meg a már említett Gonzalo Torrente Ballester első regénye, a *Javier Mariño*.⁴

A bilbaói születésű, de élete nagy részét Madridban töltő Juan Antonio Zunzuneguinek (1901–1982) már a harmincas években is jelent meg regénye, de irodalmi pályafutásának zöme a polgárháború utáni időszakra esett. Pío Baroja után ő írta a legtöbb regényt hazájában. Mesterének Benito Pérez Galdóست és Pío Baroját tarthatjuk, az előbbihez művei szereplőinek számában és széles tárházában, utóbbihoz a közvetlen és életszerű narrációi miatt ha-

² A kivételt Leopoldo Alas, Clarín: *La regenta* (A főbíróné) című műve képezte.

³ A magyarra is lefordított műveknél a címetek magyarul jelölöm. Az összeállítás végén található bibliográfiában tüntettem fel a kiadásokhoz kapcsolódó adatokat.

⁴ A regény megjelenését követően csak két hétig volt elérhető az olvasók számára, azután hirtelen eltűnt a könyvesboltokból, az utólagos cenzúra következtében.

sonlították. Regényeiben a háború utáni hanyatló és egyre inkább a szétesés jeleit mutató spanyol polgárságról festett hű képet. Nyelvezete sokban emlékezteti az olvasót a 27-es nemzedék egyik kiváló képviselőjének, Ramón Gómez de la Sernának a találmányára, a *greguería*ra épülő nyelvi fordulatokra, amely nem más, mint a metafora és a humor sajátos keveréke, egyfajta szabad és szellemes gondolatársítás. Zunzunegui kétszer kapta meg a Nemzeti Irodalmi díjat, először *La úlcera* (A fekély, 1948) című szórakoztató regényéért, majd 1962-ben az *El premio* (A díj) című művéért. Zunzunegui az egyik legolvasottabb szerző volt a '60-as években.

A negyvenes évek spanyol szerzői esetében nem beszélhetünk egységes írói nemzedékről, ugyanakkor ezekben a művekben legtöbbször a kiábrándultság és a reménytelenség gondolata fogalmazódott meg a szereplők egyéni sorsa kapcsán. A legelterjedtebb irányszat a „*tremendismo*” volt, a szó maga rútságot, nyomorúságot jelent, és a narratívák szintjén mindez főként a cselekmény kegyetlenségében, a szereplők erőszakosságában, mentális vagy fizikális fogyatékoságában és a nyers megfogalmazásban került kifejezésre. A valóság egy olyan sajátos ábrázolásáról van szó, amely az emberi természet negatív vonásaira összpontosít. Ez a fajta megközelítés nem új a spanyol irodalomban: a XVI. században megjelenő és nagy népszerűsége szert tett pikareszk regény egyfajta modern változatával állunk szemben. Ezt a szoros kapcsolatot jelzi többek között Cela harmadik, a *Nuevas andanzas y aventuras de Lazarillo de Tormes* (Lazarillo de Tormes újabb viszontagságai és kalandjai) címmel 1944-ben publikált regénye is, amely a klasszikus XVI. századi spanyol irodalmi hőst, Lazarillo de Tormest kelti életre és helyezi saját korába a pikareszk regény kereteit megtartva.

Az ötvenes évek társadalmi prózája

Az ötvenes évek gazdasági-társadalmi változásai

A spanyol regény megújulása az ötvenes évek közepétől kezdve részben az országban bekövetkező változásoknak is köszönhető. Spanyolország lassan kikerült az elszigeteltségből és bekapcsolódott a világgpiaci vérkeringésbe. A mérsékelt belső gazdasági fejlődés jeleként főként a középosztályba tartozók életszínvonala emelkedett.

A politikai enyhülést mutatta, hogy az Egyesült Államok és a Vatikán is felújította diplomáciai kapcsolatait Spanyolországgal. Ez utóbbi azért is volt kiemelkedő fontosságú esemény, hiszen a katolikus egyház számított a Franco-rendszer egyik fő ideológiai támaszának. Az ország belépett az ENSZ-be és más világszervezeteknek is a tagja lett. A változások nemzetközi háttérében megtalálhatjuk a hidegháborút, a bipoláris világrend születését, ahol már nem az volt a fő kérdés, hogy a Franco rendszer antidemokratikus-e, hanem sokkal inkább az számított, hogy erősen antikommunista eszmeiséget képviselt.

A spanyol kultúrában is lágyabb szellők kezdtek fújdogni: elkezdődött egyfajta párbeszéd az emigrációba kényszerült értelmiségiekkel, a cenzúra is megengedőbbnek mutatkozott, mint az előző évtizedben. Az a tény pedig, hogy a spanyol állampolgároknak az évtized végétől lehetőségük nyílt külföldre utazni és onnan is jöhettek turisták, látogatók, nyitottabbá tette az országot: lehetővé vált más kultúrák és más népek irodalmának a megismerése.

A spanyol neorealista regény jellemzői

A negyvenes évek individualista prózája után az ötvenes évek közepétől a neorealista társadalmi regény lett az uralkodó irányzat. Az említett időponttól kezdve mind nagyobb számban jelentek meg olyan prózai alkotások a spanyol irodalmi élet palettáján, amelyek meghatározó közös vonatkozásokkal rendelkeztek. Alapvetően változott meg a regények szerkezete, a térben és időben leredukált történésekhez nagyszámú szereplő társult. A rövid időintervallumban sokszor párhuzamosan játszódó események a jelenre korlátozódtak, a múltra szinte semmilyen formában nem történt utalás. A regények tere jól behatárolt, konkrét, beazonosítható, valós helyszínek összességévé vált. Eltűnt az egyéni főszereplő, helyét szereplők sokasága vette át, az egyén sorsa csak annyiban volt érdekes, amennyiben a bemutatásra kerülő társadalmi csoporthoz való viszonya került ábrázolásra. Tematikailag mindez azt jelentette, hogy olyan regények születtek, amelyek az egyes társadalmi rétegekhez kapcsolódó közösségi, kollektív tudatot mutatták be.

Az új szerkezet új nézőpont alkalmazását is magával hozta: eltűnt a mindent tudó elbeszélő, helyét és szerepét olyan narrátor vette át, akinek a működése leginkább a fényképezőgéphez hasonlítható: a szereplők mozdulatait, beszédét, külsejét rögzítette, a környezetet, amelyben mozognak, tehát csak a külsőségekre fókuszált és objektivitásra törekedett. Ez az objektív technika egy szélesebb filozófián alapult, az Egyesült Államokban születő behaviorizmuson (a viselkedés, mint az objektív megfigyelés egyetlen lehetséges tárgya). A behaviorista technikát alkalmazó íróknál alapvető a bizalmatlanság minden olyan dologgal szemben, amit direkt módon nem lehet igazolni, éppen ezért a szereplők beszédét minden kommentár és magyarázat nélkül rögzítik. Ennek következményeként az ilyen típusú regényeknél bőségesen találhatunk köznapi nyelven és zsargonban írt párbeszédet. Rövid mondatok, egyszerű mondat szerkesztés és a kijelentő mód túlsúlya jellemzi stilisztikailag ezeket az alkotásokat.

A spanyol társadalmi regény szoros kapcsolatban állt az olasz neorealista mozival is, gondolhatunk itt Vittorio de Sica vagy Visconti filmjeire többek között.

A spanyol neorealista regény előfutáraként három prózai alkotást szoktak megemlíteni: Camilo José Cela *Méhkas* című regényén kívül, amit egyébként az író legjobb alkotásának tart a kritika, José Suárez Careño: *Las últimas horas* (Az utolsó órák) című művét 1949-ből és Luis Romero: *La noria* (A kút) címen 1951-ben kiadott munkáját. A Cela által 1945–1950 között írt regény először Buenos Airesben jelent meg 1951-ben, az érvényben lévő spanyol cenzúra miatt. A mű első spanyol kiadására 1963-ban került sor, a teljes szöveg pedig 1966-ban látott napvilágot. A regény Madridban játszódik 1943 decemberében és két és fél nap történetét meséli el, amely a műben feltűnő mintegy 160 szereplő beszéde, cselekedetei és mozdulatai alapján kerül bemutatásra. A regény egységét a nyomasztó társadalmi légkör adja, a nyomor, amely szinte az összes szereplőt sújtja. A mű zárómondatai ambivalens életérzést fogalmaznak meg: a reménytelen monotónia mellé azért némi optimizmust is csepegtet a szerző: „A reggel, ez az örökösen ismétlődő reggel, játszik egy kicsit; megváltoztatja ennek a potyaleső városnak, ennek a sírgödörnek, ennek a méhkasnak az arcukat...”⁵

José Suárez Careño (1914–2002) mexikói származású író – hat éves korában került Spanyolországba –, aki regényéért megkapta a Nadal-díjat. A *Las últimas horas* egy nihilista mű,

⁵ C. José Cela, *Méhkas*, Budapest, 2011, 267.

amely a kor létbizonytalanságát fejezte ki. Egy falatozóban zajlanak az események egyetlen este, a szereplők pedig ebbe a falatozóba betérő emberek.

Luis Romero (1916–2009) barcelonai író alkotása, amely szintén elnyerte a Nadal-díjat, sok tekintetben hasonlít Cela művére. A címben szereplő kút olyan, mint a méhkas: az emberek egymás mellett élnek ugyan, de magányosan: nincsenek valódi emberi kapcsolatok. Ugyanúgy egy nagyváros – ebben az esetben Barcelona – mindennapjait mutatja be, viszonylag nagyszámú szereplőt vonultat fel (mintegy 40) a társadalom legkülönbözőbb rétegeiből. Az események egyetlen napra korlátozódnak, amely ugyanolyan, mint a tegnap és a holnap. A rutin, a monotónia és a szorongás határozzák meg az emberek mindennapi létét.

A spanyol neorealista regény főbb témái között megtalálhatjuk a tétlenség, az emberi passzivitás és konformizmus ábrázolását éppúgy, mint a vidék, a falu életének, a munka világának és a nagyvárosokban szegénynegyedeiben uralkodó nyomorúságos körülményeknek a bemutatását.

Külön ki kell emelni az útleírások vagy úti irodalom jelentőségét, amelyek a korabeli Spanyolország egy-egy régiójáról a dokumentumfilmek hitelességével kívántak szólni. Ennek az áramlatnak is Camilo José Cela volt az előfutára a '40-es években, az 1948-ban megjelent *Viaje a la Alcarria* (Utazás Alcarriába) című munkája a guadalajarai régióban található és méztermeléséről híres tartományt mutatja be. Az útleírás egy valós utazás élményein alapul, melyen a szerző 1946 júniusában vett részt, és amelyről feljegyzéseket is készített. Cela művének egyik sajátossága, hogy nem egyes szám első személyben meséli el a tapasztalatait, hanem harmadik személyben, akit „az utazó”-ként azonosít, ezzel is kiemelve történetének dokumentarista jellegét. A narrátor-utazó Madridból indul, hogy felfedezze azt a valódi vidéki Spanyolországot, amely oly sokban különbözik a hivatalostól.

A „századközépi” nemzedék és főbb képviselői

A neorealista regény Spanyolországban az ún. „századközépi” nemzedék íróihoz kapcsolódik. Mindannyian 1924 és 1936 között születtek, tehát a polgárháború és annak következményei nagymértékben meghatározták ifjúságukat és tanulmányaikat. Zömében Madridban jártak egyetemre, többen közülük elkötelezett baloldaliak voltak. Írásaik ugyanazon folyóiratokban jelentek meg és ugyanannál a kiadónál publikáltak. Irodalmi összejöveteleiket a Gijón nevű kávéházban tartották. Közös vonásuk, hogy elégedetlenek voltak a társadalom állapotával, és elégedetlenségüknek az objektív bemutatás eszközével adtak hangot. Ez sokszor azt is jelentette, hogy a társadalmi mondanivaló előnyt élvezett az esztétikai jelentéssel szemben.

A nemzedékhez tartozó szerzők többsége az 1960-as évektől kezdve felhagyott a társadalmi regény műfajával, tehát irodalmi pályájuk csak egy meghatározott szakaszán írtak ilyen típusú műveket. Az 1954-es esztendő indította útjára a „századközépi” írókat, ekkor és a következő években válnak országosan ismertté és olvasottá a nemzedék fő képviselői: Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan García Hortelano (1928–1992), Jesús Fernández Santos (1926–1988), Ana María Matute (1925–2014), Carmen Martín Gaité (1925–2000), Ignacio Aldecoa (1925–1969), Juan Marsé (1933) továbbá Juan Goytisolo (1931), Luis Goytisolo (1935), Alfonso Grosso (1928–1995) és López Salinas (1925–2014).

Rafael Sánchez Ferlosio magyarul is olvasható *A Jarama* című regényét (1954), amelyet a közönségesség eposzának is neveznek triviális cselekménye miatt, a behaviorista széppróza egyik legjelentősebb alkotásaként tartják számon. A banalitás, a mentális szegénység, a közömbösség, amely mind az életuntság érzéséből fakad, hűen tükrözik az akkori spanyol tár-

sadalom életérzését. A spanyol kisember alakja áll a regény középpontjában, a sok szereplő mind egyformának tűnik, az olvasó nehezen különbözteti meg egyiket a másiktól, de ennek nincs is jelentősége, mert ezek a szereplők egymással felcserélhetőek. Erre utal az is, hogy a párbeszédnek sokszor nem is kerül jelölésre a beszélő, a csoporthoz tartozó bármelyik személy mondhatná az adott mondatot vagy tehetné meg a leírt mozdulatot. Lényegtelen tehát a nevük, mert nem válnak önálló személyiségekké.

A hatvanas-hetvenes évek kísérleti-strukturalista prózája

A hatvanas évek gazdasági-társadalmi változásai

A hatvanas évek Spanyolországát általánosságban viszonylagos puhulás jellemezte gazdasági és társadalmi vonatkozásban is. Ha néhány újdonságot ki szeretnénk emelni, akkor megemlíthetjük, többek között a katolikus egyház és a Franco-rendszer közötti szoros kapcsolat lazulását, az ETA és vele együtt a baszk szeparatista törekvések megjelenését, a katalán nacionalizmus felerősödését, és az egyre gyakoribb sztrájkokat a dolgozók jogaiért (munkabér, munkaidő stb.). Az 1959-ben életbe léptetett ún. Stabilizációs Terv a gazdaság liberalizációját tűzte ki fő célul, háttérbe szorítva egyidejűleg az állami szerepvállalást. A külföldi tőke egyre nagyobb mértékben áramlott az országba, az ötvenes évektől megindult gazdasági fejlődés töretlenül ívelt felfelé. Az ipari fejlődés hatására a vidéki lakosság tömegével költözött a nagyvárosokba vagy ment külföldre (ez utóbbiak száma mintegy egymillióra tehető). A kivándorlás elszívta a felesleges munkaerőt is. Ez a fajta nyitás azt is jelentette, hogy egyre nagyobb számban érkeztek turisták is az országba, akik új szokásokat és életszemléletet is magukkal hoztak.

Figyelembe véve Franco előrehaladott korát, időszerűvé vált az utódlás kérdése is, így került sor 1969-ben XIII. Alfonz unokájának, János Károlynak a kijelölésére az említett szerepkörre.

Témánk szempontjából mindenképpen meg kell említeni az 1966-os sajtótörvényt is, amely tovább enyhítette a cenzúrára vonatkozó megkötéseket.

A kísérleti-strukturalista regény jellemzői

A hatvanas évek elejétől kezdve a társadalmi regény egyre inkább háttérbe szorult, amelynek egyik legfőbb oka az volt, hogy tucatjával jelentek meg az ilyen típusú prózai alkotások és az olvasók egyszerűen belefáradtak, beleuntak ezeknek a szinte egyformának ható műveknek az olvasásába. Azt is meg kell említeni, hogy ezek a munkák egyre inkább elszakadtak a társadalmi valóságtól, mivel a szegénység, a nyomor leírásának állandó ismétlése nem tükrözte az ország valós állapotát: a gazdasági fejlődésnek köszönhetően az emberek is valamivel jobb körülmények között élhettek.

Az íróknak tehát új kifejezési formákat kellett találniuk, új értékrendet közvetíteni és ezt az alapvetően szubjektív, módszerét tekintve pedig kísérleti-strukturalista prózában vélték megtalálni. Visszatért a mindent tudó narrátor, a hangsúly pedig a művek szerkezetére helyeződött. Új elemként jelent meg a képzelet és a fantázia világának beiktatása a prózai művekbe és a kifinomult – sokszor tudományos precizitással használt – nyelvezet. Tartalmi vonatkozásban az önmeghatározás, az egyén személyiségjegyeinek a meghatározása lett a fő

téma. Az identitáskeresés három szinten zajlott egyidejűleg: a szereplő egyén szintjén, a társadalmi kapcsolatok vonatkozásában és abban a történelmi időben, amelybe beleszületett.

Az ilyen típusú regények főszereplője inkább szemlélődő, passzív lény, semmint cselekvő ágens. Próbálja saját magát kiismerni, meghatározni a társadalomban betöltött szerepét, de ez a vállalkozás sokszor kudarcra van ítélve, állandó tépelődéseinek, önmarcangolásának eredménye sokkal inkább a menekülés, semmint a 'ki vagyok én' kérdésre adandó válasz pontos meghatározása. Elmerül a múltban, saját képzelete világában, elveszetteknek tűnik és nehéz róla pontos jellemrajzot készíteni, az állandó átalakulás állapotában található.

A művek háttéréül szolgáló történelmi korszak a jelen Spanyolországa a maga összetettségével és bonyolultságával, amely a szereplők számára sokszor egy labirintusra hasonlít. Az ilyen típusú regényeket a szerkezeti bonyolultság jellemzi: több narrátor, több nézőpont, belső monológok dominanciája, az időrendi sorrend felborítása mind-mind az írók által előszeretettel alkalmazott technikák közé tartoznak.

Az irányzat első jelentős alkotása Luis Martín-Santos (1924–1964) *Tiempo de silencio* (A csend ideje) című, 1962-ben megjelent regénye volt. Ezt követték az évtized végéig olyan reprezentatív művek, mint Juan Goytisolo *Személyleírás*, (1966), Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (Öt óra Marióval, 1966) és *Parábola del naufrago* (A hajótörött példázata, 1969), Juan Marsé *Utolsó délutánok Teresával* (1966) valamint Juan Benet (1927–1993) *Volverás a Región* (Vissza fogsz térségbe, 1967) című alkotásai.

A kísérleti-strukturalista próza még a hetvenes évek első éveiben is népszerű volt, ezt jelzik olyan kiváló regények, mint Juan Goytisolo *Reivindicación del conde Don Julián* (Don Julián gróf követelése, 1970) és *Juan sin tierra* (Földnélküli János, 1975) című művei, Camilo José Cela *Oficio de tinieblas, 5* (A sötétség szolgája, 5, 1973) című munkája, Carmen Martín Gaité *Retahilas* (Hosszú sorok, 1974) című regénye vagy éppen Gonzalo Torrente Ballester *La saga/fuga de J. B.* (J. B. mondája/szökése) címet viselő önrónikus regénye, amely magát a túlbonyolított szerkezetű irányzatot parodizálta.

A felsorolt szerzők korántsem teljes listájából kitűnik, hogy különböző nemzedékekhez tartoztak: Gonzalo Torrente Ballester, Miguel Delibes, Camilo José Cela már a negyvenes években megjelentették első műveiket, Juan Goytisolo, Juan Marsé vagy Carmen Martín Gaité a századközep íróiként kezdték irodalmi pályafutásukat, Luis Martín-Santos és Juan Benet pedig a hatvanas évek írói nemzedékéhez tartoztak.

A kísérleti-strukturalista prózában az írók a vallomás (Delibes, Goytisolo), a satíra (Marsé, Ballester) vagy pedig az elégia (Benet) formáját választják gondolataik közlésére. A társadalmi regényt jellemző tényszerűség itt ékes, sokatmondó vallomásba csap át, a kritikai szándék mindent elsöprő satírává válik, és a lehetséges változás reménye a reménytelenség, a pusztulás, a meghiúsulás elégiájává lesz.

Fontos megemlíteni ezzel az irányzattal kapcsolatban, hogy térnyerése egybeesett a spanyol-amerikai újpróza sikerírónak világhírűvé válásával. A hatvanas években épp a spanyol kiadók vállalták úttörő szerepet abban, hogy olyan korszakos írók, mint Julio Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez vagy Mario Vargas Llosa művei Európában és Spanyolországban is egyre népszerűbbé váljanak. A spanyol-amerikai újpróza világsikere háttérbe szorította a félszigeti szerzők alkotásait a spanyol olvasóközönség előtt, ami nem kis mértékben frusztrálhatta magukat a szerzőket is.

Az emigráns próza

Némi túlzással igaz lehet az állítás, hogy a Franco-korszak idején a spanyol irodalom az Atlanti-óceán két partján íródott, hiszen a polgárháború alatt és közvetlenül utána értelmiségiek, köztük írók jelentős csoportja hagyta el Spanyolországot. Első állomásuk általában Franciaország volt, ahol éveket kellett menekülttáborokban tölteniük, majd innen a II. világháború befejezését követően zömében spanyolajkú amerikai államokban, főként Mexikóban, telepedtek le, így legalább nyelvi problémáik nem voltak.

A száműzetésbe kényszerült írók többsége ismert és elismert alkotónak számított a harmincas évek Spanyolországában, így az új hazában hamarosan szembesülniük kellett a ténnyel, hogy elveszítették korábbi olvasóközönségüket. Két kitűnő tanulmány is foglalkozik ezzel a kérdéssel, Manuel Andújar (1913–1994) *Crisis de la nostalgia* (A nosztalgia válsága) és Francisco Ayala (1906–2009) *¿Para quién escribimos nosotros?* (Kinek írunk mi?), amelyekben egyértelműen megfogalmazódik, hogy ha az írók új olvasókat akarnak szerezni, akkor új témák után nézniük, hiszen a Spanyolország sorsán való töprengés kevéssé fogja érdekelni jövőbeli olvasóikat. Így azután az emigrációba kényszerült írók többsége, ha írt is hazája múltjáról a műveiben, próbált az amerikai kontinens jelenéhez kapcsolódó témákkal foglalkozni és olyan műveket alkotni, amelyek nem köthetőek konkrét helyhez és időhöz.

A spanyol emigráns próza három emblemikus figurájának Max Aubot (1903–1972), Ramón Sendert (1901–1982) és Francisco Ayalát tartják. Külön kategóriát képviselt Jorge Semprún (1923–2011), aki Franciaországban telepedett le és francia nyelven írta a regényeit, tehát nem csupán hazát cserélt, hanem nyelvet is.

Max Aub különleges életutat járt be, hiszen francia-német zsidó családból származott és 11 éves volt, amikor a család, az I. világháború kitörését követően Spanyolországba költözött. Apját elkísérte az üzleti útjaira, így volt lehetősége keresztbe-kasul bejárni az országot és megismerni annak legeldugottabb szegleteit is. Aub irodalmi pályafutását avantgarde íróként kezdte, a polgárháború kitörésekor nyíltan a köztársaságiak oldalára állt és Párizsban, a szocialista kormány képviseletében kulturális tanácsosként dolgozott. A polgárháború végét követően éveket töltött francia és algériai menekülttáborokban, amíg 1942-ben végre sikerül megszöknie. Mexikóban telepedett le, ahol 1972-ben bekövetkezett haláláig élt.

Aub irodalmi munkássága nagyon gazdag és változatos, több mint 30 regényt írt, csaknem ugyanannyi novellát, több színházi művet és rengeteg irodalmi, kulturális és politikai tárgyú tanulmányt.

Max Aub nevéhez fűződik az egyik legjelentősebb regényciklus, *El laberinto mágico* (A mágikus labirintus) címmel, ami a spanyol polgárháborúról megjelent. A hat regény, amely 1943 és 1968 között került kiadásra, leginkább a Benito Pérez Galdós által a Napóleon elleni függetlenségi harcokról és a XIX. századi spanyol történelem főbb eseményeiről írt *Episodios Nacionales* (Nemzeti Epizódok) ciklusra, valamint Dos Passos *U.S.A.* trilógiájára emlékezteti az olvasót.

Aub művei közül érdemes kiemelni két igen eredeti, a fikció és a valóság kapcsolatával mesterien játszadozó alkotást. Az egyik egy kisregény, amely 1960-ban látott napvilágot, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (Francisco Franco halálának igaz története) címmel. Már a címből világossá válik, hogy egy gyilkos tréfával áll szemben az olvasó, hiszen Franco még ereje és hatalma teljében volt a publikálás évében. A címbeli igaz történet kifejezés a valóságot hangsúlyozza, miközben egy kitalált történetről van szó, amely azt me-

séli el öt tételben, hogy egy mexikói pincér, egy bizonyos Ignacio Jurado Martínez hogyan öli meg a diktátort 1959 júliusában csak azért, mert képtelen tovább elviselni a spanyol emigránsok évek óta zajló állandó hangos vitatkozását és keserű nosztalgiját a polgárháború eseményeivel kapcsolatban, amelyeken képtelenek túltenni magukat. Azt reméli, ha Franco meghal, akkor az emigránsok is hazamennek végre és hőn szeretett munkahelye, a kávéház ismét a béke és a nyugalom szigete lesz. Természetesen Franco Spanyolországában azonnal betiltották még a mű címének az említését is, mert úgy vélték, hogy az elbeszélés nyílt felhívás a tábornok megölésére.

Nem kevésbé szórakoztató és újszerű a *Jusep Torres Campalans* című regénye (1958, Spanyolországban először 1970-ben kerül kiadásra), amelyben egy fiktív katalán kubista festő életútját mutatja be oly módon, mintha valós személyről lenne szó. A regényben az 1886-ban született Campalans csupa valós személyiség veszi körül, mint például Picasso vagy Juan Gris, akit fő ellenségének állít be. A valóság és fikció összefonódása odáig fajul, hogy az illusztrációkkal kísért könyv, amelyek Jusep Torres Campalansnak tulajdonított, de valójában Max Aub által készített alkotások, még pontos katalógust is közöl a kubista művész képeiről. Találhatunk még egy közös fotót is Campalansról és Picassóról, amely természetesen szintén az író saját „szerzeménye”. A regény szerkezete a kubista alkotásokra emlékezteti az olvasót, totális perspektívából kívánja láttatni és bemutatni a campalansi művészetet.

Az emigráns próza különleges képviselője volt Jorge Semprún, aki a Franciaországban töltött évei alatt francia nyelven kezdett publikálni, így ezen a nyelven jelent meg világhírű regénye, a *Nagy utazás* is 1963-ban, míg a spanyol változat csak 1976-ban került kiadásra. Első spanyol nyelven megjelent műve az *Autobiografía de Federico Sánchez* (Federico Sánchez önéletírása, 1977), amelyben saját élettörténetét mesélte el. A címben szereplő Federico Sánchez név az író álneve volt az illegalitásban, ebben a művében pedig megírta, hogy miért is zárták ki a Spanyol Kommunista Párt soraiból. Semprún egyébiránt 1988-ban tért vissza Spanyolországba és hamarosan kormányzati tisztséget is vállalt Felipe González kormányának kulturális minisztereként. 2003-ban megjelent *Húsz év, egy nap* című regénye a polgárháború eseményeit idézi fel.

A Franco-korszak utáni regény fejlődése (1975–1990)

Gazdasági, társadalmi és politikai változások

Francisco Franco 1975 novemberében bekövetkezett halálával Spanyolországban új politikai korszak vette kezdetét: fokozatosan megkezdődött a demokratikus átmenet folyamata, amelynek eredményeképpen az ország alkotmányos monarchia lett. A demokratikus átmenet időszaka a szocialista párti Felipe González kormányra kerülésével zárult le 1982-ben.

Az egészen 1996-ig hatalmon maradó González kormánynak az első kormányzati ciklus idején sikerült a gazdaságot stabilizálnia és ennek eredményeképpen az ország az EU tagja lett 1986-ban. A második kormányzati ciklus alatt (1986–1989) erőteljes gazdasági és infrastruktúrális fejlesztésekre került sor jórészt EU-s források segítségével. Spanyolországról lassanként, mint jóléti államról lehetett beszélni, ugyanakkor egyre inkább szétnyílt a társadalmi olló, nőtték a társadalmi különbségek, amelyek egyre nagyobb elégedetlenséget okoztak és végül az 1989 decemberében bekövetkező általános sztrájkhoz vezettek.

Sokszínű széppróza

Az 1975 után végbemenő gazdasági, társadalmi és politikai változások a kulturális fejlődésre is hatást gyakoroltak, amelynek első jeleként megszűnt a kulturális termékek cenzúrázása és nem maradtak tabutémák a művészek, írók számára.

Az emigrációba kényszerült írók egy része visszatért Spanyolországba, mivel az 1975-ben és 1976-ban kihirdetésre került két királyi dekrétum amnesztiában részesítette azokat az értelmiségieket, akik a polgárháború idején hagyták el az országot.

Mindezek a változások három fontos következménnyel jártak az irodalom vonatkozásában. Azok a művek, amelyek eddig tiltott alkotásoknak számítottak Spanyolországban, most végre megjelenhettek a legjelentősebb könyvkiadók gondozásában. A megcsonkított, cenzúrázott szövegek eredeti formájukban, teljes terjedelmükben kerültek kiadásra. Az emigrációban megjelent alkotások most már hivatalosan is bekerültek a spanyol irodalom történetébe, több szerzőt és műveiket jelentős irodalmi díjjal tüntették ki.

Ugyanakkor azt is el kell ismerni, hogy a hetvenes évek közepén a spanyol széppróza fejlődését tekintve bizonyos válságjelek mutatkoztak. A kísérleti-strukturalista próza kifulladásban volt, és újabb írói nemzedékek sem jelentkeztek akkoriban. A véleményszabadságtól, a cenzúra eltörlésétől mindenki azt várta, hogy az íróasztalok fiókjából remekművek sora kerül elő, ám nem így történt. Ezzel kapcsolatban jegyezte meg Camilo José Cela 1979-ben egy interjújában, hogy micsoda paradoxon, hogy Franco idején jobb művek születtek, mint mostanában. Az olvasók érdeklődése a végbement társadalmi-politikai változások miatt is egyre inkább a történelmi munkák felé fordult, az igazság megismerése sokkal fontosabbnak tűnt adott pillanatban, mint a szépirodalom.

Minden negatív tényező ellenére 1975-ben mégis megjelent egy olyan regény, amely nagymértékben hozzájárult a későbbiekben a műfaj megújulásához és annak a sokszínűségnek a megteremtéséhez, amely a spanyol kortárs szépprózát a mai napig jellemzi. Eduardo Mendoza (1943) *La verdad sobre el caso Savolta* (Az igazság a Savolta-ügyről) című munkájáról van szó, amelyet a demokratikus átmenet első fontos alkotásaként tartanak számon. Sajnos magyar fordításban ez a mű még nem olvasható, de más Mendoza-regények, a nem kevésbé sikeres, a háttérben Barcelona világvárossá fejlődését bemutató *A csodák városa*, illetve az egyik legújabb, *Pomponius Flatus különös utazása* már igen.

Az 1975-ös Mendoza regény nagy érdeme, hogy újra a történetre és a történetmondásra helyezte a hangsúlyt, szemben a strukturalista próza diszkurzív jellegével. Egy bűnügyi történetről van szó, amelynek társadalmi hátterét az 1917–1919 között zajló barcelonai társadalmi megmozdulások adják. A címben szereplő Savolta egy gazdag barcelonai vállalkozó, aki gyilkosság áldozata lesz és rejtélyes körülmények között leli halálát a munkások megmozdulásával rokonszenvező újságíró is. Az események felderítésére sok év távlatából, egy bírósági tárgyalás révén kerül sor. A regény emblematikussá lett mind a megjelenés dátuma miatt, mind pedig szintetizáló jellege révén, hiszen többfajta narrációt foglal magába. Egyidejűleg krimi, társadalmi realista és történelmi regény is, átmenetiségét jól mutatja, hogy amíg a regény első része sokat megőriz a kísérleti-strukturalista próza sajátos vonásaiból – több elbeszélőszál, különböző nézőpontok és diszkurzív formák beépítésével –, a második részben a szerkezet teljesen megváltozik, a mindent tudó narrátor veszi át a főszerepet, ő irányítja a cselekményt és állandóan a párbeszéd.

A széppróza igazi feltámadása a nyolcvanas évekre tehető, amelyben nagy szerepet játszott az is, hogy különböző írói nemzedékek együttesen voltak jelen akkoriban az irodalmi palettán. A negyvenes években már publikáló szerzők továbbra is aktívak voltak, és még mindig képesek a megújulásra (Cela, Delibes, Torrente Ballester). Több, az emigrációból visszatért író is bekapcsolódott a spanyol irodalmi vérkeringésbe (Francisco Ayala, Rosa Chacel, Manuel Andújar), a századközép nemzedékének írói is a kor kívánalmaihoz igazított új alkotásokkal jelentkeztek (Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan Marsé, García Hortelano), és megjelent egy új írói nemzedék is, a 68-asok, akik már mind a polgárháborút követően születtek. Ennek az új nemzedéknek az írói jól ismerték az európai és az amerikai irodalmat és különösen vonzották őket a latin-amerikai újpróza, a „boom” nemzedékéhez tartozó írók munkái, akik közül külön is kiemelhető és megfigyelhető az argentin Julio Cortázar hatása. Olyan ismert nevek tartoznak ehhez a nemzedékhez, mint például a már említett Eduardo Mendoza, a sajátos krimijeiről és politikai regényeiről híressé vált Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003), a világszerte népszerű Javier Marías (1951), Luis Mateo Díez (1942) vagy éppen a hétköznapi fantasztikum világát megidéző Juan José Millás (1946). Ezek a szerzők a magyar olvasók előtt sem ismeretlenek, mivel több művüket is lefordították.

A demokratikus átmenet időszakának szépprózai alkotásait legfőképpen a sokszínűség jellemezte: a metaregény, a női irodalom, a történelmi regény, a krimi és intrikus regény (krimi elemekben bővelkedő és annak szerkezetére épülő mű), valamint a tényirodalom (legismertebb képviselője Francisco Umbral) mind-mind nagy népszerűségnek örvendtek az akkori spanyol olvasók körében. Nagyon fontos leszögezni azonban, hogy nem húzódik szigorú határ az egyes regényfajták között, sőt, sokkal inkább a műfajok átjárhatósága figyelhető meg, például egy történelmi regény lehet egyben krimi és kalandregény is, de a tényirodalomban is találunk krimi elemeket, nyomozást, intrikát stb.

Összességében ezek az irányzatok is azt mutatják, hogy történt egyfajta visszatérés a hagyományos regényhez, amelynek középpontjában a főhős története és sorsa áll. Az esetek többségében nem lehet a regényeket egyik vagy másik csoportba beskatulyázni, sokszor több irányzat is megjelenik egy-egy narratíván belül. Ami viszont biztos, hogy ebben az időszakban továbbra is meghatározó maradt a realista ábrázolásmód.

A spanyol regény a kilencvenes évektől napjainkig

Gazdasági-társadalmi változások az 1990-es évektől napjainkig

1996-ig Spanyolországban folytatódott a szocialista párti kormányzás. Az 1992-ben Barcelonában megrendezett Olimpiai Játékok és a Sevillai Világkiállítás azt a képet sugallták, hogy az ország valódi modern állammá lett és két évtized alatt nagyon messze került a Franco-féle Spanyolországtól.

Ugyanakkor a kilencvenes években a spanyol gazdaság egyre nehezebb helyzetbe került, amit csak tetézett a hibás gazdaságpolitika, az infláció és az egyre növekvő munkanélküliség. A korrupciós botrányok és a Néppárt igen kemény választási kampánya után 1996-ban, a választásokat követően, a Néppárt vezetője, José María Aznar alakíthatott kormányt.

Az első néppárti kormányzás alatt (1996–2000) sikerült stabilizálni a gazdaság állapotát, csökkenteni a munkanélküliséget, teljesíteni a maastrichti kritériumokat, így 2002-ben sor

került az euro bevezetésére. A 2004. március 11-én történt terrortámadás, amelynek mintegy 200 halálos áldozata és majdnem 2000 sebesültje volt, a Néppárt választási vereségét jelentette. A kormány végig azt állította, hogy az ETA volt az elkövető, de később kiderült, hogy az Al-Káida robbantott az Atocha pályaudvar közelében.

Az újabb szocialista kormányzati periódus 2011-ig tartott. Spanyolországot igen súlyosan érintette a 2000-es évek gazdasági világválsága, többek között az építőipar csődje, a háztartások nagymérvű eladósodása, soha nem látott magasságba emelkedett a munkanélküliség, és ezen belül is a fiatalok állástalansága.

Társadalmi vonatkozásban az egyik legsúlyosabb probléma a bevándorlók nagy aránya. A '90-es évek második felétől bekövetkező gazdasági növekedés hatására Spanyolország egyre vonzóbb lett a külföldről kivándorlók szemében, a 2000-es évektől pedig a világ egyik legtöbb bevándorlóját fogadó országa lett.⁶

A kultúra és az irodalom helyzete 1990 után

A jóléti állam megszületése paradox módon a kultúra vonatkozásában egyfajta ideológiai kiüresedést hozott magával, az újonnan jelentkező valós társadalmi problémák, mint például a társadalmi kirekesztettség, a kábítószer fogyasztás, vagy a munkanélküliség, nem nagyon kerültek be témaként az irodalomba. Divat volt a könyv, az olvasás, de a ponyva és a minőségi irodalom nem határolódott el egymástól, sokkal inkább a piacgazdaság érdekeinek megfelelően tömegcikké vált. Ez azonban nem feltétlenül járt együtt a széppróza igényességének a fenntartásával.

A spanyol irodalomban is általános tendenciává vált a komercializálódás: a kiadók diktálták a feltételeket, minél egyszerűbb nyelvezettel megírt, könnyen fogyasztható, de a cselekmény vonatkozásában nagyon fordulatos műveket vártak, amit viszonylag nagy példányszámban el tudtak adni. Az olvasó megnyerése minden áron, ez volt a fő célkitűzés, és az eladási mutató lett a sikeresség egyedüli fokmérője, bár az sem ártott, ha az adott mű alkalmasnak bizonyult arra, hogy mozifilmel készítsenek belőle. Egy sikeres film után ugyanis még nagyobb példányszámban el lehetett adni az adott regényt.

1990 után nagymértékben nőtt a publikáló írók száma, amiben nagy szerepet játszottak a megszorított irodalmi díjak és főként az ezekkel járó jelentős pénzdíjak.

A kiadók két dologért versengtek: a fiatal írókért és a női olvasókért. Ugyanakkor nagyon is határozott módon formálták az irodalmi közízlést, egyes nagyobb, tekintélyesebb kiadónál megjelent mű mintha már eleve garancia lett volna a sikerre és persze a tömegkommunikációs eszközök befolyásoló hatását sem kell elfelejteni, már csak azért sem, mert sokszor a kiadók és az írott sajtó, rádió és tv között gazdasági összefonódás is volt.

Az egyszerű olvasó jól manipulálható játékszerré vált, ezt szolgálták például a sikerlisták vagy eladási listák is. A cél kettős volt, minél több művet eladni és befolyásolni a közgondolkodást. Ugyanakkor ez az időszak nemzetközi viszonylatban a kortárs spanyol próza aranykorának is számított, sok nyelvre fordítottak le viszonylag nagyszámú művet.

A főbb tendenciák nem változtak túlságosan, a fantasztikus próza megerősödése jelenti az egyik jelentősebb újdonságot, illetve a humor, a paródia és a satíra elemeinek alkalmazása a szereplők jellemének kidolgozásában, ezzel is utalva a valós emberi értékek hiányára a

⁶ Lénárt András, „Bevándorlók a mai Spanyolországban – szubjektív közelkép a mai fővárosról”, *Medi-terrán Világ*, 2010/15. szám, 55–66.

mai társadalomban. Előtérbe kerültek az egyes szám első és második személyű narrációk, amelyek a személyes, a belső világ ábrázolását előnyben részesítő elbeszélések népszerűségét jelzik. Domináns irányzat azonban nincs és sokszor közös vonásokat sem könnyű találni, de továbbra is marad a műfaji átjárhatóság, a regényfajták közötti laza határvonal.

Továbbra is jól megfigyelhető a különböző írói nemzedékek együttélése. A „nagy öregek” újabb regényekkel jelentkeztek, példaként említhetjük Miguel Delibes *El hereje* (Az eretnek) című, mind a kritika mind pedig az olvasók körében nagy sikert aratott regényét 1998-ból. Camilo José Cela 1993-ban jelentette meg az *El asesinato del perdedor* (A vesztes megölése) című regényét, 1994-ben pedig a Planeta Díjat elnyerő, bár később plágium gyanújába keveredett *La cruz de San Andrés* (Szent Andrés keresztje) című alkotását. Gonzalo Torrente Ballester is rövid időn belül három új regényt írt, amelyek arról árulkodnak, hogy az írás számára továbbra is egyfajta játékot jelentett.

A századközep nemzedékének írói közül talán Juan Goytisolo a legaktívabb. A '90-es években megjelent regényeit a tematikai sokszínűség jellemzi: írt többek között a 40 napos öbölháborúról – *La cuarentena* (A karantén, 1991) –, a jugoszláv háborúról a boszniai muzulmánok védelmében – *El sitio de los sitios* (Ostromok ostroma, 1995) – vagy éppen egy fiatal homoszexuális költőről, akit a polgárháború kezdetén egy katonai pszichiátriai intézetbe zárnak – *Las semanas del jardín* (A kert hetei, 1998). Ez utóbbi érdekessége, hogy anonim regényként került kiadásra.

A 68-as nemzedékhez tartozó és a krimik kapcsán említett Manuel Vázquez Montalbán a '90-es évek elején hűtlen lesz Pepe Carvalho nyomozó alakjához, de nem a műfajhoz. *Galíndez* (1990) című regénye, amelyből film is készült, egy 1956-os politikai gyilkosság történetét dolgozza fel, amikor is az emigráns baszk kormány egyik képviselőjét megölték. Az *El estrangulador* (A fojtogató, 1994) címet viselő regénye pedig egy őrült története, aki a bostoni fojtogatónak képzelet magát. Detektívjéhez majd 1996-ban tér vissza az *El premio* (A díj) című regényével, amely a spanyol irodalmi díjak és a könyvkiadás körüli visszasságokat tárja fel.

Luis Mateo Díez 1996-ban megjelent *El espíritu del páramo* (A puszta lelke) című munkájában már találkozhatunk azzal a mitikus, képzeletbeli tartománnyal, amivé a korábbi regényeinek valóságos emlékeken alapuló helyszíneit gyúrja. Celama a neve és talán nem véletlen a hasonlóság Celama és Comala, a mexikói Juan Rulfo *Pedro Páramo* című világhírű regényének hasonlóan mitikus tere között. A Celama ciklus következő darabja a *La ruina del cielo* (Lemlött égbolt, 1999), amellyel elnyerte mind a Kritikusok Díját mind pedig a Nemzeti Próza-díjat.

Az újabb nevek közül kiemelkedik a bevezetőben már említett, andalúz származású Antonio Muñoz Molina (1956), aki 1988-ban, tehát igen fiatalon megkapta második regényéért (*Tél Lisszabonban*) mind a Kritikusok díját, mind a Nemzeti Irodalmi díjat. Muñoz Molina nyíltan elutasítja a '60-as évek strukturalista prózáját és a cselekmény fontosságát favorizálja. Ugyanakkor a történetmondás lehetőségeinek széles tárházát felhasználva általában lebilincselő, a krimi elemeit felhasználó, de nem klasszikus detektívtörténeteket idéző műveket ír. Ez a szándék teljesen nyilvánvaló az említett regényben is, amely egy szerelmi történet és egy kémhistória keveréke némi zenei beütéssel megspékelve (A főhős, Santiago Biralbo ugyanis jazz zongoristaként keresi a kenyerét). Egyszerre fejlődésregény (bildungsroman) és az amerikai ún. „elvezett nemzedék” regényeit idéző munka. Ezt a kettősséget érzékelteti az

első fejezet utolsó mondata: „S ez nem holmi irodalmi hasonlat: valóban érdekes volt a története, és revolver is volt nála”.⁷ 1992-ben az *El jinete polaco* (A lengyel lovas) című regényéért másodszor is megkapta a Nemzeti Próza díjat. Az író népszerűsége a mai napig töretlen, idáig csaknem húsz regénye jelent meg.

Enrique Vila-Matas napjainkban az egyik legeredetibbnek tartott kortárs spanyol író, aki messze elkerüli a piac diktálta igények szerinti alkotást. Regényeinek sajátos hangvétele elsősorban a modern elbeszélő technikák alkalmazásának köszönhető, de a műfaji határokat sem kezeli a hagyományos értelemben. Vila-Matas regényeinek témája sok esetben maga az irodalom és az ebből eredő szövegköziség. Nincs ez másképpen a magyarul is olvasható *Bartleby és társai* (1999) című munkájában sem, ami egy meta és egy anti metaregény is egyben, hiszen a címben szereplő személy Melville *Bartleby a tollnok* című novellájából kiindulva azt feszegeti, hogy miért is nem kell írnia, ugyanakkor ebből az egyfajta tagadásból mégis csak megszületik egy regény, a nem írás regénye.

A '90-es években kiemelkedő népszerűségnek örvendtek Arturo Pérez-Reverte krimije, amelyek hamarosan a magyar olvasóhoz is eljutottak. Ebbe a csoportba tartoznak *A flamand tábla rejtélye* (1990), *A Dumas klub* (1993), *A Dobpergés Sevillában* (1995), illetve *A Dél királynője* (La reina del Sur, 2002).

José María Merino (1941) a spanyol fantasztikus próza és a metairódalom egyik legkiválóbb képviselője napjainkban. Merino számára valóság és fikció két egymástól elválaszthatatlan dolog, hiszen sokszor előfordul, hogy a képzelet lép a valóság helyébe. Narrációinak központi témája sok esetben az identitás, ennek állandó elemei írásaiban az alterego jelenléte, a szereplők valamint a bennünket körülvevő tárgyak metamorfózisa, az emlékezet és az utazás, mint a változás metaforája.

A 2000-es évek kapcsán azokat a neveket emeljük ki, akiknek a regényei magyarul is olvashatóak, mint például Pedro Zarraluki, Luis Leante, Félix J. Palma, Javier Cercas, Jesús Carrasco, Antonio Gala, Carlos Ruiz Zafón vagy éppen Javier Moro, Ildefonso Falcones. Vanak köztük olyan szerzők, akiknek alkotásai megosztották a kritikát, hiszen sokszor bizony nehéz eldönteni, hogy csupán a szórakoztató irodalom kategóriájába tartoznak vagy annál magasabb minőséget képviselnek. Egy biztos, Spanyolországban hatalmas közönségsikert értek el.

A kortárs spanyol széppróza írói

A polgárháborút követő spanyol széppróza egyik sajátos vonása, hogy szinte valamennyi írói nemzedékben markánsan jelen voltak és vannak az írók, például 1945 és 1960 között tizennégy elsőkötetes írónőt találunk. A női témák egyébként is fontos szerephez jutottak a tárgyalt korszak irodalmában. Említettük Carmen Laforet nevét, aki első regényével egy csapásra igen népszerű és ismert íróvá vált hazájában. A századközép írói között találjuk Carmen Martín Gaitét és Ana María Matutét valamint Elena Quirogát, aki 1983-ban a Spanyol Királyi Akadémia második női tagja lett. Ők mindannyian fontos szerepet töltek be a spanyol széppróza megújításában a polgárháborút követően.

Az 1939 után Spanyolországot elhagyó írók között volt Rosa Chacel (1898–1994), a 68-as nemzedékhez sorolhatjuk Soledad Puértolast és az újságíróként is igen népszerű Rosa Monterót (1951), aki az 1979-ben kiadott *Crónica del desamor* (A viszály krónikája) című re-

⁷ A. M. Molina, *Tél Lisszabonban*, Budapest, Ulpus, 2003, 17.

gényével vált széppróza íróként is ismertté. Szintén a '70-es évek végén jelentek meg Esther Tusquets (1936–2012) első regényei. Napjainkban népszerűek Almudena Grandes (1960), Cristina Fernández Cubas (1945), Elvira Lindo (1962) írásai, de említhetjük – a teljesség igénye nélkül – Nuria Amatot (1950), Lucía Etxebarriát (1966), Laura Freixast (1958), Eugenia Ricót (1972) vagy éppen Clara Sánchezt (1955).

Az irodalmi díjak világa

Több nagy presztízzsel rendelkező spanyol irodalmi díj nevét említettem meg már eddig is és nem véletlenül. A spanyol irodalmi életben az 1940-es évektől kezdve kiemelkedő szerepe volt a különböző irodalmi díjaknak és ez a tendencia a mai napig nem változott. Ezeknek a díjaknak egy részét a kiadói díjak alkotják, mint például a Nadal-díj, a Planeta díj, a Biblioteca Breve díj vagy az Alfaguara. A többi irodalmi elismerés más formában, részben állami és önkormányzati (Nemzeti Irodalmi díj, Kritikai díj, városi díjak, stb.), részben egyéb (bankok, takarékpénztárak stb.) finanszírozással működött és működik. A legrangosabb elismerésnek a spanyol irodalmi Nobel-díjként is számon tartott Cervantes-díj számít, amivel egy egész irodalmi életutat ismernek el.

Ugyanakkor azt is el kell mondani, hogy az irodalmi díjak főként a nyolcvanas évektől kezdve nagyon elszaporodtak, ami részben az elértéktelenedést is magával hozta. Sok íróból „megélhetési” szerző lett, tehát csak azért írt regényeket, hogy indulhassanak egy-egy irodalmi díjért és persze az ezzel járó pénzjutalom sem volt mellékes. Csak néhány adat szerepeljen itt, hogy milyen nagyságú pénzüsszegekről van szó: a Biblioteca Breve díjjal mintegy 30.000 euro jár, a Nadal-díjért 18.000 euro és persze a díjnyertes munka publikálása. Ezek az összegek mégis eltörpülnek például az Alfaguara díjjal járó 196.000 euro mellett. A Cervantes-díjjal 125.000 euro jár. A Nemzeti Széppróza díj pénzjutalma 15.000 euro, a Nemzeti Irodalmi díj 40.000 euróval jár.

A Planeta díjat 1952-ben alapították, a kiadói díjak közül ezzel járt a legtöbb anyagi elismerés is. A díjjal olyan regényeket jutalmaztak és jutalmaznak mind a mai napig, amelyek széles olvasótábort vonzanak. Így a díj reklámértéke némileg nagyobb, mint az irodalmi presztízse. A '80-as években például a díj elnyerése már 500.000-es példányszámot jelentett.

A kiadói díjak közül legnagyobb hagyománnyal az 1944-ban alapított Nadal-díj rendelkezik. Ezt minden évben január 6-án Barcelonában adják át. A díjat a *Destino* nevű folyóirat alapította, a nagyon fiatalon elhunyt főszerkesztő, Eugenio Nadal Gaya tiszteletére és emlékére. A háborút követően ez az irodalmi díj volt a legnagyobb hatással a széppróza fejlődésére. A díj kevesebb pénzzel jár, mint más kiadói díjak, de nagyobb az irodalmi rangja.

Hosszú évtizedeken át kevésbé ismert vagy éppen első regényes szerzők kapták, de a '90-es évektől ez a koncepció változott és itt is előtérbe kerültek némileg az üzleti érdekek, már-mint, hogy egy ismertebb névvel nagyobb példányszámot lehet elérni. A Nadal-díjjal klasszikusabb, hagyományos regényeket jutalmaznak általában, és az évenkénti versenytben a második, harmadik helyezett műveket is kiadják, a könyv borítóján pedig fel is tüntetik ezt a ténytet. A magyarul is olvasható művek közül Carmen Laforet *A semmi*, Rafael Sánchez Ferlosio *A Jarama*, Pedro Zarraluki *Újrakezdés* és Clara Sánchez *A láthatatlanok* című regényei nyerték el azt az elismerést.

Először 1958 és 1972 között került átadásra a Biblioteca Breve díj, amelyet a barcelonai Seix Barral kiadó finanszírozott, és az előző kettővel ellentétben, ezt a díjat spanyol-amerikai szerzők is megkaphatták. Így például 1962-ben a perui Mario Vargas Llosa nyerte el a *Város*

és a *kutyák* című világhírűvé vált alkotásáért, 1964-ben pedig a kubai Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (Három szomorú tigris) című munkájáért. 1967-ben a mexikói Carlos Fuentes *Cambio de piel* (Vedlés) című regényét jutalmazták, más kérdés, hogy a cenzúra megvétózta a mű spanyolországi kiadását. A díjat elsőként 1958-ban Luis Goytisolo kapta meg *Las afueras* (Külvárosi telek) című regényéért, majd a következő évben Juan García Hortelano lett a díjazott a *Nuevas amistades* (Új barátságok) című munkájáért, tehát két társadalmi regény volt az első két díjazott mű. A '60-as években Juan Marsé *Utolsó délutánok Teresával* (1964), illetve Juan Benet *Una meditación* (Töprengés, 1969) című munkáit jutalmazták a spanyol szerzők közül. Ezzel a díjjal egyébként a kiadó szándékai szerint a modern, újító szándékú munkákat részesítették elismerésben. 1973 és 1998 között nem adták át ezt a díjat, majd 1999 óta ismét ott van a legelőkelőbb irodalmi díjak listáján Spanyolországban. 2005-ben például Elvira Lindo nyerte el a *Csak egy szóval mondd* című regényéért.

Az Alfaguara kiadói díj mindig is nagy népszerűségnek örvendett. Ennek a díjnak a története is két szakaszra osztható, először 1965 és 1972 között osztották ki, majd 1998-tól kerül újra odaítélésre. A díjat spanyol és spanyol-amerikai szerzők kaphatják és a díjnyertes munkát egyidejűleg jelentetik meg minden spanyol anyanyelvű országban. Ez a második legmagasabban dotált irodalmi díj. 1998 óta csupán négy alkalommal kapta spanyol szerző a díjat, köztük találjuk Clara Sánchezt – *Últimas noticias del paraíso* (Friss hírek a paradicsomból, 2000) –, illetve Luis Leantét az *Ó mennyire szeretlek* (2007) című regényével.

Ami a nemzeti irodalmi díjakat illeti, a legrangosabb irodalmi elismerést, a Cervantes-díjat (Premio Cervantes) 1974-ben alapították, de az első díj átadására csak 1976-ban került sor. Azóta minden év április 23-án – Cervantes halálának a napja – adományozzák oda egy spanyol vagy spanyol-amerikai írónak az életművéért. A személyre a Spanyol Királyi Akadémia valamint a spanyol anyanyelvű országok tudományos akadémiái tesznek javaslatot és a spanyol király adja át ünnepélyes keretek között az Alcalá de Henares-i Egyetem dísztermében. Ebben a kitüntetésben részesült, többek között, Gonzalo Torrente Ballester (1985), Francisco Ayala (1991), Miguel Delibes (1993), Camilo José Cela (1995), Francisco Umbral (2000), Rafael Sánchez Ferlosio (2004), Juan Marsé (2008), Ana María Matute (2010) és Juan Goytisolo (2014).

A második legrangosabb díjnak a Nemzeti Irodalmi díj (Premio Nacional de Letras) számít. Ezt 1984-ben alapították, a Kulturális Minisztérium dönt az odaítéléséről és ez is életműdíj. Megemlítenéd még a Nemzeti Széppróza díj (Premio Nacional de Narrativa), amelyet 1924 óta ítélnek oda és minden évben egy spanyol, baszk, katalán vagy gallego nyelven írt munkáért adnak át. A díjat a Kulturális Minisztérium ítéli oda.

Az egyéb elismerések közül a Kritikai díj csupán szalmi elismerést jelent, pénzjutalommal nem jár. 1956 óta kerül átadásra minden év áprilisában széppróza és vers kategóriákban. A díjjal, amelynek odaítéléséről 22 irodalomkritikus dönt, az előző évben megjelent spanyolul, katalánul, baszkul és gallegóul íródott munkát jutalmazzák.

Érdekességként megemlíthetjük még az 1949-ben alapított Café Gijón díjat, amely nevét arról a híres madridi kávéházzal kapta, ahol az alapítók összejöttek (köztük találhatjuk például Celát is). A kezdetben novellára szakosodott díjat később már regényeknek is odaítélték. Az 1970-es évek végéig maga a Kávéház dotálta a díjat, később ezt a szerepet Gijón városa vette át. A díj 20.000 euro pénzjutalommal is jár.

Spanyol regények magyar nyelven

Zárásként nagyon röviden szólnunk kell a kortárs spanyol széppróza jelenlétéről Magyarországon. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy egyfajta kettős tendencia látszik érvényesülni. Az tény és való, hogy a II. világháborút követően egészen a rendszerváltásig igen kevés alkotás és nagyon esetlegesen került magyar nyelven a könyvpiacra. Ennek nyilván voltak politikai okai is – egy jobbos és egy balos diktatúra –, elég arra gondolnunk, hogy 1977-ig nem volt hivatalos diplomáciai kapcsolat a két ország között. Mindazonáltal ez a történelmi tény felveti a lehetséges párhuzamok és közös vonások vizsgálatát is a két nemzet irodalma között. Érdeemes itt idézni ezzel kapcsolatban M. Nagy Miklós véleményét, aki *A narancs a tél gyümölcse* című antológiáról írt könyvkritikájában megemlíti, hogy a kötet hangvételét fájdalmasan ismerősnek érezte, „a hosszú francóizmus alatt mintha átjárta volna a spanyol irodalmat is az a fajta mikrorealizmus, az a makacs gyökerekbe kapaszkodás (mely át-átcsúszhat provincializmusba), az a történelmen kívüliség (vagy helyenként áthallásos szövegalkotói mentalitás), amely sokáig a magyar irodalmat is jellemezte [...]”⁸

A rendszerváltást követően azt látjuk, hogy a kiadók általában az éppen aktuális spanyol sikerregény kiadására törekcszenek, és ha az Magyarországon is kellő példányszámban fogy, akkor az adott szerzótől más művet is megjelentetnek, legyen szó igényes, szórakoztató vagy akár lektúr prózáról.

Ugyanakkor, ha igényes kortárs spanyol szépprózáról beszélünk Magyarországon, mindenképpen meg kell említenünk a Patak könyvek sorozatot és Pávai Patak Márta nevét, aki rengeteget tett és tesz a mai napig ennek az irodalomnak a népszerűsítéséért mind fordítóként, mind könyvkiadóként, mind pedig kritikusként. Köszönjük.

⁸ M. Nagy Miklós, „Deszenzitized halál”, *Élet és Irodalom*, 2001/14, április 6.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

A megszállott

Marino felpillantott a kávéja mellől, és a hátsó asztalok felé sandított. Ijesztő megérzése helyesnek bizonyult, a rúzsosztatlan ajkú lány ott ült és miután élénk színű dossziéjának helyet csinált az asztalon, épp egy kis műanyag pénztárca belsejében kotorászott, mint aki nem biztos abban, hogy ki tudja fizetni a reggelijét. Annyira fiatal volt, hogy még évek választották el végleges arcvonásainak kialakulásától. Az orra, a szája, a járomcsontja és a lerágott körmű, rövid ujjai még egy gyerekre emlékeztettek, de a mozdulatban, ahogy a szájába vette a cigarettát, és a bejáratra szegezett, néha szinte teljesen üveges tekintetben nem maradt már semmi gyermeki. Rosszul aludt, persze, karikásak voltak a szemei és nagyon sápadt az arca, minden bizonnyal hajnalban kelt, hogy időben a bárba érjen, otthon pedig azt hazudta, hogy az órái nagyon korán kezdődnek, de még az sem kizárt, hogy nem járt iskolába. Nem is lehetett elképzelni azt az arcot, amint éppen egy ablak melletti padsorban ülve valakinek a magyarázatait követi figyelmesen.

Kilenc után egy vagy két perccel érkezett, és mindig ugyanahhoz az asztalhoz ült le. Marino tudta ezt, s a pultnál elhelyezkedve várta a lányt, miközben reggelizett és az újságot lapozgatta. A reggelijét igazából már kérnie sem kellett, ami az állandóság egyik apró jele volt. Amint belépett az ajtón, a pincér már kereste is az aznapi újságot, hogy átnyújthassa neki, beindította a kávéfőzőt, és szívélyes, sőt kedves mosollyal üdvözölte. Marino hónapok óta ugyanabban az időben jelent meg a bárban, ahonnan pontosan húsz perccel később távozott, hogy idejében visszaérjen az irodába, a beléptető órához, amelybe beletette a fényképes műanyag kártyát, és már hallotta is a felmentésként ható rideg kattanást pontban fél tízkor. Mások szerint ő maga volt az óra, lényéből fakadt a pontosság.

Kilentől fél tízig a világ az iroda és a bár közötti útra zsugorodott össze. Ezt az időt átélni olyan élvezet volt számára, mintha az egyik Európa közepén található mini hercegség állampolgára lenne, ahol mindenki ismeri egymást, nincs szegénység, sem hadsereg, csak zavartalanul működő bankok számozott bankszámlákkal. Egy kedvezményeket adó kis világ: elég volt behelyezni a mágneskártyát az óra résebe, hogy az ember átléphessen a határán, és utána lemenjen az utcára és áthaladjon a téren, amelyen fák voltak meg egy kert egy átlagos szökőkúttal. Marino pontosan tudta, hogy kivel fog találkozni minden utcasarkon, és ki lesz majd a bárban, amikor belép, lógó alkalmazottak, érett korú hölgyek, akik tisztelettudóan mártogatják *croissant*jukat a hosszú poharakba töltött kakaóba. Ezek az emberek legalább annyira ismerősek, mint ismeretlenek voltak, mert a város más részein Marino so-

hasem találkozott velük, mintha mindegyikük létezése, beleértve Marinóét is, arra a fél órára korlátozódna, amíg reggeliznek.

A bárba szinte soha nem mentek idegenek. Ha mégis érkezett valaki, arról a gondolataikban elmerült törzsvendégek nehezen vettek tudomást, mert már hozzászoktak ahhoz, hogy kevesen vannak, észrevétlenek, és talán még boldogok is. Ezért beletelt néhány napba, amíg feltűnt neki a lány jelenléte. Amikor meglátta, olyan volt, mint egy lassú szaturációs folyamat vége, ahhoz hasonló, mint amikor színtelen folyadékot csepegtetnek egy pohár vízbe, amely hirtelen, minden előzmény nélkül, kékes vagy vöröses árnyalatot kap. Egy nap teljes természetességgel figyelt fel rá, és nem kellett hozzá tíz perc sem, hogy beleszeressen. Húsz perccel később, az irodában, már el is felejtette. A másnapi viszontlátás kellett ahhoz, hogy felismerje a szerencsétlenség pontos és halálos dózisát, rádöbbenjen, hogy nem fiatal és hogy elvesztett valamit, boldogságot vagy teljességet, amiről addig fogalma sem volt, elkerülte a figyelmét egy futó hír egy olyan helyről, ahová sohasem jut el.

A pultnál ülve, az ajtónak háttal, Marino érezte, amint a lány elhaladt mellette a helyiség belseje felé igyekezve, olyan volt, mint egy erős széllelés vagy mint egy folyó hömpölygése. A nyár a szokottnál hamarabb beköszöntött, így mindenki rövid ujjúban járt, kivéve a lányt. A férfi, akire várt, szintén közömbösnek mutatkozott a meleggel szemben. Barna öltönyt, szűk zakót, enyhén viseltes nadrágot, vastag csomóra kötött nyakkendőt és napszemüveget hordott, ez utóbbit még felhős reggeleken is. A lány sóvárogva várta minden másodpercben, hogy megérkezzen. Szemmel láthatóan a várakozás miatt volt kialvatlan, és amikor a bárba tartott az a kétségbeesett remény hajtotta, hogy a férfi már ott lesz, de ő sohasem jött korábban nála. A pontatlanság és a közöny a férfiasságához tartoztak.

Két-három reggeli elegendőnek bizonyult, hogy Marino összerakja az egész történetet. A férfi úgy harmincöt vagy negyven éves lehetett és a lánnyal – talán hogy elkerülje a leleplezést – túlságosan ridegen bánt. Nős volt, Marino látta a gyűrűjét a bal gyűrűsujján. A gyerekei nem sokkal lehettek fiatalabb a lánynál, talán egy apró, nem túlságosan jövedelmező üzlete volt, egy butikja a külvárosban vagy egy rádiójavító műhelye, és reggelente nyitni ment, miután a lányt valamelyik buszmegállóban hagyta, megkönnyebbülten és kissé titokzatos ábrázattal, engedélyezve magának a szabadság és a hízelgés diszkrét érzését: az ő korában ki ne vágya egy ilyen lánnyal való kapcsolatra, ha megkaphatja.

Ajándékokat vitt neki. Kis csomagokat, borítékokat, amikben olcsó kis gyűrűcskék, legalábbis Marino ezt feltételezte, vagy hasonló dolgok lehettek. Könnyen elrejtethető tárgyak, amiket a férfi a zsebéből vett ki, a zárt markában átcsúsztatta őket az asztalon, és azok azonnal eltűntek a lány táskájában vagy a dossziéjában, mintha ez a minden reggeli találkozás egy gyerekes játék lenne a számukra. Marino oldalra sandítva kémlelte őket, mialatt önhittén és irigykedve arra gondolt, hogy milyen ostoba dolog a szerelem. Néha tíz percig sem maradtak a bárban. Egyik reggel a férfi még csak be sem jött. Marino látta, ahogy a lány a kialvatlanságtól duzzadt, vörös

szemeit hirtelen az üvegajtó felé fordította. A férfi az utcán állt zsebre tett kézzel, sötét napszemüvegben, hanyagul megkötött nyakkendővel, mintha neki is rossz éjszakája lett volna, és amikor megbizonyosodott róla, hogy a lány észrevette, intett felé. Mint valami alvajáró, a lány felkelt, fogta dossziéját, a csomag cigarettáját, és kiment utána.

- Már megint fizetés nélkül távozott - mondta a pincér.
- Majd én kifizetem. - Marinót néha elragadta a felesleges vakmerőség.
- Nem tudtam, hogy ismeri - a pincér gyanakvó rosszallással nézett rá.
- Ő sem tud róla.
- A maga dolga.

Marino, aki végtelenül szégyenlős volt, kifizette a két kávét, amit azon nyomban meg is bánt, mindig így járt, amikor azon gondolkodott, hogy megtegyen-e valamit vagy sem, és aznap a szokásosnál tíz perccel hamarabb fejezte be a reggelijét, a beléptető óra kilenc óra huszonöt perckor regisztrálta a visszaérkezését közvetlen felletesei meglepedésére, ennek a hónap végén csekélyke fizetésemelésben kellett megnyilvánulnia. Ugyanígy, ha bármikor csak egy percet is késett, a számítógép levont a béréből egy minimális összeget, és a legrosszabb nem az anyagi veszteség volt, amit alig lehetett észrevenni egy már egyébként is nagyon alacsony fizetésnél, hanem a tudat, hogy a legkisebb pontatlanságok is automatikusan bekerültek a személyi anyagába. Ezért Marino inkább néhány másodperccel később indult reggelizni, és nagyobb időráhagyással, egy vagy két perccel korábban érkezett vissza, így fél tízkor már az asztalánál ült írógépe előtt, és apró mentacukrot szopogatott, minthogy már nem dohányzott, vagy azzal foglalatzkodott, hogy túhegyesre faragjon egy ceruzát. Az irodában volt, aki magában sztrájtörőnek nevezte.

Marino három napig nem mert a szokásos helyén reggelizni. Szégyellte magát, szinte elvörösödött, amikor eszébe jutott, hogy a pincér hogyan nézett rá, amikor kifizette a kávékat. Úgy mosolygott, gondolta, mint aki rájött egy eltitkolt bűnre, bizonyára úgy vélte, hogy ő is azok közé az idősebb, mogorva férfiak közé tartozik, akik a lányiskolák környékén leskelődnek. Ezekről a hihetetlen, de megtörtént dolgokról Marino is olvasott alkalmanként a bűnügyi rovatban és abban az egészségügyi ismeretterjesztő folyóiratban, amelyre előfizetett.

Rémülten gondolt arra a lehetőségre is, hogy a pincér minden rossz szándék nélkül ugyan, de beszélt róla a lánynak, ami mindenki számára rendkívül kínos helyzetet teremtett volna, a lány biztosan sejtett valamit, sőt ki is gúnyolta, a férfi pedig vetélytársának tekintette Marinót, olyasvalakinek, aki mások szerelme után ácsingózik. Hiába él valaki tisztességes életet, hiába van munkája, amit ráadásul kifogástalanul végez, és mindig teljesíti a kötelességét, ha egy egyszerű gesztus, egy hirtelen szeszély folytán veszélybe kerül a becsülete. Önkéntes száműzetésének három napja alatt Marino úgy vészelt át a kilenctől fél tízig tartó időszakot, mint egy árvíz okozta káoszt. A kelletténél tovább tartott, mire másik kávézóra lelt. Az új helyen dohány és vizelet szag terjengett a levegőben, a padló piszkos volt a fűrészpor-

tól, a kávé ócska, a croissant szikkadt, a vendégek ismeretlenek, a pincérek pedig el-lenségesek. Így azután gyomorfájással, valamint három perc késéssel tért vissza az irodába, és másnap reggel egy másik bárt választott, de ezúttal is hiába, a harmadik napon pedig már nem is reggelizett, beteges csüggedés lett rajta úrrá, mint aki elveszti az önfegyelmét, és ivásnak adja a fejét. Szabadságának siralmas félóráját az-zal töltötte, hogy az irodához közeli utcákon bandukolva ismeretlen bárokat vizsgálgatott kívülről, akár egy koldus, aki tudja, hogy ha bemerészkedne, azonnal ki-dobnák, fürkészte az elsiető lányok arcát, akik mellükhöz szorított színes dossziék-kal léptek ki a kapukon, vele azonban sohasem futott össze, pedig öntudatlanul is a lányt kereste. Tíz óra tizenkilenc perckor, miután egy akta címét piros tintával alá-húzta, eldöntötte, hogy elfogadja a nyilvánvaló tényeket: szerelmes, és a városban sehol nem főznek olyan jó kávé, mint amelyet a megszokott bárjában.

Másnap a visszatérés gondolatának izgalma ébresztette, mint ahogyan fiatalabb korában sem hagyta aludni egy közelgő utazás ígérete. Nyolc óra előtt három perccel már az irodában volt, mindenkit megelőzött, nem úgy, mint azok a bohém kollé-gái, akik zihálva és ápolatlanul jelentek meg nyolc óra után öt perccel, és bocsánat-kérések közepette rosszulletre hivatkoztak. Marino mély szájalommal nézte őket, megkönnyebbülten, hogy ő nem tartozik közéjük, és folytatta ceruzáinak a hegyezé-sét. Aznap reggel több hegyet is eltört, bár ez nem ütött csorbát a hegyezéssel kiér-demelt cseppnyi tekintélyén, mert senki sem vette észre. Marino elutasította a ce-ruzahegyező és ragaszkodott az idejétmúlt borotvapengéhez.

Nyolc óra ötvenhét perckor szokásával ellentétben már felvette a dzsekijét és kulcsra zárta íróasztala fiókját, amelyben ceruzákat, pengét, tollakat, ceruza- és toll-radírt, valamint különböző méretű tűzőkapcsokat őrzött. Nyolc óra ötvenkilenc perckor pedig már lesben állt az iroda digitális órája előtt kártyájával a kezében, várva a pillanatot, hogy megjelenjen a kijelzőn a kilenc óra nulla-nulla. Amikor az óhajtott pirosas számok végre előtűntek, olyan bravúros pontossággal helyezte a kártyát a részbe, mint ahogy a torreádor döfi a tört a bika nyakszirtjébe. Marino vi-szont szerelmes volt és még saját tökéletessége iránt is közömbösnek mutatkozott.

A lány már ott volt a bárban, ebben a visszakapott édes otthonban, amely a leg-szebb, legmeghittebb oldalát, talán ki nem érdemelt könyörületét mutatta Marinó-nak. A pincér, akinek az arcán Marino a legkisebb ellenérzés jelét sem vélte felfe-dezni, odasietett hozzá, s pontosan úgy szolgálta fel neki a kávé, és a pirítóst, aho-gyan szerette, a kávé röviden, forró tejjel és a végén egy csepp hideggel, ami pedig a pirítóst illeti, soha nem evett tökéletesebbet. Azonban minden igyekezet egy csa-pásra hiábavalóvá vált, mert Marino étvágyát elvette a szerelem, épp úgy, mint ka-maszkorában.

A lány egyedül volt a bárban és őt nézte. A szokásos asztalánál ült, a korai idő-pont ellenére is dohányzott, kedvetlenül iszogatta a kávéját, miközben a csésze alja kör alakú foltokat hagyott az iskolai dossziéjában lévő jegyzetein. Sápadtabb és kóco-sabb volt, mint valaha, szűk, koszos, sárga szaténadrágot és egy durva anyagból

készült pulóvert viselt egy alóla itt-ott kilógó inggel, amely egy nála sokkal magasabb férfié lehetett, azé, aki aznap reggel már nem fog jönni, a hűtlen. A lány szemét eltakarta egyenes szálú, ápolatlan haja. Kirepedezett, rózsaszín ajkai között egy hajtincset rágcsált, beletemetkezve a kétségbeesésbe, a magányba és az álmatlanságba.

Valahányszor feltűnt valakinek az alakja a bár ablakai mögött, a lány felegyenesedett, mintha egy pillanatra magához tért volna. Valójában nem Marinót nézte, nem úgy tűnt, hogy bárkire vagy bármire képes lenne figyelni, csupán a pupillái éledtek fel egy pillanatra, amíg ismét meg nem bizonyosodott arról, feleslegesen várakozik. Kilenc óra húsz perckor elment. Alig érezhető izzadságszagot árasztott, ahogy elhaladt Marino mellett, aki csak akkor mert utána fordulni, amikor már nem láthatta.

– Van egy lányom – szólalt meg a pincér keserűen –, félek, mi lesz vele, ha felnőtt. Az ember olyan sok mindent lát.

Marino hevesen bólintott. Kérdemelni a pincér, egy ismeretlen ember bizalmát, sokkal jobban megindította, mint a szerelem, hiszen ezt az érzést jóformán nem is ismerte.

Éjjel tíz óra körül, egy esti tanfolyamról hazafelé tartva, a buszból egy ismerősnek tűnő férfit látott. Mielőtt az emlékezetében sikerült volna teljesen felidéznie, a haragja már beazonosította. A férfi egyedül, zsebre tett kézzel és kigombolt dzsekiben ment, nyakkendőjének vége már-már obszcén módon lógott ki barna mellénye alól. Egy kicsit is magára adó ember már évek óta nem hordott olyan hosszú pajeszt, mint ő. Marino riadtan kereste a lányt a járdán, és kezdetben csalódottan, mégis megkönnyebbülve vette tudomásul, hogy nem látja. A férfi hátramaradt, de azután a busz megállt egy jelzőlámpánál, és az egy perccel azelőtt látott kép megismétlődött, mintha az idő visszatért volna a közelmúltba, ez az érzés gyakran nyugtalanította Marinót, amikor buszon utazott.

Ezúttal viszont már a lányt is látta. A férfi mögött gyalogolt, pont ugyanúgy volt öltözve, mint reggel, combjait takaró gyűrött ingben, a karjában a dossziéjával, fáradtabbnak, sápadtabbnak és még kétségbeesettebbnek tűnt, mintha egyebet sem tett volna, mint hasztalanul kereste és követte a férfit reggel nyolc óta, kócosan, akár egy alvajáró a kivilágított utcán, megállás nélkül és tántoríthatatlanul. A férfi hátra sem fordult, hogy rápillantson vagy bevárja, annyira biztos volt abban, hogy hűségesen követi, mit egy kivert kutya, ő maga pedig távol tartotta magát tőle és minden mástól. A lámpa zöldre váltott és Marino nem látta őket tovább.

– Ott van – mondta másnap reggel a pincér és leplezetlenül rámutatott. – Már fél órája vár. Valakinek értesítenie kellene az apját.

– Ha van neki – válaszolta Marino. A gondolat, hogy árva, kicsit zavaróan eltűlozta a szerelmét.

– Undorító az élet – mondta a pincér, és kérés nélkül átadta Marinónak a félbehajtott, még érintetlen újságot. Marino éppen ki akarta nyitni a lapot, amikor a lány tett egy mozdulatot, ő pedig összeresztette félelmében. A lány felállt az asztaltól, és

úgy tűnt, őt nézte, és felé indult egy pénztárcával vagy egy tolltartóval a kezében. Amikor azonban a pulthoz ért, és rákönyökölt, már nem rá nézett. A haja alatt, az arcán és a homlokán izzadságcseppek csillogtak, mint kicsi, tűnékeny üvegyöngyök. Marino először hallotta a lány hangját, amikor az sietve egy pohár vizet kért a pincértől, mialatt lerágott és lakkozott körmű, rövid ujaival idegesen dobolt a márványon. A hangja és a pupillái mintha nem is hozzá tartoznának: talán a sajátjai lesznek sok év múlva, amikor az életében már minden pótolható lesz.

Néhány dolog pedig már az volt, tartott tőle Marino, amikor látta, hogy a mosdó felé tart: a magány, a félelem, az álmatlanság. Kétségkívül a barna öltönyös férfi úgy döntött, hogy nem tér vissza, átlátszó gyávasággal és hazugsággal kimentette magát a lány előtt, újra tisztességes apa lett, bűnbánó és vétkező férj. Becsapták, gondolta Marino, miközben a mosdókhöz vezető rövid folyosót szemlélte, megalázták, elhagyták. Széttérpesztett lábakkal sírt egy bár mellékhelyiségében, és talán attól félt, hogy a titoktartás és a napra beszámozott apró fehér pirulák, mint a holdfázisok a naptárban, nem bizonyultak elégnek ahhoz, hogy minden rejtve maradjon. Kilenc óra tizenhat perc volt, és a lány még nem jött ki a mosdóból. Marino, elkerülendő, hogy a pincérben a hálátlanság legkisebb gyanúja is felmerüljön, úgy tett, mintha az újságot olvasná, miközben azon járt az esze, hogy mi fog történni: „amikor kijön, ki lesznek festve a szemei, már nem fog sírni, olyan lesz, mintha közben eltelt volna öt év, és az egészre nagyon távolról fog emlékezni”.

Kilenc óra huszonegy perckor a pincér már nem figyelt Marinóra, mert a pult környéke teljesen megtelt vendégekkel, és az egyetlen üres asztal az elhagyott lányé volt: egy rózsaszín dosszié énekesek és tévésínészek fényképeivel, egy csésze kávé, egy hamutartó egyetlen cigarettacsikkal, amelyen Marino rúzs nyomait vélte felfedezni. Azonban a szerelem kitörölte Marino emlékezetéből a részleteket is, így elképzelhető volt, hogy a lány nem is használt rúzsot. Hogy elterelje saját türelmetlenségéről a figyelmet, titkos női dolgokról képzelődött, az ágyékhoz ragasztott betét eldugott, savanyú szagáról. Olyan volt, mintha egy félig behajtott ajtó mögül kémkedne valami után, ami után nem kellene, titokban megszagolná a haját vagy a pulóverét.

A lány viszont nem került elő, és Marino tudatában az idő olyan szédítő gyorsasággal pergett le, ahogy a másodpercmutató számai váltottak át az órán, ahol hat percen belül regisztrálnia kellett magát, mert már kilenc óra huszonnégy perc volt, és még ki kellett fizetnie a reggelijét, össze kellett hajtania az újságot, és át kellett mennie a téren a hivatal kapujáig, és fel kellett mennie a lifttel, és mindez a legjobb esetben, és ha azon nyomban elindul, akkor is több mint öt perc, kockázatos határidő, de már lehetetlen, mert a vendégektől kimerült pincér egyáltalán nem figyelt rá, neki pedig nem volt aprópénze, és fizetés nélkül sem mert távozni, és ki tudja, hogy amikor kilenc óra huszonhét perckor odaér a kapuhoz, nem lesz-e leállítva a lift, merthogy ez a kellemetlenség többször megtörtént vele.

A mosdók felé vezető sötét folyosó olyan volt, mint egy mutatók nélküli óra. Marino úgy számította, hogy a lány több mint húsz perce volt odabenn. Az ember, ha az idő tört része áll rendelkezésére, általában vakon, öntudatlanul cselekszik. Marino vakmerő módon úgy döntött, hogy vizelnie kell. Kilenc óra huszonhat percre már az utcán lehet. Utoljára elővigyázatosságból még egyszer ránézett a pincérre: hangosan beszélt valakivel, miközben egy nedves ronggyal tisztította a pultot, és Marino viselkedése egyébként sem kelthetett gyanút senkiben; bárki felkelhet a székéről és elindulhat a mosdó felé.

Legalább tíz éve nem dobogott olyan vadul a szíve, nem érezte azt az émelygést a gyomrában. A női mosdó ajtaján egy esernyős japán női sziluett volt. Félig nyitva állt, és kihallatszott a víztartály hangja. Kilenc óra huszonhét perc volt, és Marinóból elszállt az elszántság, hogy tovább szimuláljon. Mint aki a romlásba és a bűnbe veti magát, úgy lökte be az ajtót. Kétségbeesve konstatált egy makacs, mozdulatlan akadályt. A bidé mellett, a földön, még mielőtt belépett volna, egy felfelé tartott kezét látott, ernyedte volt, mint egy halott madár.

„Elájult”, gondolta Marino, mintha egy lidérces álomban hallaná azokat a szavakat, majd addig nyomta az ajtót, amíg a teste az ajtó és az ajtókeret közé nem szorult, és a szerencsétlenség fojtásában úgy érezte, hogy mindjárt rajtakapják, és elveszíti a munkáját, és soha többé nem helyezi be műanyag kártyáját a megfelelő időben az óra résébe. Csak másnap reggel, újságolvasás közben – nem a bárban, ahová soha többé nem tért vissza – értette meg, amit látott. A lány arca olyan fehér és hideg volt, mint a bidé porcelánja és meztelen karja is, amelyen egy lila folt látszott, kicsit sötétebb, mint az ajkai, amelyek ínye fölé húzódtak. Nyitott szemeiben úgy csillogott a poros villanykörte fénye, akár egy deres üvegen. Összegörnyedve feküdt a padlón, lehetetlen pózban, és úgy tűnt, mintha az utolsó pillanatban egy vérzést akart volna elállítani, mert egy hosszú, mintás zsebkendő volt az alkarjára kötve. Mielőtt kiment volna, Marino rálépett valamire, egy műanyag tárgyra, amely megreccsent a jobb lába alatt, és szétpukkadt, mint egy vérszívó.

Remegve haladt át a báron. Senki sem vette észre, és senki sem látta a piros nyomokat, amelyeket maga után hagyott. Kilenc óra harminckét perckor behelyezte mágneskártyáját az iroda órájába. Jóval később, mint álmában, egy rendőr vagy egy mentőautó szirénájának hangja ért fel hozzá, enyhén belehasítva a meleg levegőbe, a légkondicionálók és az írógépek zajába.

Az árnyékember

Santiago Pardo frissen fésült frizurával sétálgatott és arcát hol jobbra, hol balra fordítva bámulta magát a kirakatüvegekben. Hosszas szemlélődése szokás szerint odáig fajult, hogy megint egy akciófilm hősének képzelte magát, és egy ellenséges kém éppen őt üldözte az egész városon keresztül. Amikor pedig egy szőke parókat viselő, erősen rúszozott ajkú hölgy rápillantott egy kávézó pultja mellől, Santiago Pardóban komoly gyanú ébredt, hogy a nő, bájos megjelenésével és figyelmes tekintetével maga is részese ennek az üldözéses jelenetnek.

Santiago Pardo aznap délután, alig félórával a találkozó előtt, a moziból kijövet, ismét ott tartott, hogy szabadjára engedje a fantáziáját, vagyis azt képzelte, hogy a navaronei erőd felrobbantásának titkos és igen veszélyes küldetésével tartózkodik a városban. Ám amikor kilépett a moziból, a szeptemberi hosszú éjszaka és az eső illata emlékezetébe idézte Nélidát, aki most bizonyára hozzá hasonlóan, idegesen és elégedetlenül nézegeti blúzáját vagy a frizuráját a kirakatokban, miközben a fél kilencig hátralévő percek irdatlan lassú múlását kémleli az órán, és a szobor talapzatát bámulja, ahol negyedórán belül találkozni fognak. Névida, mondta, mert jólesett kiejtenie a nevét, és a hangját is próbálta felidézni, mint ahogy a mellette elhaladók között is keresni kezdte a legszebbet és legbájosabbat, de hiába, nem talált egyet sem, amelyik Nélidához méltó lett volna, mint ahogy egyik hallatszó hang sem illett hozzá. Szenvedélyes ragaszkodással óvta azt a felvételt, amelyen a nő lassú, szelíd beszéde és orrhangja volt hallható, amely hol követelődzött, hol könyörgött, vagy időnként elhallgatott, hogy elengedjen egy könnyeket sejtető, csüggedt sóhajt, különösen a végén, ugyanazon az estén, amikor azt mondta, hogy nincs tovább, és hogy mindent képes eltűnni, kivéve a hazugságot. „Mindent – ismételte –, még azt is, hogy elmenj”. Így azután a kémhistóriát és a Navarone utcáin köröző német járőröktől való félelmet a Nélidára való emlékezés váltotta fel. Nevének csengése, ahogy elképzelte a járását, vagy ahogy a szobor lábánál álldogál az utcasarkokat figyelve, és várja a pillanatot, hogy vége legyen a hazudozásnak, a színlelésnek, még akkor is, ha tudta, hogy a hosszúra nyúló isten veled sohasem fejeződik be a búcsúzással, sőt, akkor kerít igazán a hatalmába. Amikor a találkozó idejének és helyének pontosítása után Névida elhallgatott, Santiago Pardo mondani akart valamit, és már éppen megszólalt volna, de rájött, hogy hiába minden, szavai tehetetlennek bizonyultak a csenddel és talán a telefonvonal másik végére befurakodó sírással szemben, amely nagyon távolról, egy másik világból jött, egy olyan házból és szobából, amelyet Santiago még sohasem látott.

Néha képes volt teljesen tisztán látni maga előtt Nélidát, különösen azt követően, hogy egyik éjjel vele álmodott. Nem a pontos vonásait, a haja színét vagy a frizuráját sem mindig, de a magas homlokát, a gyors járását, a vékony lábát igen, és azt a lassú, édes mozdulatot is, ahogyan a fejét oldalra fordítva és a haját megigazítva

előrehajolt, hogy meggyújtson egy cigarettát. Kék függönnyel a háttérben Nélida azt az öngyújtót használta, amelyet Santiago Pardo másnap reggel az éjjeliszekrényén talált, és amely váratlan ismertetőjelévé vált az álom emlékének. Még ébredésekor is megmaradt Nélida alakjának halvány árnyéka és ahhoz, hogy újra felidézze teljes valóságában, elégnék bizonyult, hogy kimondja a nő nevét és meztelen testét gyerekkora egyik szobájába képzelje, amely egyet jelentett a boldogsággal. „Ha mást nem is – gondolta, mialatt végighaladt a térre vezető utolsó utcán, ahol a szobor és talán Nélida is várta már –, de legalább egy szép álmot kaptam tőle”.

Nélidának köszönhette a telefon mellett várakozással eltöltött estéket is, a hűség és kis túlzással még az életet is, amely lassanként visszatért belé az első vagy második alkalom óta, hogy meghallotta a hangját. Újra eszébe jutott az első éjjel, az alkoholmámoros, álmatlan éjszaka, a lepedők összevisszasága, a sötétben szeme előtt mozgó cigarettahegy és a hajnali kettőkor szívét megrengető, hirtelen telefoncsörgés. Akármennyi legyen az idő, az ember mindig várja, hogy valaki felhívja, vagy, hogy a lépcső felől lehetetlen lépéseket halljon. Azon az estén, miután a lámpát leoltotta, Santiago Pardo úgy vált semmivé a sötétségben, mintha már nem is létezne. Ezért amikor megszólalt a telefon, előbb a férfi teste és tudata újra alakot öltött, megkereste a villanykapcsolót, majd felvette a telefonkagylót, de azonnal rá kellett jönnie, hogy a hívás téves. „Mario?” mondta egy hang, amely akkor még nem Nélidáé volt, és Santiago Pardo, akin egy csapásra átfutott a becsapottság megalázó érzése, keserűen válaszolt, és kis híján letette a telefont, de a nő a vonal túlsó végén úgy tett, mintha nem hallaná. „Én vagyok az, Nélida”, mondta, majd rövid csend következett, sőt talán volt egy másik hang is, de az utóbbit Santiago Pardo nem hallotta. „Éjfélre vártalak. Gondolom, elfelejtetted, hogy kilencre beszéltük meg”. Nem kérlelően és nem is vádlóan, hanem egyfajta ironikus nyugalommal mondta mindez. A másik férfi, Mario bizonyára felesleges bocsánatkérésbe fogott, és egy hazugságnak ugyan silány, de annál hosszadalmasabb magyarázattal állt elő, mert Nélida egyre csak azt ismételtette, hogy igen, mintha csupán ezzel a lenéző hangnemesével tudna védekezni, majd hirtelen letette a telefont, Santiago Pardo pedig döbbenet bámulta tovább a készüléket, mint aki most ébredt tudatára, hogy varázserejénél fogva képes kísértetek szavait közvetíteni.

Másnap reggelre Nélida, mint ahogy az álmok is, visszavonhatatlanul kitörlődött Santiago Pardo emlékezetéből. Két estével később azonban újra telefonált, hogy Mario szenttelen hallgatásával szemben hangot adjon vádjainak vagy odaadásának, a szemtelen gyengédségének, és Santiago Pardo, mint aki egy kulcslyukon át leskelődik, a sötét hálósobában mozdulatlanul és óvatosan hallgatta a rögtön felismert, áhított hangot, és elképzelte, hogy Nélida hozzá beszél, és hogy társalgásuk célja egy simogatás vagy egy titkos randevú részleteinek felidézése. Nélida hangja felébresztette a férfi vágyát a láthatatlan test iránt és lassanként a féltékenységet meg valamiféle nyers dühöt is a Mario nevű alak iránt. Örömmel képzelte maga elé az arcátlan, tisztességtelen, kicsinyesen közönséges, széles, csicsás nyakkendőt, és

szőrös csuklóján ezüst karkötőt viselő embert. Kétségkívül szereti a külföldi kocsiakat és Nélidával hivalkodik a találkáik színhelyéül szolgáló szállodák bárjaiban. „Tudom, hogy meggondolatlanság a részemről – mondta a nő egyik este –, de nem bírtam tovább anélkül, hogy ne halljak felőled”. Nélida szeme néha zöld volt, máskor szürke vagy kék, de mindig hatalmas és olyan tiszta, hogy a dolgok áttetszővé váltak, ha rájuk nézett. Több alkalommal, amikor a csend egyre nőtt, és csak Nélida lélegzése hallatszott a telefonkagylóban, Santiago Pardo könnyesnek és merevnek képzelte a tekintetét, és később, a városban ténferegve is ezeket a szemeket kereste minden nő tekintetében, de sohasem lelt rá, mert ezek a szemek annyi jóindulatot és gyengédséget sugároztak, amilyen csak Nélida hangjában létezett, és kivételesek voltak, mint maga Nélida is.

Igen, látta a szemeit, hosszú, kiengedett haját, talán a száját és a mosolyát, egy sárga szoknyát és egy fehér blúzt, amiről a nő egyszer azt mondta, hogy nemrégén vette, egy kék cipőt és egy bizonyos parfümöt is, amelynek a nevét nem hallotta. Ilyen nőt keresett az utcákon, és egyszer egy egész délutánon át követett egy lányt, mert az úgy volt felöltözve, mint Nélida, de amikor meglátta az arcát, teljesen biztos volt benne, hogy nem ő az. Hamarosan azonban végleg lemondott ezekről a képzeletbeli akciókról: szívesebben maradt otthon és lankadatlanul várt, amíg a délután folyamán vagy éppen hajnali egykor Nélida titokban és egyedül felbukkant, akár egy rab szerető, akit Santiago Pardo legszívesebben elrejtett volna, hogy a nő társasága nyújtotta élmény kizárólag az övé lehessen. Előfordult, hogy Nélida napokig nem telefonált, és eltelt egy végtelennek tűnő hét is, amikor Santiago Pardo már attól tartott, hogy sohasem hallhatja újra a nő hangját. Tudta, hogy a sors lehet éppen bőkezű, de tisztában volt határtalan kegyetlenségével is. Ki tudja, talán valaki örökre tönkretette a kettejük vonalát összekapcsoló finom érintkezést, vagy esetleg Nélida döntött úgy, hogy soha többé nem hívja Mariót.

Az utolsó alkalommal már nem is tudott beszélni vele: kétségkívül, Mario becsapta Nélidát, sohasem érdemelte meg őt. „Beszélhetnék Marióval, kérem?”, kérdezte egy pillanatnyi habozás után, mintha megfordult volna a fejében, hogy inkább leteszi a telefont. Rövid csend következett, majd Nélida komoran azt felelte, hogy nem, majd később még felhívja, talán tizenegykor. A jelzett időpontban Santiago Pardo a telefon mellett őrködött, és mialatt Nélida hangjára várt, azt kívánta, hogy a nő most se tudjon beszélni a férfival, aki közben a riválisa lett. Nélida végre ismét telefonált, de az előző hang feltételezhetően azt válaszolta, hogy Mario még nem érkezett meg, mert Nélida megköszönte, majd egy másodpercnyi várakozás után letette a kagylót. „Menekül előle, a gyáva. Ott van, de nem akar beszélni velem, és ezt Nélida is tudja”. Santiago Pardót elfogta a düh és a féltékenység, mintha arra számította, hogy Nélida a Marióval való szakítása után majd őt fogja keresni. Így amikor kilépett a moziból, beleszippantott a szeptemberi levegőbe és eldöntötte, hogy elmegy a randevúra, azt képzelte, hogy Nélida őt és nem Mariót várja a szobor lábánál. Ahogy az utcák és a percek egyre inkább közelítették a nőhöz, Santiago Pardo kezei remegni kezdtek, és egész

gyomra görcsbe rándult, amin az útközben egy kávézóban egy szuszra felhörpintett konyak sem segített. Az alkohol szokás szerint beindította a képzeletét és a rendíthetetlen akaraterő illúziójával ruházta fel, ám minden eltökéltsége félelemmé változott, amikor arra térre ért, ahová Nélidának is meg kellett érkeznie, és megpillantott egy nőt, aki a szobor talapzata mellett állt. Öt perc híján fél kilenc volt és a nő, aki csak a galambokat állt meg megnézni, tovább sétált Santiago Pardo felé, és egy nagyon hosszú hajú fiatalemberré változott. „Talán nem jön el – gondolta –, talán megértette, hogy Mario nem lesz itt, vagy, hogy hasztalan lenne a búcsúzással vergődni, magyarázatot követelni, könyörögni vagy bocsánatot kérni”.

Akkor meglátta Nélidát. Fél kilenckor még senki nem állt a szobor talapzatánál, de amikor Santiago Pardo kiürítette a második poharat, s felemelte a tekintetét, már ott volt Nélide, kétségtelen, az óráját nézte, és figyelt minden utcasarkot, ahol Mario feltűnhetett volna. Távolról nem látszott magasnak, de tényleg szőke volt, fölényes, mégis sorsába beletörődő, mintha valami régi szokásról lenne szó, így, amikor Santiago Pardo kilépett a bárból, majd elindult felé, nem láthatta rajta a nyugtalanságnak és talán a kétségbeesésnek a jeleit, jóllehet a nőn már eluralkodtak ezek az érzések, csupán azt, ahogy állandóan az órájára pillantott, vagy ahogy cigarettát és öngyújtót keresett a táskájában, ahogy határozott mozdulattal karba tette a kezét, és lehajtotta a fejét, ahogy elindult, mintha távozni készülne, de csupán a szobor körül tett néhány lépést, nyugodt maradt, eldobta a cigarettáját, és kék cipője hegyével eltaposta a csikket. Tényleg sárga szoknyát viselt, de szeméit napszemüveg mögé rejtette, orrának és szájának látványa először felkavarta a férfit, mert Nélide arcának ezt a részét nem sikerült korábban elképzelnie.

Ismeretlen volt, lassan ismert rá, ahogy közelített felé és hozzáadta a valóság apró, finom részleteit. Gondolataiba merülve vágott át a téren a galambok és a kávézók üres asztalai között, Nélide, suttogta a nevét, ami korábban egy hang volt, teljes természetességgel öltött egyszerre végtelenül távoli és közeli testet, pontosítva a nő vonásait és gyűrűt nem viselő kezeit, csak a napszemüveg mögé rejtett szeméit nem láthatta, pedig azok már nem az utcasarkok felé tekintettek, hanem megállapodtak rajta, a szélhámos Santiago Pardón, mintha felismerték volna, és amikor mellé ért, olyan közel, hogy már a nő parfümjének illatát is érezte, tüzet kért, és igyekezett visszafogni a cigarettát tartó kezének remegését. Nélide előkereste az öngyújtót, és amikor meggyújtotta, könnyed mosolyával Santiago Pardóra pillantott, mintha arra invitálná, hogy azt mondja: „Nélide”, nem a nevét, hanem a vallomást és a gyengédséget, a varázsszót, hogy elúzza a kudarcba fulladt randevűk és az üres szobákban magányosan csengő telefonok bánatát. „Nélide”, mondta, mialatt a kivilágított járdákon egyedül ballagott, mialatt a vörös és kék éjszakát szelte lehorgasztott fejjel, és felment a lifttel és belefúrta a fejét a párnába, hogy ne emlékezzen a gyávaságára és a szégyenére, hogy ne hallja a telefont, amely kitartóan csengett addig, amíg ki nem nyújtotta érte a kezét a sötétben, és a félretett, néma kagylót az éjjeliszekrényen nem hagyta.

(fordították: NYÁRI ERZSÉBET–CSIKÓS ZSUZSANNA)

Spanyol regények és elbeszéléskötetek magyar nyelven 1939-től napjainkig

Amat, Nuria: *A kokainkirálynő* (ford. Pávai Patak Márta)

(*Reina de América*, 2002)

Leányfalu, Patak Könyvek, 2006

Ayala, Francisco: *Rút halál* (ford. Imrei Andrea)

(*Muertes de perro*, 1958)

Budapest, L'Harmattan, 2010

Carrasco, Jesús: *Kegyetlen idő* (ford. Dobos Éva)

(*Intemperie*, 2013)

Budapest, Magvető, 2013

Cela, Camilo José: *Pascual Duarte családja* (ford. Scholz László)

(*La familia de Pascual Duarte*, 1942)

Budapest, Európa, 1976

Cela, Camilo José: *Méhkas* (ford. Szalay Sándor)

(*La colmena*, 1951)

Budapest, Európa, 1960

Budapest, Metropolis, 2011

Cela, Camilo José: *Szélmalom* (ford. Benyhe János)

(*El molino de viento y otros cuentos*, 1956)

Budapest, Európa, 1956

Cela, Camilo José: *Az archidoniai bájdorong pártalan és dicsőséges hőstette* (ford. Szőnyi Ferenc)

(*La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, 1977)

Budapest, Európa, 1991

Cercas, Javier: *Szalamiszi katonák* (ford. Körösi Ivett)

(*Soldados de Salamina*, 2001)

Budapest, Európa, 2013.

Cercas, Javier: *A határ törvényei* (ford. Pál Ferenc)

(*Las leyes de la frontera*, 2012)

Budapest, Európa, 2015.

Cercas, Javier: *A határ törvényei* (ford. Pál Ferenc)

(*Las leyes de la frontera*, 2012)

Budapest, Európa, 2015.

Delibes, Miguel: *A patkányok* (ford. Pávai Patak Márta)

(*Las ratas*, 1962)

Leányfalu, Patak könyvek, 2008

Díez, Luis Mateo: *Az Élet Vize* (ford. Pávai Patak Márta)

(*La Fuente de la Edad*, 1986)

Budapest, Ulpius-ház, 2003

Dueñas, María: *Öltések közt az idő* (ford. Cserháti Éva)

(*El tiempo entre costuras*, 2009)

Budapest, Gabo, 2012

Dueñas, María: *Elfelejtett misszió* (ford. Cserháti Éva)

(*Misión olvido*, 2012)

Budapest, Gabo, 2014

Etxebarria, Lucía: *Szerellem, kíváncsiság, prozac és kétségek* (ford. Mester Yvonne)

(*Amor, curiosidad, prozac y dudas*, 1997)

Budapest, Európa, 2004

Falcones, Ildefonso: *A tenger katedrálisa* (ford. Cserháti Éva)

(*La Catedral del Mar*, 2006)

Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2007

Falcones, Ildefonso: *Fátima keze* (ford. Cserháti Éva)

(*La mano de Fátima*, 2009)

Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2011

Fernández Santos, Jesús: *Kívül a falon* (ford. Pávai Patak Márta)

(*Extramuros*, 1978)

Leányfalu, Patak Könyvek, 2013

Ferrero, Jesús

A bukott angyalok (ford. Pávai Patak Márta)

(*Ángeles del abismo*, 2005)

Leányfalu, Patak Könyvek, 2006

Ferrero, Jesús

A bukott angyalok (ford. Pávai Patak Márta)

(*Ángeles del abismo*, 2005)

Leányfalu, Patak Könyvek, 2006

Gala, Antonio: *Török szenvedély* (ford. Mester Yvonne)

(*Pasión turca*, 1993)

Budapest, Ulpius-ház, 2004

Grandes, Almudena: *Lulú korszakai* (ford. Nagy József)

(*Las edades de Lulú*, 1989)

Budapest, Maecenas, 1994

- Grandes, Almudena: *Kártyavárak* (ford. Vajdics Anikó)
(*Castillos de cartón*, 2004)
Budapest, Geopen, 2006
- Grandes, Almudena: *Megdermedt szív* (ford. Cserhádi Éva)
(*El corazón helado*, 2007)
Budapest, Scolar, 2013.
- Gómez-Jurado, Juan: *Júdás a Vatikánban* (ford. Székely Ervin)
(*Espía de Dios*, 2006)
Budapest, Kelly, 2006
- Goytisolo, Juan: *Hordalék* (ford. Lengyel Péter)
(*La resaca*, 1958)
Budapest, Európa, 1962
- Goytisolo, Juan: *Szigeti krónika* (ford. Benyhe János)
(*La isla*, 1961)
Budapest, Európa, 1964
- Goytisolo, Juan: *Személyleírás* (ford. Hargitay György)
(*Señas de identidad*, 1966)
Budapest, Kossuth, 1969
- Laforet, Carmen: *Semmi* (ford. Pávai Patak Márta)
(*Nada*, 1944)
Leányfalu, Patak könyvek, 2006
- Ledesma, Francisco González: *Szomszédom a halál*
(ford. Latorre Ágnes)
(*Una novela de barrio*, 2007)
Budapest, Kossuth, 2014.
- Leante, Luis: *Ó, mennyire szeretlek!* (ford. Dornbach Mária)
(*Mira si yo te querré*, 2007)
Budapest, Ulpius-ház, 2010
- Lindo, Elvira: *Csak egy szóval mondd* (ford. Imrei Andrea)
(*Una palabra tuya*, 2005)
Budapest, Noran, 2010
- Llamazares, Julio: *Sárga eső* (ford. Pávai Patak Márta)
(*La lluvia amarilla*, 1988)
Budapest, Európa, 2000
- Llamazares, Julio: *Farkasok ideje* (ford. Pávai Patak Márta)
(*Luna de lobos*, 1985)
Budapest, Ulpius-ház, 2004
- Maldonado, Salvador: *A cuencai gyilkosság* (ford. Szőnyi Ferenc)
(*El crimen de Cuenca*, 1979)
Budapest, Magvető, 1983
- Marías, Javier: *A szívem fehér* (ford. Mester Yvonne)
(*Corazón tan blanco*, 1992)
Budapest, Európa, 1998
- Marías, Javier: *Farkasvilág* (ford. Benyhe János)
(*Los dominios del lobo*, 1970)
Budapest, Magyar Könyvklub, 2000
- Marías, Javier: *Holnap a csatában gondolj rám*
(ford. Pávai Patak Márta)
(*Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994)
Budapest, Európa, 2000
- Marías, Javier: *Amikor halandó voltam* (ford. Kutasy Mercédesz)
(*Cuando fui mortal*, 1996)
Budapest, Európa, 2008
- Marías, Javier: *Beleszerelmesedések* (ford. Mester Yvonne)
(*Los enamoramientos*, 2011)
Budapest, Libri, 2012
- Marsé, Juan: *Gyilkfarkak* (ford. Dobos Éva)
(*Rabos de lagartija*, 2000)
Budapest, Európa, 2005
- Marsé, Juan: *Utolsó délutánok Teresával* (ford. Dobos Éva)
(*Últimas tardes con Teresa*, 1966)
Budapest, Európa, 2008
- Marsé, Juan: *Szerelmes dalok a Lolita klubban*
(ford. Dobos Éva)
(*Canciones de amor en Lolita's club*, 2005)
Budapest, Európa, 2009
- Martínez de Pisón, Ignacio: *Mellékutakon* (ford. Pávai Patak Márta)
(*Carreteras secundarias*, 1996)
Leányfalu, Patak könyvek, 2013
- Mendoza, Eduardo: *A csodák városa* (ford. Tomcsányi Zsuzsanna)
(*La ciudad de los prodigios*, 1986)
Budapest, Európa, 2003

- Mendoza, Eduardo: *Pomponius Flatus különös utazása* (ford. Pál Ferenc)
(*El asombroso viaje de Pomponio Flato*, 2008)
Budapest, Európa, 2011
- Millás, Juan José: *A szekrényjáró* (ford. Csuday Csaba)
(*Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*, 1994)
Budapest, Magyar Könyvklub, 2002
- Muñoz Molina, Antonio: *Tél Lisszabonban* (ford. Mester Yvonne)
(*El invierno en Lisboa*, 1987)
Budapest, Ulpius-ház, 2003
- Navarro, Julia: *A Szent Lepel titkos szövetsége* (ford. Cserhádi Éva)
(*La hermandad de la Sábana Santa*, 2004)
Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2006
- Navarro, Julia: *Ártatlanok vére* (ford. Mester Yvonne)
(*La sangre de los inocentes*, 2007)
Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2012
- Navarro, Julia: *Amélia titka* (ford. Varga Gábor)
(*Dime quién soy*, 2010)
Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2012
- Navarro, Julia: *Az agyagbiblia* (ford. Bakucz Dóra)
(*La Biblia de barro*, 2005)
Budapest, Kiss József Könyvkiadó, 2009
- Palma, Félix, J.: *Az idő térképe* (ford. Latorre Ágnes)
(*El mapa del tiempo*, 2008)
Budapest, Európa, 2011.
- Pérez-Reverte, Arturo: *A flamand tábla rejtélye* (ford. Dobos Éva)
(*La tabla de Flandes*, 1990)
Budapest, Helikon, 1996
- Pérez-Reverte, Arturo: *A vívómester* (ford. Szilágyi Mihály)
(*El maestro de esgrima*, 1988)
Budapest, Európa, 2003
- Pérez-Reverte, Arturo: *A Dél királynője* (ford. Latorre Ágnes)
(*La Reina del Sur*, 2002)
Budapest, Ulpius-ház, 2004
- Pérez-Reverte, Arturo: *A Dumas klub* (ford. Dornbach Mária)
(*El club Dumas*, 1993)
Budapest, Ulpius-ház, 2005
- Pérez-Reverte, Arturo: *Dobpergés Sevilleában* (ford. Latorre Ágnes)
(*La piel del tambor*, 1995)
Budapest, Ulpius-ház, 2006
- Pérez-Reverte, Arturo: *Alatriste kapitány kalandjai* (ford. Bart Dániel)
(*Las aventuras del capitán Alatriste*, 1996)
Budapest, Ulpius-ház, 2007
- Pinilla, Ramiro: *Vak hangyák* (ford. Tomcsányi Zsuzsanna)
(*Las ciegas hormigas*, 1960)
Budapest, Európa, 1984
- Posadas, Carmen: *Meghívás gyilkosságra* (ford. Dobos Éva)
(*Invitación a un asesinato*, 2010)
Budapest, Kossuth, 2014
- Rico, Eugenia: *Szomorú szeretők* (ford. Pávai Patak Márta)
(*Los amantes tristes*, 2000)
Budapest, Ulpius-ház, 2001
- Rico, Eugenia: *Fehér halál* (ford. Pávai Patak Márta)
(*La muerte blanca*, 2002)
Budapest, Ulpius-ház, 2004
- Rojas, Carlos: *Az Elesettek Völgye* (ford. Pál Ferenc)
(*El Valle de los Caídos*, 1978)
Budapest, Magvető, 1984
- Sánchez, Clara: *A láthatatlanok* (ford. Dornbach Mária)
(*Lo que esconde tu nombre*, 2010)
Budapest, Park Kiadó, 2012
- Sánchez Ferlosio, Rafael: *A Jarama* (ford. Pávai Patak Márta)
(*El Jarama*, 1955)
Leányfalu, Patak könyvek, 2007
- Semprún, Jorge: *Ramón Mercader második halála* (ford. Szabolcs Katalin)
(*La segunda muerte de Ramón Mercader*, 1969)
Budapest, Európa, 1990
(a magyar fordítás a francia változat alapján készült)

- Semprún, Jorge: *A nagy utazás* (ford. Réz Pál)
(*El largo viaje*, 1963)
Budapest, Európa, 2006
(a magyar fordítás a francia változat alapján készült)
- Semprún, Jorge: *Húsz év, egy nap* (ford. Pál Ferenc)
(*Veinte años y un día*, 2003)
Budapest, Európa, 2006
- Sender, Ramón J.: *Rekviem egy spanyol paraszttért*
(ford. Huszágh Nándor)
(*Réquiem por un campesino español*, 1960)
Budapest, Európa, 1983
- Tomeo, Javier: *Szerelmes szörnyeteg* (ford. Mester Yvonne)
(*Amado monstruo*, 1985)
Budapest, JAK-Jelenkor Kiadó, 1995
- Tomeo, Javier: *Gyilkosság az Orient moziban* (ford. Mester Yvonne)
(*El crimen del cine Oriente*, 1995)
Budapest, Fiesta, 1999
- Tusquets, Esther: *Szerelmi pasziánsz* (ford. Gajdos Zsuzsanna)
(*El amor es un juego solitario*, 1979)
Budapest, Magvető, 1991
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Déltengerek* (ford. Patkós Judit)
(*Los mares del Sur*, 1979)
Budapest, Zrínyi, 1982
- Vázquez Montalbán, Manuel: *A menedzser magányossága* (ford. Patkós Judit)
(*La soledad del manager*, 1977)
Budapest, Zrínyi, 1987
- Vila-Matas, Enrique: *Bartleby és társai* (ford. Pávai Patak Márta)
(*Bartleby y compañía*, 2000)
Budapest, Geopen, 2008
- Vila-Matas, Enrique: *Dublinszk* (ford. Imrei Andrea)
(*Dublinsca*, 2011)
Budapest, Magvető, 2014
- Zafón, Carlos Ruiz: *A szél árnyéka* (ford. Vajdics Anikó)
(*La sombra del viento*, 2001)
Budapest, Palatinus, 2005
- Zafón, Carlos Ruiz: *Angyali játszma* (ford. Latorre Ágnes)
(*El juego del ángel*, 2008)
Budapest, Ulpius-ház, 2008
- Zafón, Carlos Ruiz: *A mennyország fogságában*
(ford. Latorre Ágnes)
(*El prisionero del cielo*, 2011)
Budapest, Ulpius-ház, 2012
- Zaraluki, Pedro: *Újrakezdés* (ford. Módos Andrea)
(*Un encargo difícil*, 2005)
Debrecen, Aquila, 2006
- ANTOLÓGIÁK
A narancs a tél gyümölcse. Modern spanyol elbeszélések (vál. Patkós Judit, szerk. Scholz László)
Budapest, Nagyvilág, 2001
- XX. századi spanyol novellák* (vál. Imrei Andrea és Latorre Ágnes, szerk. Imrei Andrea)
Budapest, Noran, 2011

(Összeállította: Csikós Zsuzsanna)

Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok, könyvkritikák

ÁLTALÁNOS

Báder Petra: „Hogyan készült? XX. századi spanyol novellák. Interjú Imrei Andreával”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=184&type=2

Báder Petra: „XX. századi spanyol novellák”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=183&type=2

Alvar, Carlos-Mainer, José Carlos-Navarro, Rosa: *A spanyol irodalom rövid története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.

Kiss Tamás Zoltán: „A P vs C a 20. század középső szakaszának (1936–1975) spanyol irodalmában”, *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől* 1. kötet, Pécs, 2003.
<http://periferia.btk.pte.hu/old/periferia/ktz.htm>

Kovácsy Tibor: „Sors-társak. Három spanyol regény”, *Magyar Narancs*, 2008/3. szám, január 17.

Pávai Patak Márta: „Kortárs spanyol regényeink”, *Élet és Irodalom*, 2006/16. szám, április 21.

M. Nagy Miklós: „Deszenzitizált halál”, *Élet és Irodalom*, 2001/14. szám, április 6.

Zelei Dávid: „Élet Cervantes után” *Élet és Irodalom*, 2011/28. szám, július 15.
 „Jobb-e a hispán a skandinávnál? Interjú Dornbach Máriaival a Spanyol-krimi sorozatról”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?aid=294&menu_id=115&type=2

EGYES SZERZŐKRŐL

Nuria Amat
 Bényei Tamás: „Ex libris. Nuria Amat: A kokainkirálynő”, *Élet és Irodalom*, 2007/4. szám, január 26.

Pávai Patak Márta: „A kokainkirálynő - Nuria Amat (1950)”
<http://elofolyoirat.blogspot.hu/2008/12/kokainkiraly-nuria-amat-1950.html>

Francisco Ayala

Zelei Dávid: „A diktátor és a kutyák”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=81&type=2

Javier Cercas

Benczi Boglárka: „Egy maréknyi morál”, *Élet és Irodalom*, 2014/15. szám, április 11.

Gyürky Katalin: „Zsigeri fikciók (Roberto Bolaño Vad nyomzók és Javier Cercas Szalamiszi katonák című kötetéről)”, *Irodalmi Szemle* 2014. január
<http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2014/2014-január/1896-gyuerky-katalin-zsigeri-fikciok-roborto-bolano-vad-nyomozok-es-javier-cercas-szalamiszi-katonak-cim-koeteterl>

Petróczi Éva: „Spanyol világsiker – „magyar nyitánnyal”. Javier Cercas: Szalamiszi katonák”, *Nagyvilág*, 2014/59, 343–345.

Zelei Dávid: „Egy hős lehetősége”, *Élet és Irodalom*, 2014/15. szám, április 11.

Miguel Delibes

Bényei Tamás: „Ex libris. Miguel Delibes: A patkányok”, *Élet és Irodalom*, 2009/7. szám, február 13.

Végh Dániel: „Spanyol recept válságos időkre: eletes patkánysült. Miguel Delibes: A patkányok”,
<http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=1888>

Rafael Sánchez Ferlosio

Bényei Tamás: „Ilyen az élet”, *Élet és Irodalom*, 2008/6. szám, február 8.

Rabár Zsuzsa: „Rafael Sánchez Ferlosio: A Jarama”
http://patakkonyvek.hu/konyveink/ferlosio/ferlosio_jarama_rabar_reci.html

Jesús Ferrero

Bényei Tamás: „Ex libris. Jesús Ferrero: A bukott angyalok”, *Élet és Irodalom*, 2007/4. szám, január 26.

Antonio Gala

M. Nagy Miklós: „Ex libris. Antonio Gala: Török szenvedély”, *Élet és Irodalom*, 2005/20. szám, május 20.

Juan Goytisolo

Csuday Csaba: „Új kísértet Európa felett. (Juan Goytisolo: Makbara)”, *Nagyvilág*, 1982/6. szám, 294–295.

Marék Dénes: „Juan Goytisolo: Szigeti krónika és más írások”, *Alföld*, 1965/7. szám, 79–80.

Pál Ferenc: „Juan Goytisolo birodalma”, *Nagyvilág*, 1990/2. szám, 173.

Luis Goytisolo

Csuday Csaba: „Luis Goytisolo és az Antagonía”, *Nagyvilág*, 1987/1, 35.

Almudena Grandes

Gyürky Katalin: „Ex libris. Almudena Grandes: Megdermedt szív”, *Élet és Irodalom*, 2014/12. szám, március 21.

Szolcsányi Ákos: „A rendhagyás. Almudena Grandes: Kártyavárak”

http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=40&type=2

Carmen Laforet

Bényei Tamás: „Ex libris. Carmen Laforet: A semmi”, *Élet és Irodalom*, 2007/4. szám, január 26.

Bezeczky Gábor: Carmen Laforet: A semmi című könyvéről

http://patakkonyvek.hu/konyveink/laforet/laforet_carmen_a_semmi_bezeczky.html

Mester Yvonne: „Egy nő a kollektív frusztráció peremén”, *Élet és Irodalom*, 2006/36. szám, szeptember 8.

Pávai Patak Márta, „Az élet peremvidékén” Carmen Laforet (1921–2004)”, *Irodalmi Centrifuga*, 2008. november 13.

<http://elofolyoirat.blogspot.hu/2008/11/vilgrnk-carmen-laforet.html>

Elvira Lindo

Zelei Dávid: „Nem gyerek-, nem lányregény”

http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=104&type=2

Julio Llamazares

Kálmán Emese: „Az emlékezés hagyománya (Julio Llamazares: Sárga eső)”, *Nagyvilág*, 2000/8. szám, 670.

M. Nagy Miklós: „Ex libris. Julio Llamazares: Farkasok ideje”, *Élet és Irodalom*, 2005/20. szám, május 20.

Javier Marías

Éles Árpád: „Mindenki kényszerít mindenkit”, *Élet és Irodalom*, 2013/4. szám, január 25.

Kő Zoltán: „Ki akar írni sikeres regényt? (Javier Marías: Holnap a csatában gondolj rám)”, *Magyar Narancs*, 2000/50. szám, december 14.

M. Nagy Miklós: „Melodramák smirglipapíron.”

Élet és Irodalom, 2001/38. szám, szeptember 21.

Mester Yvonne: „Javier Marías regényéről”, *Nagyvilág*, 1997/7–10. szám, 437–439.

„Röviden, valószínű – Javier Marías: Amikor halandó voltam”, *Magyar Narancs*, 2008/17. szám, április 24.

Szalai Zsuzsanna: „A középszerűség diszkrét bája. Javier Marías: Amikor halandó voltam”, *Három évforduló-három generáció?* Budapest, Palimpszeszt, 2008.

http://www.prae.hu/prae/lazarillo.php?menu_id=112&jid=6&year=2008

Tönkö Vera: „Ex libris. Javier Marías: Amikor halandó voltam”, *Élet és Irodalom*, 2008/48. szám, november 28.

Zelei Dávid, „Hát most merre?”, *Élet és Irodalom*, 2013/4, január 25.

Juan Marsé

Bényei Tamás: „A betolakodó”, *Élet és Irodalom*, 2008/46. szám, november 14.

Bistey András: „Egy különös szerelem története (Juan Marsé: Szerelmi dalok a Lolita Klubban)”, *Ezredvég*, 2006/10. szám, 124–125.

„Hangok a szurdokban”, *Élet és Irodalom*, 2005/26. szám, július 1.

„Kijózanító szerelmi történet. Juan Marsé: Utolsó délutánok Teresával”

<http://www.litera.hu/hirek/kijozanito-szerelmi-tortenet>

Klempáné Faix Dóra: „A spanyol polgárháború gyermekei Juan Marsé műveinek tükrében”, *Ezredvég*, 2007/17. szám, 61–70.

M. Nagy Miklós: „Ex libris. Juan Marsé: Gyikfar-kak”, *Élet és Irodalom*, 2005/20. szám, május 20.

Carmen Martín Gaité
Pávai Patak Márta: Világjárónők 2.: Carmen Martín Gaité
<http://elofolyoirat.blogspot.hu/2008/11/vilgrnk-2-carmen-martn-gaite.html>

Luis Martín-Santos
Kovács Pál, „Luis Martín-Santos a fordító. Thomas Mann tra(nsz)dukciója a Tiempo de silencio című regényben”, *A szőnyeg visszája. A spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás*. Budapest, Palimpszeszt, 2009,

Ignacio Martínez de Pisón
Zelei Dávid: „Hát most merre?”, *Élet és Irodalom*, 2013/4. szám, január 25.

Ana María Matute
Pávai Patak Márta: „Halott gyermekek anyja-Ana María Matute”, *Irodalmi Centrifuga*, 2009/január 6.
<http://elofolyoirat.blogspot.hu/2009/01/halott-gyermekek-anyja.html>

Luis Mateo Díez
Bényei Tamás: „A csonkák branca”, *Élet és Irodalom*, 2004/29. szám, július 16.

Scholz László: „Budapesti beszélgetés Luis Mateo Díez-szel”, *Nagyvilág*, 2001/4, 637–641.

Eduardo Mendoza
Báder Petra: „Mendoza újabb regénye magyarul”, http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?aid=181&menu_id=115&type=2

Kovács Edit: „Eduardo Mendoza: A csodák városa”, *Szépirodalmi figyelő*, 2003/4. szám, 85–86.

Pávai Patak Márta: „Eduardo Mendoza regényrészlete elé”, *Nagyvilág*, 1991/9. szám, 1276.

Scholz László: „Eduardo Mendoza a könyvfesztiválon”, *Nagyvilág*, 2001/9.

Juan José Millás
Bazsányi Sándor: „Ex libris. Juan José Millás: A szekrényjáró”, *Élet és Irodalom*, 2002/48. szám, november 29.

Antonio Muñoz Molina
Klempáné Faix Dóra: „Antonio Muñoz Molina különleges detektívregényei”, *Mediterrán Világ*, 2009/10. szám, 43–50.

Félix J. Palma
Veres Miklós: „Futó vagy bástya. Félix J. Palma: Az idő térképe”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?aid=314&menu_id=115&type=2

„Azt akartam, hogy ne tűnjön sci-finek” - beszélgetés Félix J. Palma spanyol íróval”
<http://www.origo.hu/kotvefuzve/blog/20110416-azt-akartam-hogy-ne-tunjon-scifinek-beszeltetes-felix-j.html>

„Félix J. Palma: Az idő térképe”, *HVG*, 2011/29. szám, 38–39.

Pávai Patak Márta: „Félix J. Palma: Posztmodern kalandregény” (interjú az íróval)
<http://www.litera.hu/hirek/felix-j-palma-posztmodern-kalandregeny>

Arturo Pérez-Reverte
Demény Péter: „A legutolsó úriember” *Élet és Irodalom*, 2003/46. szám, november 14.

Dornbach Mária: „Keresd a könyvet! Scherlock Holmes és D’Artagnan színre lép”, *Mediterrán Világ*, 2009/10. szám, 50–56.

Eugenia Rico
M. Nagy Miklós: „Platón és a képregény”, *Élet és Irodalom*, 2001/18. szám, május 4.

M. Nagy Miklós: „Ex libris. Eugenia Rico: Fehér halál”, *Élet és Irodalom*, 2005/20. szám, május 20.

Clara Sánchez
Harsányi Iván: „Életre – halálra (Clara Sánchez: Láthatatlanok)”, *Ezredvég*, 2012/3. szám, 131–133.

Zelei Dávid: „Holocaust light, nyaraláshoz”
http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=237&type=2

Jorge Semprún
Kiss Csilla: „Meghalt Jorge Semprún”, *Élet és Irodalom*, 2011/24. szám, június 17.
Klempáné Faix Dóra: „Budapest Nagydíj 2006: Jorge Semprún”, *Könyvhét*, 2006/ 10. szám, 154–155.

Mester Yvonne: „Ex libris. Jorge Semprún: A nagy utazás”, *Élet és Irodalom*, 2006/17. szám, április 28.

Mester Yvonne: „Ex libris. Jorge Semprún: Húsz év, egy nap”, *Élet és Irodalom*, 2006/17. szám, április 28.

Manuel Vázquez Montalbán

Csikós Zsuzsanna: „Bevezető gondolatok a kortárs spanyol bűnügyi regényhez. Manuel Vázquez Montalbán és a Pepe Carvalho sorozat”, *Mediterrán Világ*, 2009/10. szám, 31–43.

Lénárt András: „Manuel Vázquez Montalbán: Franco démonjai”, *Klio*, 2008/3. szám, 111.

Enrique Vila-Matas

Csuhai István: „Nem ír a nevem”, *Élet és Irodalom*, 2009/15. szám, április 10.

Dömötör Andrea: „Elvégre az a normális, ha az ember olvas”

http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=115&aid=44&type=2

Csuhai István: „A Gutenberg-Google-járat”, *Élet és Irodalom*, 2014/19. szám, május 9.

Takács Ferenc: „Talán Dublinnak igaza van”, *Mozgó Világ*, 2015/5. szám, 115–119.

Carlos Ruiz Zafón

Bárány Tibor: „A Mennycsászár léptei”, *Élet és Irodalom*, 2008/49. szám, december 5.

Bényei Tamás: „Ex libris. Carlos Ruiz Zafón: Angyali játszma”, *Élet és Irodalom*, 2009/7. szám, február 13.

Pál Kata: „Carlos Ruiz Zafón: A szél árnyéka”
<http://www.litera.hu/hirek/carlos-ruiz-zafon-a-szel-arnyeka>

(Összeállította: Csikós Zsuzsanna)



LÉNÁRT ANDRÁS

Polgárháború utáni spanyol regények filmadaptációi

A spanyol filmgyártás a 20. század második évtizedétől kezdődően előszeretettel támaszkodott a nemzeti kultúra rendkívül gazdag irodalmi kincseire. A különböző korok elbeszélései, színművei, regényei és novellái folyamatosan érkeztek a filmvásznakra, függetlenül attól, hogy éppen mely domináns csoport tartotta kezében a filmpolitikát. A különbség leginkább abban volt tetten érhető, hogy egy adott időszakban milyen írásokat tartottak érdemesnek audiovizuális formában is a közönség elé tárni. A spanyol irodalomból táplálkozó adaptációk összesített száma nehezen határozható meg. Nagy volumenű vállalkozás volt a *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* részéről annak az internetes adatbázisnak¹ a létrehozása, amely igyekszik feltüntetni minden olyan filmalkotást, amely spanyol irodalmi mű alapján készült, így a téma iránt érdeklődők könnyebben beazonosíthatják a keresett művet. A Gloria Camarero Gómez madridi filmtörténész által koordinált projekt keretében máig 1100-nál is több filmet sikerült katalogizálni; az adatbázis még hiányos, frissítése napjainkban is tart. Történt már kísérlet arra is, hogy e hatalmas anyagmennyiségen belül számba vegyék a legfontosabbnak ítélt filmadaptációkat², a végeredmény azonban rendkívül szubjektív és irodalmárok, filmtörténészek által vitatott lett.

A filmtörténelemben nem ismert olyan alkotás, amely maradéktalanul vissza tudná (vagy akarná) adni az alapjául szolgáló regény cselekményét. Egy ilyen szándék nem is lenne megvalósítható, hiszen egy film vagy sorozat játékidejébe nem fér bele egy regény minden eleme. De nem is ez a legfőbb ok. A filmek más narratív megoldásokat követelnek meg az alkotóktól, így egy írott szöveg precíz „vászonra másolása” eleve kizárt. A filmadaptáció mindenekelőtt az írott és az audiovizuális médium közötti kölcsönhatásként értékelhető, a kettő közötti oda-visszautalással a néző számára új jelentést alakít ki.³ Egy filmre adaptált regény semmiképpen sem alsóbbrendű az alapját képező szövegnél, két különálló, de mégis összekapcsolódó művészi megnyilatkozási formaként tekintendők. Adaptációról lévén szó, az egyetlen követelmény, hogy lényeges pontokon kapcsolódjon a film az eredeti műhöz; e kritérium egyik ellenpéldája az a nagy számú, úgynevezett Poe-adaptáció, amelyeket a filmtörténet Edgar Allan Poe művei alapján készült feldolgozásokként kezel, miközben az egyetlen közös elem sokszor csak a cím, vagy egy feltűnő jellegzetes motívum (lásd az amerikai Universal stúdió, illetve Roger Corman Poe-filmjeit).

¹ *Adaptaciones de la literatura española en el cine español*. Elérhető: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/Letöltés ideje: 2014. augusztus 17.>

² Arranz, David Felipe: *Las cien mejores películas sobre obras literarias españolas*. Madrid, Cacitel, 2009.

³ Dragon Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*. Szeged, AMERICANA eBooks, 2011. 9.

A spanyol filmesek a klasszikus művek esetében általában törekednek arra, hogy a lehető legkevesebb változtatással történjen a filmrevitel, ezáltal hívek maradjanak a közönség által már jól ismert irodalmi alapanyaghoz. Vannak persze jelentős kivételek, ahogyan ezt látni is fogjuk. A '30-as évekig a mozgóképes spanyol identitás felépítése az *españoladán*⁴ kívül a klasszikus spanyol irodalmi művek és színdarabok szinte szöveghű filmre adaptálásában merült ki. A polgárháború után felálló és 1975-ig fennmaradó Franco-diktatúra idején a spanyol nemzeti filmpolitika egyik legfőbb feladata a rezsím bel- és külpolitikájának alátámasztása volt.⁵ A klasszikus, leginkább a 20. század előtt keletkezett művek megfilmesítése vált divattá, mivel ezek a rezsím által felmagasztalt hispán értékeket jelenítették meg. Mindez általános jelenség volt a modern európai diktatúrákban: a történelem sajátos átértelmezésével szimbolikus jelentőséget adtak a múltnak, a filmet pedig a nemzeti irodalmi kánonba tartozó alkotások adaptálása révén előkelő művészi magasságokba emelték, így legitimizálták annak akár még propagandaeszközként történő használatát is. Paradox módon éppen a *par excellence* spanyol klasszikusok filmreviteléhez volt kevés köze a nacionalista rezsím filmművészetének. Bár a Charlton Heston és Sophia Loren főszereplésével készült *El Cid* (*El Cid*, Anthony Mann, 1961) Spanyolországban forgott Franco tábornok engedélyével, valamint a hadsereg és spanyol történészek közreműködésével, mégsem beszélhetünk spanyol nemzeti produkcióról, hiszen egy ízig-vérig hollywoodi *blockbusterről* van szó. Cervantes elsőszámú klasszikusa esetében 1992-ig kellett várni, hogy egy spanyol produkció tévéfilm formájában feldolgozza *Don Quijote* történetének bizonyos elemeit; korábban főleg francia, brit, amerikai és szovjet stábok nyúltak a búsképű lovag kalandjaihoz. Az amerikai-spanyol szál itt is megjelenik: Orson Welles 1955-ben kezdte forgatni Spanyolországban a saját *Don Quijote*-parafrazisát, de számos ok miatt nem tudta azt befejezni. Később a megmaradt felvételek felhasználásával Jesús Franco spanyol rendező egészítette ki a filmet és mutatta be 1992-ben *Orson Welles Don Quijotéja* (*Don Quijote de Orson Welles*) címmel.

Az alábbiakban a spanyol polgárháború (1936–39) után született regények filmadaptációi közül emelek ki néhány jelentősebb darabot. A válogatás szükségszerűen szubjektív, a legfőbb szempont, hogy az adaptáció milyen szerepet tölt be a spanyol filmművészetben. Egy olyan országban, ahol a szóban forgó évszázadot alapvetően meghatározta egy diktatúra, nem meglepetés, hogy a fontos és sikeres regények (és az azokból készült filmek) többsége is valamilyen módon kapcsolódik az adott rezsímhez, vagy annak előzményeihez, esetleg utóéletéhez.

Bár irodalmi szempontból nem bír kiemelkedő értékkel, filmes aspektusból annál fontosabb megemlíteni: a Francisco Franco tábornok saját kezűleg, de Jaime de Andrade álnéven írt filmregényének mozgóképes változata megteremtette a tökéletes propagandajátékfilm prototípusát. A *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941) ugyanis felvonultatja a diktatúra

⁴ Az *españolada* nem műfaj, hanem filmtípus, leginkább a vígjáték és a zenés film műfaján belül jelenik meg: sztereotípiák halmozása az andalúz jelleg túlhangsúlyozásával, ezáltal meghamisítva a földrajzi, társadalmi és tradicionális szempontból is sokszínű Spanyolország-képet. Egy idillikus vidéket mutat be, ahol az erkölcs és a tisztelet uralkodik. Eltúlozza a spanyol viselkedést és a szokások ábrázolásmódját. Prosper Mérimée *Carmen* karaktere több *españoladán*ban is feltűnik. Ez a filmtípus egészen a Franco-korszak végéig létezett.

⁵ Erről lásd részletesen: Lénárt András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda és filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2014.

által hirdetett hispán felsőbbrendűség minden elemét, tökéletes ideológiai kollázsát adva a rezsim eszmerendszerének. A szerző (vagyis Franco) nyílt propagandaüzeneteket ad a szereplői szájába, a mondatokból a hazafias érzés, a spanyol nemzet és a hispán faj magasztalása, a katolicizmus felsőbbrendűsége és az ellenfél becsmérlése sugárzik. Az eredeti filmregény valójában egy dramatizált politikai pamfletként is értékelhető, az ebből forgatott film pedig ennek vizualizált változata. Áttekintve a világ propagandafilmjeit, megkockáztatható az a kijelentés, hogy a megvalósított cél és a mondanivaló egyértelműsége szempontjából a diktatúrák filmjei közül Sáenz de Heredia műve az egyik legtökéletesebbként értékelhető, mert a Franco-rezsim ideológiai önmeghatározásának minden eleme megtalálható benne.

Az erőteljes ideológiai tartalommal rendelkező adaptációk között magyar vonatkozású⁶ művet is találunk, amely szorosan kapcsolódott a diktatúra kommunista-ellenes politikájához. Az elsősorban karrierdiplomataként és sajtóüggyekkel foglalkozó szakpolitikusként tevékenykedő, de íróként is ismert José Antonio Giménez-Arnau 1954-ben megjelent *Mielőtt a kakas szól* című regénye egy közelebbről meg nem nevezett, szovjet befolyás alatt álló kelet-európai országba helyezi a cselekményét. A Graham Greene egyik korábbi műve (*Hatalom és dicsőség*, 1940) által ihletett történet középpontjában egy katolikus pap áll, akit a vallásellenes kommunista hatalom üldöz, ezért a túlélés érdekében számos, morálisan megkérdőjelezhető tette kényszerül. A filmváltozat sem konkretizálja egyértelműen, hogy hol járunk, de a falakon látható feliratok és az alkalmanként elhangzó magyar szavak mégis egyértelműsítik: a *Mielőtt a kakas szól* (*El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955) kétségkívül az '50-es évek Magyarországon játszódik. A filmbeli magyar környezet valószínűleg a produkciós vezetőnek, Révész Tibornak köszönhető.

Már a nemzeti megbékélés irányába mutatott Pedro Lazaga filmje, a Rafael García Serrano két regényének (*A hű gyalogság* és *A béke tizenöt évig tart*) bizonyos részleteit felhasználó és azokat egymással vegyítő *A hű gyalogság* (*La fiel infantería*, 1959). A film első fele egy a frontról kimenőt kapott felkelő zászlóalj mindennapjait mutatja be, a családdal és menyasszonyokkal történő találkozásokat, tanulmányi vizsgákat, szórakozást, mindezt romantikus, helyenként vígjátéki tónusban. Az alkotás második felében azonban visszavezénylik őket a harctérre, ahol a korabeli hollywoodi háborús filmekhez hasonló, tökéletesen megkoreografált, vérben és erőszakban bővelkedő csatajeleneteket láthatunk. Ez az egyik első olyan film a Franco-korszakban, amely a szuronyok és golyók behatolását közelről is mutató képekkel illusztrálja, hogy a háborúban valóban emberi életeket oltanak ki. Lazaga egyértelműen a nemzeti megbékélés, a győztesek és vesztesek közötti különbségek eltörlése mellett tette le a voksát, és még azt is megengedte magának, hogy helyenként ironikus hangnemben közelítsen az állam életét meghatározó hivatalos intézmények és személyek felé. A spanyol filmművészetben a művészeti-politikai nyitás ezzel a darabbal kezdődött meg.

A Franco-korszakról, valamint az azt követő demokratikus átmenet ellentmondásairól, zavaros folyamatairól kiváló satirikus képet nyújtanak Fernando Vizcaíno Casas regényei, amelyek valódi *bestseller* státuszt értek el a maguk korában. A szerző egyéni sorsokon keresztül világítja meg, hogyan mutatkoznak meg az individuumban szintjén a nagypolitikában és a társadalomban végbement változások. Egyszeremind görbe tükröt is tart a társadalom elé. Legsikeresebb regényeiből népszerű filmek is készültek, melyek a bemutatás évében bevételi

⁶ A spanyol diktatúra filmjeiben felbukkanó magyar témákról lásd: Lénárt András: „A Budapest-Barcelona tengely. Magyar témák a spanyol filmekben”, in: *Filmvilág*, 2014/06. 26–29.

rekordokat döntöttek. Mind közül a legérdekesebb *A köpönyegforgató* (*De camisa vieja a chaqueta nueva*, Rafael Gil, 1982), amely az 1976-ban, egy évvel a diktátor halála után megjelent regénye alapján készült. A polgárháborútól a diktatúra végéig tartó negyven évben kísérjük végig a főszereplő életét, aki csak egy célt tart szem előtt: mindig a tűz közelében maradjon, jóban legyen a befolyásos személyekkel, hiszen csak így juthat előrébb, és őrizheti meg privilegizált helyzetét. Ennek érdekében, igazodva a változó helyzethez, elvakult szélsőjobb-oldaliból az átmenet éveire már Marxot is fejből idéző baloldalivá válik, de a politikai állásfoglalás egyik esetben sem valódi ideológiai meggyőződést jelent, kizárólag saját érdekeinek megfelelő alkalmazkodást, köpönyegforgatást. Tértől és időtől függetlenül is értelmezhetjük a történetet, amely tökéletesen szemlélteti, hogyan próbál a hatalmon lévő csoportok kedvére tenni egy önérdek vezérelte gyenge jellemű személy. Vizcaíno Casas hasonlóan népszerű szatírájának adaptációja az ... *És a harmadik évben feltámadt* (... *Y al tercer año, resucitó*, Rafael Gil, 1979), melyben Franco tábornok feltámad halottaiból, és kritikusan szemléli, mi folyik az országban demokratizálódás címén. A történet nem Franco-apológia, hanem éles demokráciakritika. Vizcaíno Casas írásai, és az azokból készült, eddig összesen hét darab filmadaptáció⁷ máig érvényesnek ható, lényeglátó, egyszersmind rendkívül szórakoztató analízisét adják a spanyol politikai változásoknak és az azokat elszenvedő (vagy azokból éppen hasznot húzó) társadalomnak.

Mario Camus a '60-as években szárnyait bontó Új Spanyol Mozi egyik emblemikus filmrendezője. Életművének legfontosabb darabjai irodalmi adaptációk, az állítás pedig fordítva is igaz: az irodalmi műveken alapuló filmadaptációk legkiemelkedőbb darabjai Camus rendezésében kerültek mozivászonra vagy tévéképernyőre. Ignacio Aldecoa regényeiből készült filmekkel lépett először az irodalom területére, amikor leforgatta *A keleti széllelt* (*Con el viento solano*, 1965) és a *Baden-Baden madarait* (*Los pájaros de Baden-Baden*, 1975), de kirándulást tett Calderón de la Barca, Federico García Lorca és Benito Pérez Galdós világába is. A '80-as években azonban Camilo José Cela volt az a szerző, akinek művei Camus számára valódi rendezői sikereket hoztak. Celát, ellentmondásos megítélése ellenére⁸, a polgárháború utáni spanyol irodalom egyik legkiemelkedőbb alakjaként tartjuk számon. Az eredeti megjelenéstől (1951) számítva több mint harminc év telt el, mire moziba került a *Méhkas* (*La colmena*, Mario Camus, 1982) filmváltozata, amely a spanyol filmtörténet egyik alapkövévé vált, a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon elnyerte az Arany Medve díjat is. A szereplők között ott találjuk a korabeli spanyol filmjátszás szinte minden jelentős alakját, még a kisebb szerepeket is színészióriások alakítják – maga Cela is feltűnik a vásznon. A '40-es évek elejének Madridjában játszódó történet az anyagi és szellemi értelemben vett szegénység problémáját járja körül, melynek legfőbb oka a társadalom felett sötét árnyként tornyosuló politikai elnyomás (ez az időszak a Franco-diktatúra legkegyetlenebb periódusa). Egy kávéház állandó vendégeinek életébe enged bepillantást a történet, sorsukon keresztül bontakozik ki

⁷ A továbbiak: *Lányok, a szalonba!* (*Niñas ...¡al salón!*, Vicente Escrivá, 1977), *A gyerek az enyém* (*El hijo es mío*, Ángel del Pozo, 1978), *A tiszteles úr esküvője* (*La boda del señor cura*, Rafael Gil, 1979), *Apu fiái* (*Los hijos del papá*, Rafael Gil, 1980), *Az önállósulók* (*Las autonomías*, Rafael Gil, 1983).

⁸ Camilo José Cela a diktatúra első évtizedeiben Franco-hű cenzor, számos korabeli filmet is az ő iránymutatásai alapján vágta meg, amit a spanyol filmesek és filmtörténészek máig nem tudtak neki megbocsátani. Irodalmi tevékenységében azonban az 1950-es évektől megjelennek a kritikai motívumok is.

szemünk előtt a spanyol társadalom kevésbé szerencsés tagjainak élete, akik napról napra élnek, fennmaradásukhoz pedig gyakran törvénytelen eszközökhöz kell folyamodniuk. A filmtörténészek egy része úgy tartja, hogy ez esetben a film túlszárnyalta a regényt, Camus kijavította a regényben tetten érhető hibákat és következetlenségeket. Ezen felül, míg a regényben néhány szereplő motivációja nem világos, cselekedeteikkel sem tud mindig azonosulni az olvasó, addig a filmben, köszönhetően az elsősztályú színészi játéknak, minden karakter közel kerül a nézőhöz.⁹

Szintén Camus kamerája előtt kelt életre az előszeretettel a vidéki, valamint a középosztálybeli spanyolok problémáit boncoló Miguel Delibes regénye, az *Ártatlan szentek* (*Los santos inocentes*, 1984). A Cannes-i Filmfesztiválon több díjjal is elismert alkotással ért el a spanyol filmművészet a csúcspontjára, szereplői pedig, különösen a férfi főszerepeket alakító Alfredo Landa és Francisco Rabal, karrierjük legjobb alakításait nyújtják – mindkettőjüket díjazták az említett nemzetközi filmfesztiválon. Egy spanyol filmtörténész úgy véli: ez a mű tökéletesen illusztrálja, hogyan kell egy nagyszerű regényt oly módon filmre vinni, hogy a végeredmény tökéletes legyen.¹⁰ Az *Ártatlan szentek* filmváltozata még a regénynél is több elismerést kapott a kritika és a közönség részéről is. Itt sem a regény minden elemének pontos vászonra ültetéséről van szó, hanem egy olyan filmről, amely filmnyelvi eszközeit, cselekmény- és színészvezetését, valamint kifejező erejét tekintve önmagában is lenyűgöző. A lineáris narratív szerkezetet *flashback* részekkel megtörő film az eredeti regényből több szálát és karaktert is kihagy, de ez nem válik a mű kárára; Delibes maga is részt vett a végső forgatókönyv összeállításának munkálataiban, az ő egyetértésével írták át a cselekmény bizonyos részeit, vagy adtak hozzá új dialógusokat. A szerzőt elkápráztatta Landa és Rabal alakítása is.¹¹ A történet a vidéki Spanyolország kisemberének megalázó helyzetét mutatja be, egy olyan rétegét, amely kénytelen mindent eltérni a felettük uralkodó, magasabb társadalmi osztályt képviselő személyektől. A nyomor és a műveletlen csoportok által uralt közegben a túlélés érdekében a szereplők feláldozzák magukat a szervilizmus oltárán. A regényhez képest a filmben még hangsúlyosabbá válnak az elmúlt évtizedek során végbement folyamatok és a kiszolgáltatott emberek nyomorúságos helyzete. A színészek kiemelkedő alakításának köszönhetően a szereplők személyes tragédiái és egymással kialakított alá- és fölérendeltségi viszonyai olyan mélységet érnek el, amely mesterművé teszi Camus alkotását. Delibes más regényeit is megfilmesítették¹², de az *Ártatlan szentek* minőségét és sikerét egyik sem érte el.

Camus filmjei mellett, hogy önmagukban is kiemelkedő darabok, a spanyol filmtörténet egy új korszakának termékei. Az 1982-ben választást nyert szocialista kormány és a filmfőigazgatónak kinevezett Pilar Miró rendezőnő alapvető változásokat vezetett be a filmfinan-

⁹ Ez, többek között, José María Caparrós Lera filmtörténész véleménye is, aki e sorok szerzőjével személyesen osztotta meg a film iránti nagyrabecsülését és a regény iránti fenntartásait.

¹⁰ Utrera, Rafael: „Los santos inocentes” in: Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español. 1906–1995*. Madrid, Ediciones Cátedra – Filmoteca Española, 1997. 857.

¹¹ Interjú Miguel Delibesszel, in: *Diario 16*, 1984. június 10.

¹² Néhány közülük: *Az út* (*El camino*, Ana Mariscal, 1964), *Családi portré* (*Retrato de familia*, Antonio Giménez Rico, 1976 – a *Bálványozott fiam, Sisi* című regény alapján), *Hosszú a ciprus árnyéka* (*La sombra del ciprés es alargada*, Luis Alcoriza, 1989), *Patkányok* (*Las ratas*, Antonio Giménez Rico, 1997). Az *Öt óra Marióval* című regényét nem a forrásmű, hanem annak jelentősen átdolgozott színpadi változata alapján vitték filmre *Esti előadás* (*Función de noche*, Josefina Molina, 1980) címmel.

szírozás terén, melynek következtében jóval kevesebb alkotás készült, mint az azt megelőző években, ám ezek magasabb színvonalat is képviseltek. Ebben az időszakban jelent meg nemzetközi szinten is az új, demokratikus spanyol film.¹³ A spanyol filmgyártás minden területét (újra)szabályozó törvények eredménye a megnövekedett jelentőségű adaptációs politika, valamint az állami televízió fokozottabb jelenléte a mozifilmgyártásban. A két médium együttműködéséből számos értékes, színvonalas produkció született, többek között klasszikus és kortárs spanyol irodalmi műveken alapuló mozi- és tévéfilmek, valamint tévésorozatok.

Camilo José Cela egy másik fontos regényét, a *tremendismo* jegyében született *Pascual Duarte családját* (1942) *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975) címen adaptálták a diktátor halálának évében. Bár ebben az időszakban már végöráit élte az egyre kevésbé szigorú cenzúra, a filmnek így is nehéz útja volt, mire eljutott a közönséghez. Egy olyan mű ugyanis, melynek központi témája a szegénység, az emberi gyarlóság és a társadalom egyes szegmenseinek negatív ábrázolása, még az eltűnőben lévő diktatúrában is elfogadhatatlannak bizonyult az ítések számára. A filmváltozat nagyobb hangsúlyt fektet a cselekmény és a valóság közötti párhuzamra, a közönség számára egyértelmű volt, hogy a mű a rendszer árnyoldalaira reflektál. Ez a film is több rangos szakmai díjban részesült. Cela sajátos kapcsolatban állt a spanyol filmművészettel, társforgatókönyvíróként és színészként több mozi- és tévéfilm elkészítésében is részt vett.

Számos példa akad Spanyolországban arra, hogy egy csekély visszhangot kiváltó regény alapján hatalmas kritikai és közönségsikert arató film készül. Adelaida García Morales könyvét valószínűleg kevesen ismernék, ha férje, Víctor Erice filmrendező nem készíti el belőle a *Dél* (*El sur*, 1983) című filmet, amely máig előkelő helyen szerepel a spanyol filmtörténet legjobb alkotásainak toplistáján. A történet kevésbé újszerű, így nem véletlen, hogy a regény csak mérsékelten lett ismert. A főszereplők egy házaspár és a lányuk, az ő részvételükkel bontakozik ki a cselekmény magányról, elidegenedésről, a felnőttek és gyermekek közötti ellentétekről, valamint a felnőtté válásról. A gyönyörűen komponált jelenetek sorára felfűzött dialógusok és az egyes szituációk ritkán jelölnek konkrétumokat, fontosabb szerepet kap a csend és az érzés, hogy valamit nem láttunk vagy hallottunk, pedig fontos lett volna. Ez a mesterségesen létrehozott hiányérzet adja a film egyik lényegét. A történet végén a lány elindul dél felé, ám ekkor a mű félbeszakad, anyagi okokból ugyanis le kellett állítani a forgatást, Erice azonban úgy döntött, így is bemutatja a félkész filmet (korábban, többek között, Orson Welles és Erich von Stroheim filmrendezők is folyamodtak már ilyenhez, hogy ne vesszen kárba a leforgatott anyag). Az eredmény őket igazolta, a nyitott befejezés a regényt nem ismerő nézőket további gondolkodásra sarkallja, valamint azóta is napirenden tartja a lehetőségét annak, hogy valaki (akár az eredeti rendező, akár más) elkészíthesse a film folytatását. Erice előző filmjéhez, *A méhkas szelleméhez* (*El espíritu de la colmena*, 1973) hasonlóan a *Dél* egy filmköltemény, amelyet inkább érezni kell és nem érteni; fontosabbak a ki nem mondott gondolatok és a meg nem mutatott jelenetek, az ezek által szótt titokzatosság. A művészi kamerakezelés megteremti azt az utánozhatatlan atmoszférát, amely a regényben még nem létezett, mert szavakkal nem lehet azt leírni vagy körülírni.

¹³ Camus filmjeinek berlini és cannes-i sikeréről már szóltam. 1982-re datálódik az első Oscar-díj is, amelyet egy spanyol film nyert el a legjobb idegen nyelvű film kategóriában: *Újrakezdés* (*Volver a empezar*, José Luis Garcí, 1982).

A katalán Vicente Aranda elsősorban sikerkönyvek adaptálójaként szerzett magának hírnevet. Filmre vitte Manuel Vázquez Montalbán egyik legolvasottabb Pepe Carvalho-regényét, a *Gyilkosság a Központi Bizottságban* (*Asesinato en el Comité Central*, 1981), mely egy bűnügyi történet álcája mögé bújva a diktatúra lezárultával ismét legalizált Spanyol Kommunista Párt berkeiben zajló, hatalomért folyó önpusztító helyezkedéseket állítja pellengérré. A Carvalho magánnyomozóról szóló írások csak részben tekinthetők krimiknek, legfőbb témái a demokratikus átmenetben kezdődő politikai és társadalmi folyamatok vizsgálata (hasonlóan Vizcaíno Casas írásaihoz, de kevesebb humorral és iróniával), a főszereplő pedig mind ezeknek szerves részét képezi. Összesen négy Carvalho-történetből készült mozifilm.¹⁴

Az egyik legfontosabb Aranda-film a Luis Martín-Santos könyvéből készített *A csend ideje* (*Tiempo de silencio*, 1986). A 20. századi spanyol irodalom meghatározó regényéből készült, hasonlóan magas színvonalú alkotás a polgárháború utáni francói Spanyolországban boldogulni próbáló kutatóorvos története, akit a társadalmi és személyes környezete meggátol abban, hogy a rák gyógyítására irányuló kísérleteit megfelelően elvégezhesse. A körülmények áldozataként elveszíti szerelmét, végül fel kell hagynia a kutatói munkájával is. A tehetetlenségtől, elnyomástól és elkeseredettségtől fuldokló társadalom szakmai és magánéletében is bukásra ítélt. A mű egyik legnagyobb erénye a tökéletes korrajz, a különböző társadalmi csoportok és a rájuk jellemző helyszínek (kávézók, kutatóintézetek, börtön, bordélyház) pontos bemutatása.

Szintén Aranda nevéhez kötődik több Juan Marsé-regény filmadaptációja, bár a szerzőnek ezek többsége nem nyerte el a tetszését. Ezek a közönség körében mérsékelt sikert arattak, a kritika azonban nem sok pozitívumot írt róluk. Legkiemelkedőbbnek talán a cselekményét a polgárháború utáni Barcelonába helyező *Ha azt hallod, hogy elestem* (*Si te dicen que caí*, 1989) számít. A '70-es években egy tragédia okán ismét találkozó fiatalok visszaemlékeznek gyermekkorukra a nélkülözés és a konszolidálódó diktatúra elnyomása sújtotta katalán város utcáin. A nehéz körülmények között felnőtté váló szereplők története bepillantást enged a korabeli Spanyolország fiataljainak mindennapjaiba, miközben a polgárháborúból nyertesként kikerülő nacionalista csoportok bosszúhadjáratot folytatnak a legyőzöttek ellen. Aranda a környezet ábrázolásában hű marad a regényhez, egyszersmind sikerrel jeleníti meg a történet szellemiségét. Juan Marsé regényeivel más rendezők is próbálkoztak, sőt maga a szerző is közreműködött az egyik legjobbnak tartott műve, az *Utolsó délutánok Teresával* (*Últimas tardes con Teresa*, Gonzalo Herralde, 1984) forgatókönyvének megírásában, így az elég sok hasonlóságot mutat az írott alapanyaggal; ugyanakkor, az eredmény felemás lett. Bár a cselekmény valóban hűen követi a regényt, a film karakterei papírmásé figurákból állnak, hiányzik a valódi filmnyelvi interpretáció, a színészek mintha csak felolvasnák a könyvből átvett dialógusokat, nem telik meg élettellel a filmvászon. Nem alkotott maradandót Fernando Trueba rendező sem a szerző regényéből készült *A sanghaji varázslat* (*El embrujo de Shanghai*, 2001) című filmmel. Áttekintve a Marsé-adaptációkat, arra a következtetésre juthatunk, hogy regényei vagy nem alkalmasak filmrevitelre (ez nem valószínű), vagy a rendezőknek eddig még nem sikerült megragadniuk azok lényegét.

¹⁴ A továbbiak: *Tetoválás* (*Tatuaje*, Bigas Luna, 1976); *A görög labirintus* (*El laberinto griego*, Rafael Alcázar, 1992), *Déltengerek* (*Los mares del Sur*, Manuel Esteban, 1991). Készültek alacsony színvonalú koprodukciós tévésorozatok és egy tévéfilm is Carvalho nyomozó főszereplésével.

A gallego Manuel Rivas számos irodalmi díjat nyert és bestsellerré vált regénye alapján készült *Ácsceruza* (*El lápiz del carpintero*, Antón Reixa, 2003) a legjobb irodalmi adaptációk alapján készült filmek között foglal helyet. Az 1936-ban, a spanyol polgárháború kitörésének évében játszódó történet a baloldali nézetei miatt bebörtönzött galíciai orvos és az őt gyakran látogató szerelme körül bontakozik ki, valódi főszereplője azonban egy börtönőr, aki a találkozások állandó szemtanúja. Az őr szerelmes a lányba, de csak akkor van esélye látni őt, amikor az látogatóba érkezik az orvoshoz. Hogy továbbra is kapcsolatban maradjon a lánnyal, mindenhová követi a folyamatosan más fegyintézetbe áthelyezett orvost, több alkalommal meg is védi őt. A történet az őr által tanúsított emberség és empátia fokozatos fejlődését mutatja be. A film a romantikus szálát helyezi előtérbe, így népesebb közönséget tudott a mozi terembe csábítani, míg a regény nagyobb hangsúlyt fektet a börtönben fogva tartottak között kiépülő kapcsolatokra.

A népszerű író nő Almudena Grandes három regénye is megfilmesítésre került. *A Malena egy tangótánc neve* (*Malena es un nombre de tango*, Gerardo Herrero, 1996) és a *Még ha te nem is tudod* (*Aunque tú no lo sepas*, Juan Vicente Córdoba, 2000 – *Az erkélyek szótára* című regény alapján) csak mérsékelt sikert arattak a közönség körében, a *Lulú* (*Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990)¹⁵ azonban már jóval nagyobb visszhangra talált. Ennek legfőbb oka a már a regényt is meghatározó erotikus téma explicit megjelenítése, amely egyértelműen a munkásságában a filmvászonon ábrázolt szexualitást teljesen új alapokra helyező Bigas Lunának köszönhető. A főszereplő fiatal lány és az életét meghatározó férfiak közötti együttlétek során Lulú egyre veszélyesebb helyzetekbe sodorja magát, testi és lelki épségét is kockára teszi. Életét végül a szerelem menti meg. A film hatalmas sikert aratott Európa-szerte, a rendező pedig az európai erotikus filmműfaj megreformálójaként került be a filmtörténetbe. Eredetileg az író nő is részt vett a forgatókönyv megírásában, de összekülönbözött a rendezővel, mivel Grandes szándéka szerint a filmben ábrázolt szexualitásnak öncélúnak kellett volna maradnia, míg Bigas az erotikus jelenetek mögé tett egy morális igazolásként szolgáló magyarázatot is. A férj a nő iránt táplált igaz, el nem múló szerelme pedig megoldással is szolgált a problémákra. A rendező az őt pornográfiával vádoló újságíróknak is azt válaszolta, hogy amit a filmben látunk, az nem pornográfia, hanem egy gyönyörű szerelmi történet.¹⁶

Arturo Pérez-Reverte regényeit Spanyolország határain belül és kívül is előszeretettel használták fel a filmesek. A szerző máig hét folytatást megélt regényfolyamának bizonyos szegmensein alapuló *Alatriste kapitány* (*Alatriste*, Agustín Díaz Yanes, 2006) a spanyol filmtörténet második legköltésesebb vállalkozása volt, és a világ több részén is nagy sikerrel mutatták be. A *Tőrbe csalva* (*El maestro de esgrima*, Pedro Olea, 1992 – *A vívómester* című regény alapján), a brit *Lóhalálában* (*Uncovered*, Jim McBride, 1994 – *A flamand tábla rejtélye* alapján), a *comanche-zóna* (*Territorio comanche*, Gerardo Herrero, 1997) és a *hajózási térkép* (*La carta esférica*, Imanol Uribe, 2007), többek között, különböző mértékű sikert arattak külföldön is. A *Dél királynője* (*La reina del Sur*) című regényéből pedig egy azonos című, Magyarországon is népszerű, 63 részes koprodukciós tévésorozat készült. A legismertebb adaptáció azonban a szerző *A Dumas-klub* (*El club Dumas*) műve alapján készült film Roman Polanski rendezésében, *A kilencedik kapu* (*The Ninth Gate*, 1999). A nemzetközi sztárokkal forgatott

¹⁵ Magyarországon a filmet az egyszerűsített *Lulú* címen mutatták be, míg a regény magyar fordítása megőrizte az eredeti *Lulú korszakai* címet.

¹⁶ Sanabria, Carolina: *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona, Laertes S.A. Ediciones, 2010. 58–59.

mű a rendezői *oeuvre*-ben nem foglal el kitüntetett helyet, sokan egyenesen a lengyel direktor legrosszabb filmjének tartják, miközben Pérez-Reverte kimondottan elégedett volt az eredménnyel.¹⁷ Polanski az eredeti regény hangsúlyait jelentősen megváltoztatja, abszolút prioritást adva a sátáni-misztikus vonalnak. Mindez akár kiváló eredményt is adhatna, hiszen a rendező korábban mesterien nyúlt ilyen témához a *Rosemary gyermekében* (*Rosemary's Baby*, 1968) is, most azonban nem éri el az említett klasszikusának színvonalát. A regény című szolgáló Dumas-téma már meg sem jelenik a filmben, a főszereplő (az eredeti Lucas Corso helyett az „amerikanizált” Dean Corso Johnny Depp alakításában) már csak *Az árnyak királyságának kilenc kapuja* példányait hajszolja egy titokzatos (ördögi) figura megbízásából. A film szabadon kezeli a regény történetszálait, ezért a Pérez-Reverte-olvasók körében rendkívül népszerűtlen az alkotás. Önmagában szemlélve azonban egy helyenként valódi feszültséggel teli, filozofikus thriller egyszerű szereposztással a Sátánról, a Gonosz hatalmába került halandók eszméléséről, kombinálva a művészfilmekre és a közönségfilmekre jellemző stílusjegyeket.

Imanol Uribe filmrendezőt elsősorban a Baszkfölddel kapcsolatos társadalmi és politikai problémák érdeklik, legsikeresebb filmjei is e témakörhöz kötődnek. Az ETA baszk terror-szervezet témájának legjelentősebb filmes megjelenése is az ő kamerájának köszönhető: a Juan Madrid regényéből készült *Megszámlált napokat* (*Días contados*, 1994) jelentős díjakban részesítették Spanyolországban. A történet egy 18 éves drogfüggő prostituált lány és egy nála idősebb ETA-tag között kibontakozó valószínűtlen és tragédiára ítélt szerelem története. A regénytől Uribe jelentősen eltér, ugyanis a férfi főszereplő Madridnál még fotós volt, nem terrorista; így vált az ETA-ról szóló történetek egyik kötelező darabjává egy olyan mű, amelyben eredetileg meg sem jelent a terrorizmus. A filmnek nem célja bemutatni a terror-szervezet működését, helyette egy ahhoz tartozó férfi vergődését állítja középpontba, aki továbbra is teljesíteni akarja a feladatát, közben azonban a saját életét is próbálná más mederbe terelni. Mind a téma, mind a megvalósítás kényes határokat feszegetett, több spanyol mozi nem is volt hajlandó bemutatni a művet, mert felmerült, hogy a nézők talán szimpatizálhatnak a főszereplő terroristával, valamint túlzásnak tartották az erőszak és a sexualitás ábrázolását. A vásznon fiatal, részben elsőfilmes színészek alakítják a karaktereiket nagy átéléssel. A regény eltérő társadalmi csoportokhoz tartozó fiatalok között kibontakozó szerelmi történetként, a film pedig a szélsőséges körülmények között élő, reményt vesztett útkeresők kálváriájaként vált népszerűvé.

Ezzel ellentétben, ugyanez a rendező már a legnagyobb tisztelettel nyúlt Gonzalo Torrente Ballester egyik fontos regényéhez: *Az elképedt király* (*El rey pasmado*, Imanol Uribe, 1991) szinte pontos filmre ültetése az írott forrásnak. Távol a baszk témától, a IV. Fülöp spanyol király szeszélyeit, egyszersmind a hanyatló 17. századi spanyol udvarra jellemző kusza viszonyokat, a képmutatást és az erkölcsösség fátyla mögé bújó növekvő dekadenciát feltáró történelmi tabló tragikomikus színezetet ölt, a szerző által lefektetett cselekményt a színészi alakítások még magasabb szintre emelik, a valós történelmi személyeket valódi profizmussal

¹⁷ Lásd a szerzővel készült interjút: <http://www.hislibris.com/entrevista-a-perez-reverte/> Letöltés ideje: 2014. augusztus 17. Itt említi Pérez-Reverte, hogy szerinte a *Törbe csalva* a legjobb adaptáció, ezt követi *A kilencedik kapu*, a *Lóhalálábant* viszont olyan elhibázottnak tartja, hogy legszívesebben eltörné Jim McBride rendező lábát.

hozzák közel a nézőhöz; sok esetben a színész és az általa alakított személy között meggyőző hasonlóság is fennáll.

A *Salamina katonái* (*Soldados de Salamina*, David Trueba, 2003)¹⁸ filmváltozata talán az egyik legjobb példa arra, hogy külön kezelve az alapul szolgáló regényt, valamint a filmadaptációt, két különleges, önmagában is értékes és magas színvonalú alkotást kapunk. Még akkor is, ha lényeges eltérések vannak a két mű között. Javier Cercas 2001-ben megjelent regénye azonnal az eladási listák élére került, és máig az egyik legnépszerűbb könyv Spanyolországban. A főszereplő maga Cercas, aki oknyomozása során megismerkedik Rafael Sánchez Mazas, a szélsőjobboldali Spanyol Falange ideológusának történetével. A polgárháború utolsó harmadában Sánchez Mazast elfogják a köztársaságiak, a kivégzés előtt azonban megkegyelmez neki egy baloldali katonára. A regény több szálon fut: az első bemutatja, miért és hogyan kezdett el érdeklődni Cercas a téma iránt, a második leírja Sánchez Mazas megmenekülését, a harmadik pedig ismét az íróról szól, aki megpróbálja felkutatni a főszereplőt megmentő, talán még életben lévő egykori katonát. A részben megtörtént eseményeken alapuló cselekmény kapcsán azonban nem világos, hogy Cercas oknyomozásából mi a valóság és mi a fikció. A megfilmesíthetetlennek tűnő történet a rendező számára nagy kihívást jelentett. David Trueba meggyőződése, hogy a regényeket képtelenség filmre adaptálni; annak elemeit és az érzelmeket azonban át lehet ültetni a vászonra. Trueba alapvető változást is eszközölt: nála a főszereplő nem férfi, hanem nő, mert úgy érezte, hogy az így még érdekesebb lesz, új jelentésrétegekkel gazdagodhat a nyomozás. A film a főszereplőnőre koncentrálna, a játékidő nagy részében őt láthatjuk, Sánchez Mazas alakja háttérbe szorul, róla alig tudunk meg valamit. Trueba filmje így tekintélyes mértékben eltávolodik az alapanyagától, művének középpontjába a jelenkori Spanyolország múltához való viszonyulása kerül, a történelmi emlékezet egy újabb fejezetét tárja fel. A *Salamina katonái* regényként és filmként más-más vetületét térképezi fel ugyanannak a témának, két különálló, egymástól függetlenül is értelmezhető (sőt, leginkább úgy értelmezendő), de mégis összekapcsolódó alkotást nyújtva a közönség számára. A két mű viszonyáról és a forgatásról érzékletes képet ad az a filmpremier évében megjelent könyv¹⁹, amely az író és a rendező beszélgetéseit tartalmazza.

Napjainkban a közönség körében Eduardo Mendoza számít az egyik legkedveltebb írónak, több regényéből is készült filmadaptáció. A kevésbé szöveghűen feldolgozott *Mi az igazság a Savolta-ügyről?* (*La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove, 1978) az 1910-es évek Barcelonájában játszódik. Dúl az első világháború, ebben Spanyolország semleges marad, de politikai, gazdasági és társadalmi hatásai alól nem tud kibújni. A bankárok és az ipari fejlődésben kulcsszereppel bíró tőkések a munkásokat alsóbbrendűeknek tartják, követeléseikre elnyomással válaszolnak, egyetértésben a hatalommal. A főszereplő szakmai és magánéletének bemutatása mellett a mű legnagyobb erénye a korabeli Barcelonára jellemző állapotok bemutatása: állandósult a konfliktus a munkásosztály és a polgárság között, az erőszakos tiltakozások és az anyagi bizonytalanság határozzák meg a mindennapokat. Ugyanezzel a környezettel találkozunk *A csodák városában* (*La ciudad de los prodigios*, Mario Camus, 1999) is,

¹⁸ Magyarországon a filmet *Salamina katonái* címen mutatták be 2008-ban. A regény magyarul csak 2013-ban jelent meg, a címválasztás (*Szalamiszi katonák*) azonban elég szerencsétlenül és félrevezetőre sikerült.

¹⁹ Cercas, Javier – Trueba, David; Alegre, Luis (ed.): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid-Barcelona, Plot Ediciones-Tusquets Ediciones, 2003.

ahol Barcelona lakossága már a szakszervezetek és a munkaadók összecsapásából fakadóan az elharapózott agresszió és a szervezett bűnözés terrorjában él. Camus ebben a filmjében, eltérően a korábbi irodalmi adaptációitól, kevés figyelmet fordít a karakterek kidolgozottságára, jobban érdekli őt a társadalmi háttér, a fennálló viszonyok ábrázolása. A *Bűnbeesés* (*El año del diluvio*, Jaime Chávarri, 2004 – *Az özönvíz éve* című regény alapján) a legsikeresebb Mendoza-feldolgozás, leginkább a rendező által teremtett kifinomult atmoszférának és a színesi játéknak köszönhetően. A háború utáni Katalóniában egy apáca és egy földbirtokos között lángra gyúló szenvedély története a filmben melodramai jegyeket mutat, miközben a háttérben a francói fegyveres erők a még bujkáló ellenállókat üldözik.

Adaptációk esetében számos alkalommal előfordul, hogy az író rendkívül elégedetlen lesz az eredménnyel, nemtetszését pedig nyíltan ki is fejtí. Így tett Javier Marías is, amikor *Minden lélek* (*Todas las almas*) című regényét filmre vitte Gracia Querejeta. A *Robert Rylands utolsó utazása* (*El último viaje de Robert Rylands*, 1996) névre keresztelt brit-spanyol koprodukció miatt a szerző annyira felháborodott, hogy előbb az *El País* napilap hasábjain folytatott egyre durvább hangnemű vitát a rendezőnővel és édesapjával (aki a film producere volt)²⁰, majd bíróságra vitte az ügyet, követelve, hogy se a nevét, se a regénye címét ne tüntessék fel a film stáblistáján, valamint fizessenek neki kártérítést erkölcsi károkozásért. A bíróság végül tízéves procedúra után a szerzőnek adott igazat. Maríasnak az volt a problémája a filmmel, hogy szerinte nem sok köze volt a regényhez, a szereplők jelleme, viselkedése és a regény szellemisége teljesen megváltozott a vásznon; azt nem vitatta, hogy jó film (kritikai sikert aratott és számos fontos díjat nyert), de nem akarta, hogy a regényéhez kössék. A spanyol filmtörténet leghíresebb ilyen jellegű konfliktusa volt ez: sokan megkérdőjelezik ma is, képes-e a bíróság dönteni abban a kérdésben, hogy egy film kellő mértékben tiszteletben tartja-e a regény szellemiségét (ez volt ugyanis Marías fő vádja, aminek végül helyt adtak). A történet az Oxfordi Egyetemen játszódik, az itt tanító és tanuló szereplők közötti, különböző természetű kapcsolatokat mutatja be, valamint egy háttérben lappangó titkot is körüljár. A film ugyanezt a történetet használja, de más hangsúlyokkal, illetve a szereplők viselkedése, motivációi is eltérőek.

A spanyol filmipar napjainkban is kutatja, hogy mely irodalmi műveket tudnák felhasználni az újabb produkciókhoz. Bár egyre inkább az eredeti forgatókönyveken alapuló közönségfilmek kerülnek túlsúlyba, jelenleg is fejlesztés alatt állnak olyan projektek, amelyek a kortárs spanyol irodalom népszerű, vagy éppen kevésbé ismert, de filmvásznon életképesnek tűnő darabjait próbálják adaptálni.

²⁰ A szerző írása: Marías, Javier: „El novelista va el cine. Dimensiones de un autor” in: *El País*, 1996. november 3.

A producer válasza: Querejeta, Elías: „Algunas precisiones sobre 'El último viaje de Robert Rylands'” in: *El País*, 1996. november 10.

KATONA ESZTER

Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez

A spanyol színház történetének hazánkban megjelent irodalma nagyon szerény. Az aranykori drámaírók, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, valamint a XX. századból García Lorca színdarabjait leszámítva a magyar közönség nemcsak a magyar nyelvű szakirodalom¹, de a fordítások hiánya miatt sem ismerheti igazán a hispán drámairodalom említeteken kívül is létező jeles alkotóit és azok munkásságát. A spanyol barokk színház utáni hanyatlás két évszázada, a XVIII-XIX. század színházi élete, drámaíróinak munkássága is megérne legalább egy rövid összefoglalást, hiszen az erős francia befolyás alatt álló felvilágosodás, valamint a spanyol romantika is büszkélkedhetett jó néhány drámaíróval, bár vitathatatlan, hogy esztétikai minőségben nem tudták megközelíteni a XVI-XVII. századi nagy példaképeket. Hasonlóan a XX. század spanyol színháza kronológiai közelsége és lezárultsága ellenére sem került egyelőre a magyar kutatók, színháztörténészek figyelmének a középpontjába. Érdekes és elgondolkodtató, hogy számos magyar irodalmár és egyetemi oktató foglalkozik a hispán – akár spanyol akár latin-amerikai – irodalommal, mégis főleg a prózairodalomra koncentrálnak kutatásuk kapnak hangsúlyt, s a színház csak a nagybetűs irodalom mostoha- gyermekeként, mindig egy szerény bekezdésként jelenik meg. Nehéz megválaszolni, hogy vajon mi lehet ennek az oka, de azt kijelenthetjük, hogy semmiképp sem a spanyol színház minőségében kell keresnünk a magyarázatot. Hozzá kell tennünk, hogy a XX. századi spanyol drámaírók munkássága – néhány kivételtől eltekintve – hosszú ideig szinte észrevétlen maradt nemcsak a magyar, de az európai irodalomkritikában is, vagy, ha írtak is róla, akkor éppen annak *spanyolságát*, periférián rekedtségét, és a modern európai irányzatoktól való távolságát emelték ki. Ezek a bírálatok azonban legtöbbször a Spanyolországról kialakult közhelyes klisékből (a szenvedélyek, a bor, a bikaviadal és a vér romantikus országa) és a Franco-rezsim „*Spanyolország más*” turisztikai szlogenjéből merítették kritikájuk alapját.

A fentebb felvázolt hiányosságok már bőven indokolnák egy magyarul olvasható spanyol színháztörténeti monográfia időszerűségét, azonban jelen tanulmány keretei között természetesen erre képtelenség vállalkozni. Így ezt nem is tesszük, megelégszünk azzal, hogy egy hosszabb, a XX. század spanyol színházának irányvonalait és fontosabb alkotóit érintő lehetséges összefoglalást próbálunk adni. A rendkívül színes és aktív kortárs, XXI. századi spanyol színház áttekintése talán még problémásabb feladat, mint a lezárult század bemutatása, hi-

¹ A XX. századra vonatkozólag hiánypótló a Lengyel György szerkesztésében megjelent *Színház és diktatúra* című könyv Spanyolországgal foglalkozó fejezete Kiss Tamás Zoltántól (LENGYEL György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina, 2011. 108-125.), valamint Matuz János Ramón del Valle-Inclán *esperpentóit* tárgyaló doktori disszertációja. MATUZ János: *Valle-Inclán és a groteszk. Az „eszperpentó” Valle-Inclán Bohémia fényei című színpadi művében*. Letölthető: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/matuz-janosdla-dolgozat.pdf> (2014-06-19).

szén élő jellege és az időbeli távolság rövidege miatt valóban nehéz egyelőre objektíven megítélni, hogy a mai szerzők közül kik fognak a XXII. század színháztörténeti összefoglalásaiba, ha nem is iskolateremtőkként, de legalább említésre méltóan bekerülni.

1. A spanyol színház a századvégtől a polgárháborúig (1898–1936)

Spanyolország számára a XX. század az utolsó tengerentúli gyarmatok elvesztése miatti válságérzettel köszöntött be. Jóllehet az 1898-as esztendő az Egyesült Államokkal folytatott vesztes háborút és Kuba anyaországtól való függetlenedését jelölő valóban konkrét évszám, a dátum jelentése, jelentősége – mai szemmel – sokkal inkább szimbolikus, mellyel a múlt, a spanyol nagyság illúziója végérvényesen lezárult. A krízisérzésből és az arra való válaszok kereséséből felnövő generáció ugyan a 98-as nemzedék néven vonult be az irodalomtörténetbe, de nemcsak őket, hanem már a Spanyolország újjáélesztését zászlajukra tűző regeneracionsimo híveit is a gazdasági, társadalmi és kulturális elmaradottság leküzdése és az ország Európához közelítésének kérdése foglalkoztatta.

Ilyen történelmi és politikai kontextusban mindenképp figyelemre méltó, hogy a XX. század első évtizede nemcsak a dekadenciát, hanem egy irodalmi Nobel-díjat is hozott a spanyoloknak, s a rangos elismerést 1904-ben éppen egy drámaíró, José Echegaray kapta.² A Svéd Királyi Tudományos Akadémia indoklása ellenére („nagyszerű és mély értelmű munkásságának elismeréseképpen, amellyel a spanyol dráma nagy hagyományát eredetiséggel újíttotta fel”³) semmi újító nem volt Echegaray munkásságában, ezért érthető, hogy a döntés heves vitát váltott ki a spanyol értelmiségi körökben. 1922-ben újabb spanyol drámaírónak, Jacinto Benaventének ítelték az irodalmi Nobel-díjat („a spanyol színház nemes hagyományainak méltó folytatásáért”⁴), aki azonban egy ígéretes, körülbelül a húszas évekig tartó kezdet után, újító darabjai kudarcaiból – pl. az *El nido ajeno* (A távoli fészek) című műve – okulva a XIX. századi polgári színház kényelmes és bejáratott modellje mellett tette le a voksát.⁵ Hozzá hasonlóan a kereskedelmi – eladható és bevételt hozó – színház igényeit tartották leginkább szem előtt Carlos Arniches szórakoztató komédiái, az Álvarez Quintero-testvérek (Serafín és Joaquín) andalúz közegben játszódó közhelyesen kosztumbrista művei, Pedro Muñoz Seca komikus astracánjai⁶ vagy Eduardo Marquina történelmi drámái is.

² A díjat megosztva vehette át Frédéric Mistral.

³ Forrás: http://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/e_menu/echegaray.htm (2014-06-20).

⁴ Idézi Kiss Tamás Zoltán: „Csend! Csend, ha mondom! Csend!”, in: *Színház és diktatúra a 20. században* (Szerkesztette: LENGYEL György), id. mű, 109.

⁵ A több mint 170 színműből álló életművet maga után hagyó Benavente megítélését erősen befolyásolták a szerzőt érő polgárháború alatti vádak és rágalomok. Előbb a köztársasági kormány igyekezett a saját oldalára állítani, majd a polgárháború után Benavente a győztesek felé próbálta „eladni” magát. Ugyan darabjait játszották, nevét kritikákban leírni, vagy akár a darabok plakátján megjelentetni tilos volt. A magyarázat egyik oka talán a drámaíró homoszexualitása lehetett, melyet a másságot nem tűrő Franco-rezsim nem nézett jó szemmel. A rendszer külföld felé mutatott „kozmetikázása” jegyében a II. világháború után hirtelen megszűnt a korábbi nacionalista averzió Benavente felé, sőt még a rangos állami elismerést, X. Bölcs Alfonz Nagykeresztjét is megkapta a drámaíró.

⁶ Az *astracán* (vagy *astracáda*) az 1930-as évekig népszerű, a komikus színház sajátos spanyol műfaja, melynek egyedüli célja a közönség megnevettetése volt.

A pusztán kereskedelmi szempontokat mérlegelő, a korabeli európai áramlatokat (Ibsen, Csehov, Appia, Antoine, Sztanyiszlavszkij, Artaud) teljesen figyelmen kívül hagyó, szórakoztató színház mellett azonban találkozhatunk néhány újtó, az impresszáriókkal, a közönséggel és a kritikával folyamatos szélmalomharcot vívó törekvéssel is. Ezek, mint például a 98-as nemzedék tagjai közül Miguel de Unamuno végletekig lecsupaszított filozofikus esztétikája, Antonio Azorín színházi és filmes technikákat ötvöző, a tudatalattit is színre vivő darabjai, Ramón Gómez de la Serna szürrealista esztétikát mutató művei, vagy Jacinto Grau szimbolista drámái, jóllehet a kortárs színpadon nem tudtak sikereket elérni, utat nyitottak azonban a spanyol színház két legjelentősebb XX. századi alakjának: a groteszk esperpento műfaját létrehozó Ramón del Valle-Inclánnak és a drámairodalom mára már klasszikusának számító Federico García Lorcának. Ez utóbbi nagyságára itt nincs szükség kitérni, Valle-Inclán munkássága azonban sokkal nagyobb figyelmet érdemel, és a spanyol színháztörténet és esztétika az utóbbi időben már meg is kezdte az extravagáns, a hetvenes évekig inkább prózaíróként számon tartott művész színpadi műveinek újraértékelését és értelmezését.⁷ Ennek tükrében egyre elfogadottabb az a nézet, mely szerint Ramón del Valle-Inclán szinte egymaga vezette át a spanyol dráma művészetet a XIX. századból a XX. századba.

A II. Spanyol Köztársaság kultúrpolitikájában fontos szerep jutott a színháznak, s azon belül is annak népművelő funkcióját tartották szem előtt az olyan kezdeményezések, mint például a García Lorca és Eduardo Ugarte vezette, egyetemistákból álló vándorszínház, a La Barraca, vagy a Misiones Pedagógicas keretén belül létrehozott, Alejandro Casona irányította Teatro del Pueblo. A Méridai Színházi Fesztivál 1933-as megalapítása⁸ a klasszikus színház értékeinek továbbörökítését tűzte zászlajára.

Federico García Lorca rövid, de annál maradandóbb munkásságával a spanyol színház újra az aranykort idéző magasságokat ért el, ahonnan a polgárháború törésvonalán indult meg az a mélyrepülés, mely a Franco-rezsim első évtizedeinek színházát jellemezte.

2. „Csend! Csend ha mondom!”⁹ – A polgárháború és a posguerra színháza (1936–1975)

Spanyolország a XX. században már Franco tábornok előtt is megtapasztalt egy diktatúrát Primo de Rivera vezetésével. Ugyan az 1923–30 közötti önkényuralmi rendszer cenzúrájának figyelmét sem kerülte el a színház¹⁰, azonban intenzitása és hatékonysága tekintetében csak halvány előképe volt az 1939-ben kezdődő, majd négy évtizedig tartó Franco-rezsim

⁷ Magyar nyelvű irodalomból Matuz János disszertációját már korábban említettük.

⁸ A nyitó előadás Seneca *Médeája* volt, melyet Unamuno adaptált színpadra, Cipriano Rivas Cherif rendezte, a főszerepben pedig a katalán dívát, Margarita Xirgut láthatta a közönség. 1934-ben a belpolitikai helyzet miatt felfüggesztették a fesztivált, 1953 óta azonban töretlenül működik.

⁹ Federico García Lorca *Bernarda Alba háza* című drámájának zárómondatai. (Federico GARCÍA LORCA: „Bernarda Alba háza”, in: *Federico García Lorca összes művei*, Budapest, Helikon, 1967. 646. Ugyan a darabot 1936-ban fejezte be az andalúz drámaíró, a Franco-korszak cenzúrájára is érvényes végszó kifejező ereje miatt jogosan választotta Hans-Jörg Neuschäfer színházi cenzúrával foglalkozó fejezetének kiinduló gondolataként. (Hans-Jörg NEUSCHÄFER: *Adiós a la España eterna*, Barcelona, Anthropos, 1994.) Kiss Tamás Zoltán is ezt a Lorca-idézetet adta a diktatúra színházáról szóló fejezetének címként (LENGYEL György (szerk.): id. mű, 108-126.).

¹⁰ Betiltatta például García Lorca *Don Perlimplínjének* előadását, mely – a rendőrség vezetője, Martínez Anido szerint – egyik jelenetével a spanyol hadsereget gúnyolta és gyalázta (Ian GIBSON: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010. 349.).

kulturális vasszigorának. Az alcímben idézett, a *Bernarda Alba házából* (1936) vett mondatok mellett kísérteties, ahogy már az 1933-ban bemutatott *Várnászból* is kiolvashatjuk – „Anyá: [...] Eljött megint a vér nagy pillanatja. Két tábor. Te a tieiddel, én az enyéimmal.”¹¹ – Lorca megérzését kettészakadt hazájának véres polgárháború felé sodródásáról.

Nemcsak az előbb idézett sorok, de szerzőjük meggyilkolása is szimbolikus jelentésű volt 1936 augusztusában, vagyis a polgárháború első pillanatában: mindarra, amit az újító spanyol színház a harmincas évekig elért, a diktatúra kegyetlenül lesújtott. Ahogy láttuk, a köztársasági kormányok idején már születtek a színházra építő népnevelő szándékú kezdeményezések, illetve a szinte teljes egészében magánkézben levő színházak központi támogatására és ellenőrzésére is történtek 1931-től kísérletek, több-kevesebb sikerrel.

A polgárháború alatt a nagyvárosok színházaiban – már amennyire a harcok engedték – továbbra is repertoáron maradtak a silány művészi értékű, de a nézők szórakoztatást és kikapcsolódást maximálisan kielégítő darabok. A baloldali *El Mono Azul* folyóiratban a költő Luis Cernuda így írt erről:

„Nem hiszem, hogy van annál nagyobb hitványság, mint ami a színházunkat sújtja. Olyannyira, hogy a szegyenpír öntheti el arcunkat, ha bármelyik színház műsorát elolvassuk. Idióták és tör-tető, együgyűek és szegyetelenek jelennek meg karöltve ezeken.”¹²

Cernuda egyszersmind a II. Köztársaság színházat illető erőfeszítéseinek a kudarcát is megfogalmazta kritikájában.

Felismerve mind a moziban, mind a színházban rejlő erőt, a köztársaságiak és a felkelő nemzetiek egyaránt megkezdték ezen művészeti ágak ellenőrzését szigorú adminisztratív intézkedéseken keresztül. Mindkét oldal fel- és kihasználta a színház propagandisztikus hatalmát, politikailag elkötelezett szerzők háborús tematikájú darabjainak a bemutatásával. A köztársasági ideológia tolmácsolójává vált Miguel Hernández, Rafael Dieste, Rafael Alberti, vagy Max Aub¹³ néhány darabja, míg a falangista értékrendet leginkább a nacionalisták ünnepeit szerzője, José María Pemán képviselte.

Franco tábornok győzelme után megkezdődött az egész kulturális élet és ezen belül a színház gyökeres átalakítása. Ennek irányát a diktatúra pillérei, a nemzeti katolicizmus és a falangizmus ideológiai alapvetései jelölték ki, vagyis a győztes oldal értékrendjét közvetítő darabokat, az aranykori klasszikusokat, és a XIX. század csekély művészi értékű polgári színdarabjait tűzhatték műsorra a társulatok.

A drámaírók közül néhányan életüket veszítették a háborúban¹⁴, többen börtönben voltak, míg sokan inkább az emigrációt választották. A Spanyolországban maradt íróknak két lehetősége volt: műveikkel a rendszer elvárásainak megfelelni, vagy írásaikon keresztül felvenni a diktatúrával a harcot. Az utóbbi út gyakorlatilag a szigorú cenzúra miatt járhatatlan volt, ennek ellenére mégis többen megpróbálkoztak vele. Az előbbi lehetőséget választók – mint a már em-

¹¹ Federico GARCÍA LORCA: „Várnász”, in: *Federico García Lorca összes művei*, id. mű, 455.

¹² Idézi: José MONLEÓN: „La cultura del teatro”, in: *Primer Acto*, 346. 2014. 1. Elérhető: <http://primeracto.com/primer-acto-346/la-cultura-del-teatro-jose-monleon>; 2014-06-29.

¹³ Aub egyébként a *La Barraca* példájából ihletet merítő, 1934–1938 között működő, valenciai *El Búho* egyetemi színházi társulat vezetője is volt két éven keresztül.

¹⁴ Lorca mellett Valle-Inclán és Unamuno is 1936-ban veszítette életét, azonban ők nem erőszakos halált haltak.

lített José María Pemán vagy Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte – darabjait sorra mutatták be a színházak, többségüknek igen nagy közönségsikere volt. A harcot választó drámaírók, ha nem az öngyilkosságba kívántak rohanni, kénytelenek voltak olyan drámai formákat és nyelvet kifejleszteni, amivel gondolataikat áttételesen tudták közvetíteni, mintegy a sorok közötti rejtett üzenetként kódolva.

2.1. Az emigráns spanyol színház

A polgárháború alatt és után számos jelentős színházi ember, köztük drámaírók, rendezők és színészek hagyták el Spanyolországot. Többségük Mexikóban és Argentínában telepedett le, de nem hagytak fel addigi munkásságukkal. A cenzúra korlátai nélkül tevékenykedő írók drámái közül több valóban magas esztétikai minőséget képvisel, és éppen ezért talán nem túlzás kijelenteni, hogy a legjobb spanyol színházat az ötvenes évekig külföldön írták. Ezzel egyetérthetünk, ha a polgárháborút a spanyol színház fejlődésének töréspontjaként és a húszas, harmincas évek újító színházi törekvéseinek temetőjeként értelmezzük. Ilyen tekintetben a „győztesek” és az otthonmaradt színház – legalábbis az ötvenes évekig szinte teljes egészében – számára valóban a dramaturgiailag és esztétikailag konvencionális, ideológiailag problémamentes, könnyed hangvételű dráma művészet maradt az egyetlen járható út. Az irodalomtörténetek gyakran említik a törés (ruptura) és a folyvástagság (continuidad) fogalmát drámairodalmi korrajzokban. Ezek a fogalmak az otthoni és az emigrációban írt drámatörténet esetében is értelmezhetők, habár éppen ellentétes előjellel, hiszen a külföldre kényszerített művészek munkássága jól példázza azt az erőfeszítést, amit ők a Valle-Inclán-i és a García Lorca-i hagyományok, vagyis a modern spanyol színház kontinuitása érdekében tettek.

Az emigráns prózaírókkal ellentétben a száműzetésbe kényszerült drámaírók a színház előadóművészeti aspektusa miatt hazájuktól távol sem voltak könnyű helyzetben, mivel egy színmű esetében az alkotói folyamat nem fejeződik be az írással, hanem folytatódik a színrevitelrel. Nehéz megfajteni, hogy ezek a művészek mennyire a nézőkhöz vagy mennyire az olvasókhöz fordulva írtak, mint ahogy a speciálisan spanyol – és itt nem a nyelvi, hanem az anyaország történelmi, politikai és társadalmi valóságát kell a jelző alatt értenünk – tematika is felveti annak a kérdését, hogy vajon a spanyol-amerikai közönség mennyire volt fogékony és nyitott erre a színházra. Az bizonyos, hogy több szerző igyekezett – talán éppen az új „haza” igényeihez igazodva – univerzálisabb témákat választani, vagy a spanyol problémákat próbálták egyetemes dimenziók közé helyezni. Mások azonban nem tudtak szabadulni a szülőföldjükkel kapcsolatos kérdések hálójából, s ihletőjük változatlanul a polgárháború emléke, a diktatúra gyötrő valósága és annak társadalmi vetülete maradt.

A tengerentúlon született spanyol drámák nagy része kifejezi az emigráció kollektív érzését: a gyökerek megőrzése/elvesztése kérdését, valamint a történetek okának és magyarázatának a keresését. Az emigráns írók között találunk olyan alkotókat, akik már a polgárháború előtt, hazájukban is írtak színdarabokat – Jacinto Grau, Max Aub, Rafael Dieste, Paulino Massip, José Ricardo Morales, Alejandro Casona –, míg mások – León Felipe, Pedro Salinas, José Bergamín – éppen az emigrációban fordultak a dráma műfaja felé.

A 27-es nemzedék költőként ismertté vált tagja, Rafael Alberti, mint utaltunk rá, a polgárháború alatt a köztársasági oldal színházának írójává vált, s az emigrációban is tovább foglalkoztatta a politikai és történelmi téma. Ekkor írt műveinek kidolgozottsága és esztétikai értéke azonban messze felülmúlja az agitatív és kevésbé értékes, sokszor a háborús körülmények ihlette színház (teatro de circunstancias) darabjait. A *Noche de guerra en el Museo*

del Prado (Háborús éjszaka a Prado Múzeumban) az irodalomtörténész Ricardo Doménech¹⁵ szerint a legjobb színdarab, amit a spanyol polgárháborúról valaha is írtak. A műben két milicista Prado-beli éjszakai őrködése szolgál háttérként a háború miatt evakuált, de korábban a híres múzeumban kiállított festmények megelevenedéséhez. A képekből kilépő alakok ugyan Madrid ostromáról és a polgárháború következményeiről dialogizálnak, mégsem pusztán politikai színdarabot látunk. Alberti a Valle-Inclán-i esperpento sajátosságait vegyíti a költészet és a próza váltakoztatásával, kitűnően ötvözve saját lírai és festői hivatását is. Három másik művében (*El trébol florido* (A virágzó lóhere), *El adefesio* (A pojáca), *La Gallarda*) a „Mi a spanyolság?” kérdés megválaszolása foglalkoztatja. Alberti színpada azért sem tekinthető tisztán politikai színháznak, mert az emigrációban írt műveinek művészi értéke túl lépett minden ideológián, anélkül persze, hogy politikai konnotációit elveszítette volna.¹⁶

Albertihez hasonlóan Max Aub is írt már korábban háborús tematikájú, propagandisztikus, baloldali ideológiával terhelt színpadi műveket. Száműzetése alatt alkotott darabjai – tíz hosszú és több mint húsz egyfelvonásos mű – a korszak legfájdalmasabb és legszélesebb társadalmi vetületű problémáit érintik. A háborút és a náciizmust (*San Juan* (Szent János); *El rapto de Europa* (Európa elrablása); *Morir por cerrar los ojos* (Közöny általi halál); *No* (Nem)), az emigrációt (*Las vueltas* (Visszatérések)), az üldöztetést, az értelmiségiek politikával (*Cara y cruz* (Fej vagy írás)) és a diktatúrával szembeni magatartását bemutató (*La vida conyugal* (Házaseslet)) művei mind-mind egy pontba konvergálnak: az egyén szabadságának védelme és a szabadságot fenyegető elnyomó erők leleplezése felé mutatnak. A szerző állásfoglalása határozott, darabjait egyértelműen lehet értelmezni, mivel Aub emigrációs munkássága egyetemes kérdésekre egyetemes válaszokat adó színházat képvisel.

Az Argentínában nagy közönségsikert arató Alejandro Casona, mint korábban említettük, a II. Köztársaság alatt egy népszínházi kezdeményezés (Teatro del Pueblo) zászlóvivője volt hazájában. Három jelentős művét (*La sirena varada* (A zátonyra futott szirén); *Otra vez el diablo* (Már megint az ördög); *Nuestra Natacha* (A mi Natachánk)) is színre vihette a köztársaság éveiben. Míg az utóbb említett darabjában Casona a társadalmi valósághoz közeledett – egy fiatal tanítónő alakján keresztül a spanyol oktatási helyzetet bírálja –, addig az első kettőben már kirajzolódik az a fajta költői, erősen szimbolista és idealista színház, melyet az emigráció után is képviselni fog. Mivel műveiben nem érinti az aktuálpolitika és a történelem nyomasztó kérdéseit, sokan a valóságból való meneküléssel vádolták meg, s drámái valójában az ún. evazív (evasivo) színházi irányt képviselik. Casona szimbólumokkal, allegóriákkal teli lírai univerzumára szép példák az alábbi művei: *Prohibido suicidarse en primavera* (Tilos tavasszal öngyilkosságot elkövetni); *La dama del alba* (A hajnal asszonya); *La barca sin pescador* (A halász nélküli csónak); *Los árboles mueren de pie* (A fák állva halnak meg); *Siete gritos en el mar* (Hét sikoly a tengeren); *La casa de los siete balcones* (A hét erkélyes ház). Három évvel halála előtt, 1962-ben tért vissza hazájába, ahol utolsó művét, az *El caballero de las espuelas de oro* (Az aransarkantyús lovag) című, Quevedóról szóló drámáját még láthatta színpadon.

Az emigráns írók egy része külföldön halt meg, néhányan visszatértek hazájukba már 1975 előtt, míg mások csak Franco halála után léptek ismét spanyol földre. Külföldön született munkásságuk azonban a spanyol színház történetének szerves részét alkotja.

¹⁵ Őt idézi Juan Ignacio FERRERAS: *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988. 22.

¹⁶ Uo.

2.2. Buero Vallejo, Sastre és a realista nemzedék

A művészeti ágak közül talán éppen a színház van a legjobban kiszolgáltatva a cenzúrának¹⁷, hiszen többszűrős ellenőrzésen kell egy színdarabnak szabad utat kapnia. Az írott szöveg, a színpadi interpretáció és a rendezői koncepció minimum három cenzor jóindulatát kellett, hogy elnyerje, de még ezeken túl is a színészi játék, a jelmez, a díszlet, vagy akár a zene is piros jelzést kaphatott. Az utólagos ellenőrzések miatt még azért is küzdeni kellett, hogy az egyszer már bemutatott darabok műsoron maradhassanak.¹⁸ Érdekes, és a rezsím művészetpolitikájának ideológiai diszkrépanciáit jól kifejezi, hogy néha a felkelést támogató, rendszer közeli drámaírók művei is fennakadtak a rostán, míg, paradox módon, szabad jelzést kaphatott néhány ideológiai szempontból akár veszélyesen felforgatónak is aposztrofálható darab.¹⁹ Ezen a vékony mezsgyén, szinte borotvaélen haladva kellett tehát a drámaíróknak alkotniuk, s kidolgozni művészi életben maradásuk eszközeit.

Az egyik lehetséges irányt a színdarabírók számára a valószerűtlen, illogikus és intellektuális humor – mely nem egyezett a kommersz színház olcsó viccelődésével – jelentette. Ezen az úton indult el Miguel Mihura *Tres sombreros de copa*²⁰ (Három cilinder) című korai művével, mely a humor mellett néhány pontján az abszurd színházat – Beckett, Ionesco darabjait – idézheti fel joggal bennünk. Szintén a valóságtól elrugaszkodó szituációk és a humor eszközzel élt Jardiel Poncela többek között olyan színdarabjában, mint az *Eloísa está debajo de un almendro* (Eloísa egy mandulafa alatt), vagy az inkább filmrendezőként ismertté vált Edgar Neville is. Ez utóbbi az abszurdot (*El baile* [A tánc]) néha a fantasztikummal (*Veinte años* [Hús rövidke év]) is vegyíti.

Más úton járt Antonio Buero Vallejo, akivel a spanyol színház hosszú letargiájából felébredni látszott. A baloldallal való kollaborálása miatt letartóztatott és nyolc hónapig bebörtönzött Buero 1949-ben bemutatott *Historia de una escalera* (Egy lépcsőház története) című darabját valóban mérföldkőnek tekinthetjük a posguerra színházának történetében. Az egzisztencialista és szimbolikus elemeket is ötvöző darab markáns realizmusával igen erős társadalomkritikát is megfogalmazott, és ez utóbbi – valamint szerzőjének baloldali múltja – miatt szinte érthetetlen a cenzúra jóindulata. Buero Vallejo másik művében, az *En la ardiente oscuridad* (Égető sötétségben) című darabban a vakság motívumának szimbolikus színházi nyelvvel üzent a szerző. A vakság metaforáját viszi tovább jó évtizeddel későbbi történelmi drámának szánt, de saját ko-

¹⁷ Az 1939–1975 között működő cenzúra alapvetéseiben ugyan nem sokat változott, adminisztratív szempontból azonban időről-időre más intézmény jogkörébe utalták. 1939–1941 között a Belügyminisztériumtól függött, 1942–1945 között a Falangista Párt Népművelési Helyettes Államtitkársága alá, majd 1946–1951 között az Oktatási Minisztérium jogkörébe került, s végül 1951 után az újonnan alakult Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium látta el a cenzori feladatokat (Hans-Jörg NEUSCHÄFER: id. mű, 48.).

¹⁸ A színházi cenzúráról részletesebben: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Doktori értekezés, Madrid, 2005. Elérhető: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/indice.html> (2014-06-20).

¹⁹ A több, mint kétezer doboznyi cenzori jelentés iratanyagába enged betekinteni: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2006. Elérhető: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/indice.html> (2014-06-20).

²⁰ Az 1932-ben írt darab csak 1947-ben jelent meg nyomtatásban, majd 1952-ben három előadás után gyorsan be is tiltották.

rával párhuzamot mutató *El concierto de San Ovidio* (Szent Ovidio-i koncert), majd a *Llegada de los dioses* (Az istenek eljövetele) című, már a hetvenes évek elején írt művében. Szintén a történelmi dráma műfajánál maradva írja meg az *El sueño de la razón* (Alszik az értelem) című drámáját, melyben egy újabb testi fogyatékos, a sükettség szimbolikus jelentését aknázza ki újító színpadtechnikai megoldásokkal. Ebben a művében – a Franco-diktatúra utolsó éveit élte már ekkor – az elnyomó hatalom és az alkotói szabadság viszonyát vizsgálja VII. Ferdinánd abszolutista rendszerébe diszlokálva a cselekmény idősíkját. Ricardo Doménech ez utóbbi két Buero-darabot a spanyol történelem kritikai olvasatát adó színművek csoportjába sorolja, elkülönítve a korabeli spanyol társadalom bírálatát nyújtó daraboktól. Az *Egy lépcsőház története* mellett ez utóbbi csoportba tartozik még például az *Hoy es fiesta* (Ma ünnep van), a *Las cartas boca abajo* (Fedett kártyákkal) és az *El tragaluz* (Tetőablak) is. A két csoport között igen erős a hasonlóság, azzal a különbséggel, hogy az előbbiben a történelmi drámában rejlő indirekt lehetőségeket használja fel Buero Vallejo azzal a céllal, hogy az értő olvasó/néző a saját jelenével történő analógiákat találjon. Már önmagában árulkodó, hogy milyen korszakokat választ a történelemből: az *Un soñador para un puebló*ban (A népboldogító) az Esquilache-zendülést, a *Las Meninas*ban Velázquez és korát, az *El concierto de San Ovidió*ban (Szent Ovidio-i koncert) a francia forradalom előestéjét, az *El sueño de la razón*ban (Alszik az értelem), mint említettük, Goya és VII. Ferdinánd korszakát, míg a *La detonación*ban (A robbanás) a XIX. századot elemzi Mariano José de Larra megidézésével. E két csoport mellett Doménech elkülöníti Buero (neo)szimbolista színpadát (*La tejedora de sueños* (Az álomszövő); *La señal que se espera* (A várva várt jel); *Casi un cuento de hadas* (Mint egy tündérmese); *Aventura en lo gris* (Kaland szürkében); *Llegada de los dioses* (Az istenek eljövetele); *La fundación* (Az intézet)), habár itt is találkozhatunk átfedésekkel a szimbolizmus és a történelmi drámák között (pl.: *Alszik az értelem*). Az említett drámák is jól példázzák, hogy Buero a szimbolista és történelmi színház lehetőségeinek kiaknázásával, hogyan tudta el/megkerülni a cenzúrát, és ezáltal színre vinni az indirekt társadalmi kritikával teli realista drámáit.

Vallejo és követői nevéhez fűződik a posibilismo irányzatának a kidolgozása, mely annyit tett, hogy a szerzők társadalomkritikájukban csak addig a pontig mentek el, amit a cenzúra még éppen tolerált, ezáltal darabjaik eljuthattak a közönséghez. Bueróhoz hasonlóan Alfonso Paso műveinek társadalomkritikája is a lehetségesség, vagyis a bemutathatóság határain belül maradt. Paso művei nagy részét láthatta is a közönség, népszerűségéhez²¹ pedig sokban hozzájárult, hogy több művéből filmes adaptáció is készült. Az ötvenes évek után az írói termékenységben – kis túlzással ugyan – szinte Lope de Vegához hasonlítható Alfonso Paso (több mint 150 darabját ismerjük) már egyre inkább a populárisabb színház felé fordult, az úgynevezett hivatalos kultúra részévé vált, aláásva ezzel művészi hitelét.

Buero Vallejo nyomdokain indult el, de annak posibilismóját erősen kritizálta az igen polemikus karakterű és megítélésű²², a posguerra máig élő alkotója Alfonso Sastre. Az általa megalkuvónak tartott bueroi és pasói vonallal szemben ő az imposibilismo, vagyis a lehetetlen felvál-

²¹ 1968-ban például hét madridi színház párhuzamosan hét Paso-darabot játszott. A szerző drámai helyzetteremtő képessége miatt leginkább krimi vígjátékai maradtak népszerűek halála után is, többek között az *Usted puede ser un asesino* (*Őn is lehet gyilkos*) és a *¡Vamos a contar mentiras!* (*Hazudj inkább, kedvesem!*) című darabok.

²² Politikai szerepvállalása – szélsőbaloldali nézetei, a baszk nacionalizmussal való szimpatizálása és felesége ETA-merényletben való közreműködése – miatt sok kritika érte Sastrét és darabjait sokáig bojkottálták a spanyol színházak.

lalása, a meg nem alkuvás iránya mellett tette le a voksát.²³ Ennek eredménye lett, hogy az öncenzúrát kiiktató, vakmerő és a betiltással eleve számoló szerző jó néhány darabja évtizedekig nem kerülhetett színpadra. Fontos azonban kiemelni, hogy a posibilismo esetében sem elvtelen behódolásról és művészi meghunyászkodásról, hanem sokkal inkább az adott helyzet reális értékeléséről kell beszélnünk. Sastre talán – habár tagadta – ráébredt erre, és néhány műve, mint például a *La mordaza* (A szájkosár) már ezt példázza. Ez az éles hangú, a diktatúráról, az elnyomásról szóló (többben a Bernarda Alba háza „férfi változatának” tartják) műve tematikája ellenére szabad utat kapott a cenzorok részéről, s ez azt példázza, hogy Sastre mégiscsak „megalkudott” a posibilismo határaival. Ezzel szemben például a mindössze három előadást megért, egzisztencialista színház útján járó *Escuadra hacia la muerte* (Halálosztag) című színdarabjának erősen antimilitarista és háborúellenes hangneme, ha nem is a cenzoroknál²⁴, de a hadsereg vezérkaránál már kiverte a biztosítékot, így tiltólistára került 1956-ban.

Sastre munkássága színházelméleti szempontból is jelentős, mivel ő volt kortársai közül az egyedüli, aki jó néhány színházzal kapcsolatos, teoretikus művet is írt: *Drama y sociedad* (Dráma és társadalom), *Anatomía del realismo* (A realizmus anatómiája), *La revolución y la crítica de la cultura* (A kultúra forradalma és kritikája). Az említett címek is jelzik, hogy Alfonso Sastre számára a színház elsősorban társadalmi misszió és csak másodsorban volt művészi küldetés. Ugyan tagja volt az illegalitásban lévő Spanyol Kommunista Pártnak, műveit mégsem tekinthetjük pártideológiai színháznak, hanem sokkal inkább egy határozottan baloldali drámaíró valóságról alkotott és annak átalakítására irányuló művészi vízióiként kell értelmeznünk. Ebből adódóan valóban harcos, leleplező és radikális színházat képviselt. A bűnösség és az ember társadalmi felelősségének kérdése (*Escuadra hacia la muerte* [Halálosztag]; *Muerte en el barrio* [Halál a kerületben]; *Asalto nocturno* [Éjszakai támadás]) mellett a mindent bekebelező hatalom problematikáját vizsgálja az ún. *Saturnus*²⁵-drámákban (pl. *La mordaza* [A szájkosár]; *La cornada* [A bika öklelése²⁶]). Forradalmi tematikát követő drámáival (*Prólogo patético* [Ünnepélyes előszó]; *El cubo de basura* [A szemetesvödör]; *El pan de todos* [Mindenki kenyere]; *Tierra roja* [Vörös föld]; *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* [Tell Vilmos szomorú szemei]; *La sangre de Dios* [Isten vére]; *En la red* [Csapdában]) a társadalmi

²³ A három drámaíró vitája a *Primer Acto* színházi folyóirat 1960-as számaiban bontakozott ki élesen: Alfonso SASTRE: „Teatro imposible y pacto social”, in: *Primer Acto*, 1960. 14. szám, 1-2.; Uő.: „A modo de respuesta”, in: *Primer Acto*, 1960. 16. szám, 1-2.; Alfonso PASO: „Los obstáculos para el pacto Alfonso Paso”, in: *Primer Acto*, 1960. 12. szám, 7-8.; Antonio BUERO VALLEJO: „Obligada precisión acerca del imposibilismo”, in: *Primer Acto*, 1960. 15. szám, 1-6.

²⁴ A cenzori jelentésekben a művet méltató mondatokkal találkozhatunk, azonban a darabot korlátozottan bemutathatónak véleményezték az ítések, „ideológiailag kilengő és kételkedő nézők” előtt nem előadhatónak, s végül veszélyessége miatt maximum kamaraszínházi bemutatóra kaphatott engedélyt. Egy Carlos Asensio által jegyzett levél azonban már a hadsereg nemtetszését és a darab engedélyének visszavonását mutatja be. A cenzori jelentéseket lásd: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *Expedientes de la censura teatral franquista*, id. mű, az *Escuadra hacia la muerte*-ről szóló jelentések: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/02%20sastre/ficha7.html> (2014-06-21).

²⁵ Utalás Goya ún. fekete sorozatához tartozó, *Saturno devorando a su hijo* (Szaturnusz felfalja egyik fiát) című festményére.

²⁶ Magyarul *Délután ötök* (András László fordításában) címmel került kiadásra, utalva a bikaviadalok kezdési időpontjára, illetve szépen asszociálva García Lorca híres torreádor-síratójának, az *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías*-nak refrénként ismétlődő soraira („A las cinco de la tarde”).

realizmus – mely nem egyenlő a mi szocreál fogalmunkkal – irányvonalát jelölte ki Sastre, melynek az ötvenes, hatvanas években számos követője akadt. Sastre színpada, fogyatékos-ságai ellenére is újító és forradalmi. Dramaturgiai hiányosságaira mentséggént szolgál, hogy sokszor a cenzúra miatt már eleve a bemutathatatlanság tudatával kellett írnia, és éppen emiatt technikai megoldásaiban érződnek az olvasásra szánt színház jellegzetességei.

Az ötvenes-hatvanas években a spanyol regényhez hasonlóan a drámairodalom is túlnyomórészt a társadalmi realizmus irányába, a buerói és a sastrei nyomvonalon haladt tovább. Buero színpada, mint láttuk, nem pusztán társadalmi, habár társadalmilag jól körülhatárolt univerzumokat ábrázol forradalmiságtól mentes műveiben. Sastre forradalmisága és radikalizmusa is sokak számára vált mértékadóvá. A társadalmi realizmus irányzatához tartozó darabokban nehéz sorsú munkások vagy lesüllyedt középosztálybeli figurák jelennek meg, a művek tematikája pedig a hétköznapi valóságon alapul: a munkanélküliség, az emigráció és az életért való harc. E drámákban megjelenik a társadalmi igazságtalanság kritikája, valamint az osztályharc, anélkül, hogy a művek megoldást kínálnának ezekre a problémákra. A realista színház mind színpadi környezetében (külvárosi környezetet, lepusztult bérházakat, nyomornegyedeket idéző szcenika), mind nyelvhasználatában (az utca nyelve, a lumpenek argója) eltávolodik a '40-es évekig monopolhelyzetben lévő dramaturgiailag jól megírt, hagyományos polgári színházról²⁷, mely természetesen továbbra is virágzott a már említett Alfonso Paso és Joaquín Calvo Sotelo sikerdarabjaival.²⁸

Az ún. realista nemzedék 1920–30 között született alkotói közül kiemelkedik Lauro Olmo, akinek a legismertebb műve, a *La camisa* (Az ing) a munkásosztály problémáit (munkanélküliség, emigráció) vitte színre. Hasonlóan a proletariátus mindennapjai a témája a *La pechuga de la sardina* (A szardínia melle), az *El cuerpo* (A test) című műveknek is, míg az *English Spoken* az emigrációból visszatért spanyolok nehéz körülményeit dramatizálta. Későbbi műveiben, melyek közül több nem is jelenhetett meg, a brechti színházhoz, valamint a mérsékeltebb expresszionizmus dramaturgiájához közelít.

Az andalúz származású José Martín Recuerda első darabjai még García Lorca hatását idézik, az *El teatrito de don Ramón* (Don Ramón kisszínháza) 1959-es bemutatójától kezdve azonban a realista és kritikus színház felé fordul. Az említett mű a színház a színházban technikájával él: a hősök magányuk leküzdésére egy darabot visznek színre. Minden erőfeszítés ellenére azonban nem járnak sikerrel, a darab után ugyanabba a magányba süllyednek vissza, mint amiben korábban érezték magukat. A *Las salvajes de Puente San Gil* (A San Gil híd bestiái) drámája néhány revüszínésznő meghurcoltatásáról szól, akik azonban vállalják önmagukat és nem lehajtott fejjel, hanem hangos énekkel vonulnak be a börtönbe.

A társadalmi realizmus irányát természetesen az említett szerzőkön kívül mások is művelték. Néhányuk nevét említhetjük itt csak: Carlos Muñiz, Alfredo Mañas, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez. Sorsukban közös volt, hogy sokszor darabjaik nem kerülhettek bemutatásra, hiszen társadalomkritikájuk túlmutatott a cenzúra tűrőképességén. Emiatt többen fel is hagytak a drámaírással, jó néhányan a filmiparban forgatókönyvíróként próbáltak megélni.

²⁷ Juan Ignacio FERRERAS: id. mű, 69.

²⁸ Calvo Sotelo *La muralla* (A fal) című darabja a század második felének legnagyobb színházi sikere volt. Spanyolországban és külföldön több mint ötezer előadást ért meg a mű (Kiss Tamás Zoltán: id. mű, 119.).

2.3. A hatvanas évek nyitása

Spanyolország nemzetközi elszigeteltsége gyakorlatilag az ötvenes években befejeződött. Mivel a hidegháború éveiben sokkal inkább a spanyol rezsim kommunizmusellenessége értékelődött fel, a nyugat-európai vezetőket már nem különösebben zavarta Franco diktatórikus hatalma. Az országot 1952-ben felvették az UNESCO-ba, 1955-ben az ENSZ-be, 1958-ban a Nemzetközi Valutaalapba. 1953-ban Franco a Vatikánnal írt alá konkordátumot, míg az USA, ugyan a Marshall-tervből kirekesztette Spanyolországot, jelentős anyagi támogatáshoz – igaz, nem teljesen önzetlenül, hanem katonai támaszpontok használatáért cserébe – juttatta az autarkióban teljesen kimerült spanyolokat. Az 1960-as évektől a külföldi turizmus beindulása és a gazdaság megélénkülése elkerülhetetlenül változásokat idézett elő a rezsim arculatában. A nyugati demokráciákkal való gazdasági kapcsolatok a diktatúra liberális „kozmetikázását” kényszerítették ki, s ez hatással volt a kulturális életre és a színházra is. A Manuel Fraga Iribarne vezette Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium 1962–69 között egy sor olyan reformot vezetett be, melyek liberálisabb és nyitottabb országimázst festettek a külföld felé. Természetesen bizonyos „játékszabályok” továbbra is érvényben voltak, vagyis csak adott határon belül lehetett mozogni.

Vitathatatlan, hogy ezekben az években a mozgástér kezdett kiszélesedni a színház számára és ez a drámaművészet színesezésében és differenciáltabb irányjaiban is jól kitapintható. Ugyan a realista nemzedék tovább írja darabjait, a hatvanas években már kirajzolódik egy haladóbb szellemű, újító és kísérleti jellegű színház is. Az ideológiai fellazulást jelzi, hogy például néhány korábban tiltott García Lorca-darab színpadra kerülhetett, valamint Buero Vallejo 1971-ben akadémiai székhelyű beszédét Lorca színházáról tartotta. Hasonlóképp szabad jelzést kaphatott néhány cenzúrázott Buero-mű, vagy akár Sastre *Halálosztaga* is újra színpadra kerülhetett 1956-os betiltása után. A társadalmi realizmus műveit, köztük Olmo híres *Az ing* című művét, vagy *Recuerda* színműveit is megtapsolhatta végre a közönség. Természetesen jó néhány emblematikus mű továbbra is a cenzori feketelistán szerepelt. Új jelenségeként értékelhetjük, hogy néhány társulat az emigrációban alkotó írók munkáit is szerte volna repertoárra tűzni, ezért Max Aub, José Bergamín, León Felipe és Rafael Alberti írásai is a cenzorok elé kerültek. Jóllehet néhány ezek közül megkapta az engedélyt, esetükben, érthető okokból, a cenzúra még nagyobb elővigyázatossággal járt el. Figyelemfelkeltő, hogy a külföldi szerzők közül a határozottan baloldali ideológiát képviselő alkotók (Brecht, Sartre, Weiss) munkássága is megjelenhetett a spanyol színpadon, habár legtöbbször kamaraszínházi bemutásra és kis előadászámra kaptak engedélyt ezek a művek. Az is jellemző volt, hogy a leginkább fiatal nézők elsősorban nem a darabok irodalmi értéke miatt keresték ezeket az előadásokat, hanem sokkal inkább azért, hogy egyfajta politikai tiltakozást fejezzenek ki részvételükkel. Ezáltal egy-egy színházi előadás nem annyira irodalmi/esztétikai jelentősége, hanem társadalmi-politikai esemény volta miatt értékelődött fel.

Bizonyos esetekben szinte felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan, hogy egy mű miért kaptott éppen piros, míg egy másik pedig szabad jelzést a cenzori hivatalban. A hosszabb póráz tehát nem mindig volt következetes, és egészen Franco haláláig egyfajta huzavona, vagyis a nyitás (apertura) és a mozdulatlanság (inmovilismo) hívei kötélfűzésének eredményeként kell szemlélni a spanyol színházi életet. Az is biztos, hogy a cenzoroknak számolniuk kellett már a tiltás miatti ellenállással és a külföld visszhangjával (főleg az említett európai szerzők esetében), így ezt mérlegelve, és egy esetleges nemzetközi botrány elkerülése végett, inkább megad-

ták az engedélyt. Hasonló elv mozgathatta a cenzorokat Buero Vallejo kimondottan Franco-ellenes darabjainak engedélyezésekor, hiszen Buero országhatáron túli hírneve miatt műveinek tiltása a rezsim imázsát igencsak aláshatta volna külföldön. Látszik tehát, hogy már nemcsak az íróknak kellett cenzúrát kijátszó technikákkal alkotniuk, hanem a cenzoroknak is egy egészen megváltozott politikai erőterben kellett dolgozniuk. A rezsim ideológiai alapvetései mellett már a nyugat-európai demokráciák véleményét sem hagyhatták figyelmen kívül.

Fernando Arrabal ugyan a cenzúrázott drámaírók példáját, vagyis a rezsim nyitásának éppen az ellenpontját mutatja, kronológiailag mégis a hatvanas években indult máig tartó, részben az emigráns írókhoz tartozó, de alapvetően besorolhatatlan életműve. A polgárháború után közvetlenül száműzetésbe kényszerülő írókkal szemben ő csak 1955-ben hagyta el hazáját. Az extravagáns viselkedésű, gyakran botrányt keltő Arrabal már az úgynevezett Új Színház (Nuevo Teatro) előkészítője. Korai művei még a postismo²⁹ költői irányzat és a szürrealizmus hatását mutatják, és a társadalmi realizmussal való gyökeres szembefordulást képviselik. Párizsi tartózkodása során került kapcsolatba Alejandro Jodorowsky ukrán-zsidó származású (egyébként Chilében született) filmrendezővel, valamint Roland Topor francia grafikussal, és hárman 1962-ben alapították meg az ún. Pánik-mozgalmat, melynek hatása alatt alakul ki Arrabal pánikszínháza (Teatro Pánico). Drámái egy részét franciául és francia színpadra írta – ezt sok kortársa a szemére is hányta, és inkább tartották francia, mintsem spanyol szerzőnek –, mivel a hetvenes évekig gyakorlatilag tudomást sem vettek róla hazájában. A minden hagyományt felrúgó, tabukat nem ismerő, és gyakran kegyetlen arrabali pánikszínház látszólag összefüggés nélküli, szertartásos jelenetek színrevitelével akar választ adni a megbomlott világ értelmezhetetlen kérdéseire. Ez a fajta, ún. szertartás-színház (teatro ceremonial) markánsan rányomta bélyegét a lázadó író szinte egész életművére, olyan darabokra mint például a *Pic-Nic* (Tábori piknik), az *El triciclo* (A tricikli), a *Fando y Lis* (Fando és Lis), a *Ceremonia por un negro asesinado* (Szertartás egy meggyilkolt négerért), a *La coronación* (A megkoronázás), az *El gran ceremonial* (A nagy szertartás), és az *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Az építész és az asszír császár). Színházának talán legkegyetlenebb oldalát az *El cementerio de automóviles* (Autótemető) című művéből ismerhetjük meg. Az apokaliptikus jövőben játszódó brutális történetet egyébként mozivászonra is adaptálták, természetesen korhatáros filmként. Politikai színházába sorolható a *Ciugrena* (szójáték a betűk felcserélésével, jelentése: Guernica) drámája, mely a baszkok szent városának bombázásakor egy illemhelységbe szorult házaspár dialógusára épül. E nevetséges, de egyben tragikus szituációval Arrabal háborúellenes gondolatai is a színpadra kerültek – igaz, csak Párizsban. Az anarchista drámaíró számára minden típusú hatalom elfogadhatatlan, s ezt színpadi műveiben sem rejti véka alá. Érthető tehát, hogy miért volt sokáig Arrabal bemutathatatlanság szerző saját hazájában.³⁰ A nyolcvanas éveit taposó Arrabal lázadása mára alábbhagyott, bár élete az elmúlt húsz évben sem volt botránymentes.³¹

²⁹ Az „izmusok utáni” jelentésű, 1945–50 között működő spanyol irodalmi irányzat a korábbi avantgárd irányzatok (dadaizmus, futurizmus, szürrealizmus, kubizmus) szintézisét akarta megalkotni. A *postismo* vezéregyénisége, Carlos Edmundo de Ory a szürrealista automatikus írással szemben „a kontrollált örültségben” látta az irányzat lényegét.

³⁰ Nemcsak színdarabjaiban foglalkozott a politikával, hanem prózai műveiben is. Egyik leghíresebb ilyen írása, Francohoz írt nyílt levele (*Carta al General Franco*) 1971-ben – vagyis még a *Genera-*

Arrabal kortársa az 1930-ban született Antonio Gala korai darabjai a realista színház költői vonulatához tartoznak. Ilyenek a *Los verdes campos del Edén* (Az éden zöld mezei), illetve a markánsan szövegszínházhoz tartozó darabjai, mint például az *El caracol en el espejo* (Csiga a tükörben), vagy az *El sol en el hormiguero* (Napfény a hangyabolyban). Ez utóbbit ugyan bemutatták Madridban, azonban a diktatúrára való allegorikus utalásaiért a Fraga Iribarne vezette cenzúra két hét után levette a madridi María Guerrero Színház műsoráról. Az *El caracol...* pedig a bemutatóig sem jutott el, nyomtatásban is csak 1970-ben jelenhetett meg. Gala művei – a társadalmi realizmus színházának témáihoz hasonlóan – a magányról, a csalódásról, a párbeszédre való képtelenségről és az individuuum frusztrációjáról szólnak, azonban nyelvezete sokkal líraibb és szimbolikusabb, mint a realistáké. A hetvenes évektől egyre nagyobb sikereket ért el olyan műveivel, mint a *Los buenos días perdidos* (Az elveszett szép napok), a *Noviembre y un poco de hierba* (November és egy kis fű), vagy a történelmi témát feldolgozó, de egyértelműen a szabadság és a diktatúra viszonyát feszegető *Anillos para un dama* (Gyűrűk egy hölgynek) című darabja.

A Franco-éra utolsó öt évében a rendszer széthullását már nem lehetett megállítani, legfeljebb csak lassítani. E fékező erőt képviselte még a végórákban is a cenzúra, mely azonban már nem tudta feltartóztatni a fiatal színházi generáció újításait. A tiltás ellenére az alkotók politikailag egyre élesebb és esztétikájukban egyre újítóbb drámákat írtak.

Megfigyelhető, hogy a '60-as évek derekától a színházba járó közönség egyre differenciáltabbá válik. Továbbra is megmarad a széles középosztály igénye a szórakoztató, könnyed, zenés darabok iránt, ennél szűkebb a közönsége a társadalmi kérdéseket boncolgató realista daraboknak, de megjelenik immár egy még szűkebb értelmiségi réteg, amely a kísérleti színház iránt mutat érdeklődést.³²

2.4. Az Új Színház (*Nuevo Teatro*)

A hetvenes években kibontakozó színházi irányzathoz tartozó szerzők nehéz helyzetben voltak, szinte légüres térben tevékenykedtek. Egyrészt a diktatúra utolsó éveiben – sőt, valójában még utána is, hiszen 1978-ban törlik csak el hivatalosan a cenzúrát³³ – továbbra is küzdeniük kellett művészi önkifejezésük szabadságért, másrészt Franco 1975-ben bekövetkezett halála sem jelentett számukra egy csapásra szabad utat a közönség felé.

Paradox módon tehát, még Franco halála után sem válhattak sikeres szerzőké az Új Színházi irány képviselői. Ekkor azonban már nem a cenzúrát kellett hibáztatniuk, hanem a közönséget. A diktatúra négy évtizedének kulturális öröksége volt ez a jelenség, hiszen a hagyományos, polgári színházon és a szórakoztató revüműsorokon nevelkedett nézők értetlenül álltak a fiatalok újításaival szemben, így nem is csoda, hogy nyíltan elutasították ezt az új színházat. Látható, hogy a politikai környezet megváltozása önmagában nem volt elegendő

lissimus életében – született. Lázadó és a politikának fricskát mutató attitűdjét példázzák Sztálinhoz (*Carta a Stalin*) és Castróhoz (*Carta a Fidel Castro*) írt levelei is.

³¹ Sokszor éppen botrányos közszereplései (pl. részegen jelent meg egy tévéműsorban) keltik fel a közönség érdeklődését iránta.

³² Kiss Tamás Zoltán: id. mű, 122-123.

³³ Az 1978. március 4-én elfogadott, Juan Carlos által aláírt (262/1978. számú) királyi rendelet állította vissza – negyven év után – a színházi bemutatókra vonatkozó teljes szabadságot.

ahhoz, hogy az új szerzők sikereket érhessenek el. Ehhez a társadalom átalakulására, kulturális ízlésének felemelésére és nyitottabbá tételére is szükség volt.

Milyen újításokat hoztak ezek az szerzők, vagyis pontosabban, ha lehetőségük lett volna a bemutatókra, mit szerettek volna színpadon látni?³⁴ Elsőként a szereplők belső destrukcióját kell kiemelni: az Új Színház alkotóinak hősei mintha egy eszme szócsöveivé válnának, mindenféle pszichológiai mélység nélkül. Ruiz Ramón³⁵ egyenesen az emberi szereplők haláláról beszél, vagyis hogy az új törekvések az ember-szereplőket jel-szereplőkkel helyettesítik. A drámaírók előszeretettel használnak az adott szituációtól idegen, szimbolikus értelmű tárgyakat is a színen. Közös vonás még, hogy a színpadi cselekmény parabolikus, önmagán túli jelentéseket hordoz. A színpadi nyelv vonatkozásában a hatvanas évek derekától a fiatal alkotókban megfigyelhető a kimerült társadalmi realizmustól való elszakadás igénye, s ennek következményeképp egy sor avantgárd jellegzetesség (abszurd, happening, kegyetlen színház) kezd a spanyol drámákban is meghonosodni, összefonódva azonban az allegorikusan-szimbolikusan ábrázolt rezsim- és Franco-ellenes tematikával.

Az arrabali ceremónia-színház hatása erősen érződik a szereplők szinte bábszerű mozgásában (mechanikus gesztusok, robotszerű érzéketlenség, egyforma mondatok ismételtetése) is. Ezeknek a szertartásoknak, rítusoknak az értelmezése nem egyszerű a nézők számára. Nem ritka, hogy a szerzők olyan színpadi apparátust (Ruibal egyik művében egy tengeralattjáró jelenik meg egy medence közepén) álmodtak műveikhez, mely a gyakorlatban szinte megvalósíthatatlan volt. Ebben azonban nem a valóságtól való teljes elrugaszkodás örültségét, hanem sokkal inkább a kifejező eszközöket korlátok nélkül alkalmazó, teljesen szabadon gondolkodó attitűdöt kell felfedeznünk. Az újító írók mindezen eszközökkel az allegorikus színháztól az absztrakcióig kívántak eljutni.

A születési dátumuk szerint igen nagy különbséget mutató, 1925–1940 közötti születésű művészekről van szó, így nem is nevezhetjük őket egy generációba tartozóknak. A teljesség igénye nélkül a sok szerző közül csak néhányat van itt mód kiemelni.

Az Új Színház egyik legfontosabb alakja a teljes dramaturgiai szabadságot hirdető Francisco Nieva, akinek legtöbb művét színpadra is állították. Darabjainak erotikus jeleneteit nem a szabadosság – melyre a nyolcvanas években bőven lesz példa a spanyol moziban és színházban egyaránt –, hanem az emberi szabadság kifejeződéseként kell értelmeznünk.

Nieva munkássága mellett kiemelkedik még Miguel Romero Esteo alakja. Színháza radikálisan szakítani akar mind nyelvben, mind tartalmában a korábbi színdarabokkal, erősen építve azonban Arrabal ceremónia-színházára. Terjedelemben igen hosszú drámái sajnos sokszor színpadra sem kerültek vagy megcsonkítva lettek bemutatva. Nem ritka, hogy kiadásban is – terjedelmi okok miatt – befejezetlenül jelentek meg egyes művei.

³⁴ Legtöbb mű csak nyomtatásban jelent meg, habár ritka kivételekkel (pl. Francisco Nieva darabjai) színpadon is találkozhatott ezekkel egy szűk réteg. Pontos statisztikák nincsenek a művek bemutatásáról, azonban Ferreras számításai szerint száz színdarabból kb. húsz került színre, negyvenet kiadtak nyomtatásban, míg a maradék negyven gyakorlatilag észrevétlen maradt. A mintegy húsz körülire tett bemutatóval kapcsolatban sem lehetnek illúzióink: általában egy-két előadást értek meg fesztiválokon vagy külföldi bemutatókon (Juan Ignacio FERRERAS: id. mű, 80.).

³⁵ Francisco RUIZ RAMÓN: „Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español”, in: *Primer Acto*, 1974, 173. szám, 4-9.

Manuel Martínez Mediero a társadalmi realizmus talajában gyökerező korai művei után színháza allegorikusabb és absztraktabb irányt vesz, míg végül az általa emberevőnek aposztrófált színházban (teatro antopofágico) találja meg az igazi hangját.

Luis Riaza az arrabali hagyományt követő szertartásos színház legextrémebb példája. Riaza számára a forma a tartalom fölé kerekedik, vagyis számára nem az a lényeg, hogy mit mond, hanem, hogy hogyan mondja. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy drámáinak nem lenne cselekménye, de maga a nyelv(ezet) válik a színházi rítus legfontosabb elemévé. Nem ritka emiatt, hogy Riaza szemére hányják barokkos-manierista stílusát.

José Ruibal allegorikus-szimbolista korai műveiben megjelenik a Franco-rezsim szatírája (száműzetésben is volt emiatt), míg későbbi darabjaiból – hasonlóan Nieva vagy Romero Esteo koncepciójához – a közönséggel való radikális szakítás vágyának lehetünk tanúi. Színpadi műveiben nem ritka, hogy állatok alakítanak allegorikus személyeket.

José María Bellido egy allegorikus-kritikai, az avantgárd irányzatokra nyitott színházat hagyott ránk örökül; hozzá hasonlóan Antonio Martínez Ballesteros moralizáló és didaktikus színpada is előszeretettel használja az avantgárd vívmányait. Luis Matilla rövid (többnyire egyfelvonásosokat írt) színdarabjai ötvözik az avantgárd, az epikus színház, a bohózat, az esperpento és a zenés revü jellegzetességeit. Ángel García Pintado agresszív és radikális, de a humort sem nélkülöző társadalmi szatírákat ír, míg Alberto Miralles kihívó kérdéseket megfogalmazó színdarabjainak a célja a készen kapott eszmék megkérdőjelezése.

Az Új Színházként aposztrófált irányzatnak természetesen ennél sokkal több képviselőjét említhetnénk, akik műveinek keletkezési dátumai már a demokrácia éveire nyúlnak át. A nevek további sorolásánál azonban sokkal fontosabb az irányzat egy lényeges, és már említett problémájának a kiemelése, mégpedig a (korabeli) bemutatók és ezzel összefüggésben a kritikai visszhang hiánya. Így a gyakran csak nyomtatásban megjelent színdarabok elemzése sokkal inkább irodalomesztétikai és nem annyira drámaesztétikai megvilágításba került mindaddig, amíg a XX. század végén, illetve a XXI. század elején újra nem értékelték, értékelték ezeket a műveket.

2.5. A független spanyol színház

A hatvanas években indul meg Spanyolországban egy független színházi mozgalom, melynek köszönhetően a fentebb említett Új Színház irányzatához tartozó szerzők is teret kaphattak a bemutatkozásra. A hatvanas-hetvenes években jelentkező független társulatoknak leginkább egyszeri bemutatókra, szintén korlátozott közönségérdeklődésére számot tartó fesztiválrészvételre volt lehetőségük, ám ezeken is folyamatosan jelen voltak a rezsim emberei. Általában elmondható, hogy a hatalom és a kultúra párharcában, ha az utóbbi jogai és függetlensége sérül, illetve mozgásterének határai beszűkülnek, természetes folyamat, ha a kultúra résztvevői radikalizálódnak. Ebben a negyven évig tartó küzdelemben a spanyol rezsim tehát éppen az ellenkezőjét érte el, mint amit szeretett volna, vagyis a kultúrát – esetünkben a színházat – nem tudta mentesíteni a politikától, sőt, éppen a tiltás révén idézte elő annak erős politizálódását.

A független vonal a félsziget több városában létrehozta jellegzetes színházi csoportjait, bár leginkább Madridban és Barcelonában vált egyre markánsabbá a színjátszás ezen újjító alternatívája. Ruiz Ramón 1973-ban mintegy 150 nem kereskedelmi jellegű, de különböző kategóriákba – amatőr színház, kamaraszínház, stúdió színház, egyetemi színpad, független

színház – sorolt színházi csoportosulást említ országszerte.³⁶ Az idézett elnevezések már rávilágítanak arra a problémára, ami a független színház fogalmára vonatkozik, s éppen ezért, még mielőtt a mozgalom jellegzetességeit és fontosabb csoportjait bemutatnánk, érdemes a független elnevezés kapcsán egy rövid kitérőt tennünk.

Az I. San Sebastián-i Független Nemzetközi Színházi Fesztiválon³⁷ 1970-ben a *Primer Acto* című folyóirat színházi alkotókat (drámaírókat, színészeket, kritikusokat, színháztörténészeket) faggatott a független színház jelenségéről. Az interjúk konklúziójából az derült ki, hogy a folyamatot belülről látók/átélők véleménye szerint, valójában nem létezett független színház Spanyolországban. Nézzük meg néhány megkérdéztet választát. Ricardo Doménech úgy fogalmaz, hogy a „Független Színház csak egy törekvés”; Frederic Roda is hasonlóan szkeptikus: „A Független Színház nem létezik se ma, se holnap; egy irányzat, egy feszültség, egy szenvedély... egy még «függetlenebb» színház felé.”; José Monleón sem látja tisztán a függetlenség mibenlétét: „A független színház egy etikai igény, egy társadalmi szükség. A «független» kifejezésnek van egy hagyományos értelme, mivel a színház mindig is meg fogja őrizni függőségeit. A fogalom tehát viszonylagos...”; Alfonso Sastre válasza a legradikálisabb: „A «független színház» fogalma használhatatlan. Felesleges egyáltalán azon is fáradozni, hogy egy ennyire «tudománytalan» kifejezést fogalomként határozzunk meg. Beszéljünk inkább marginális színházakról.”³⁸ Monleón emelte ki, hogy a színház nem tud szabadulni a függőségeitől. Valóban így van: 1975-ig ezek a színházak – pontosabban társulatok – a cenzúra függvényeként tevékenykedhettek csak. A drámai szöveg cenzúrája, a színpadra állítás tiltása, a már bemutatott művek repertoárról való levétele, az anyagi támogatás megvonása, pénzbírság kiszabása, a próbafolyamat korlátozása... stb. és még hosszan sorolhatnánk, hogy mennyi minden determinálta tehát ennek a független színháznak a függőségét. Mindebből már érezhető az irányzat elnevezésének problematikus volta. Jobb híján azonban maradnunk kell a kifejezésnél, hiszen a színháztörténeti írások is ezt használják.

A független társulatok kollektív jellege – vagyis, hogy a tagok a színház minden feladatát vállalták, a színpadépítéstől kezdve, a jelmezek varrásán át a színjátszásig – a II. Köztársaság amatőr, többnyire egyetemistákból álló szintársulatainak (La Barraca, Teatro del Pueblo, El Búho) a hangulatát idézi. Tevékenységükkel azonban nem a spanyol klasszikusok terjesztését vállalták fel, mint elődeik, hanem a modern nyugat európai drámaírók és a hazai Új Színház képviselőinek a műveit akarták a közönséggel megismertetni. Kitartóan küzdve a cenzúrával, több társulat munkáját siker koronázta, és a mai napig életben vannak, míg mások, kisebb szerencsével, a nyolcvanas években végleg eltűntek.

Ezek a társulatok célul tűzték ki, hogy saját repertoárjuk alapján jól felismerhetőek legyenek, illetve nem elégedve meg az egyszeri bemutatókkal, a lehető legtöbb előadászámra törekedtek egyes nézőközönség előtt. Ezt mérlegelve, az előadásokat a közönséghez és a körülményekhez rugalmasan alakították, s a jegyáraik is változóak voltak. A kollektív munka

³⁶ Francisco RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español. Siglo XX.*, Madrid, Cátedra, 1997, 457.

³⁷ A *Festival Ceróként (Nulladik fesztivál)* is emlegetett színházi találkozón a cenzúra három művet nem engedett színpadra. Az esemény így a tervezettnél két nappal korábban, hatalmas tiltakozás és botrány közepette fejeződött be (José MONLEÓN: „Otra vez, festivales y política”, in: *Triunfo*, 1970. május 16. 44.).

³⁸ „Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián”, in: *Primer Acto*, 1970. 123-124. szám, 25-37. A hivatkozott oldalak: 26., 30., 34.

részeként kisebb csapatok alakultak a drámai nyelv, az esztétikai és ideológiai koherencia, valamint a közös részvétel lehetőségének a vizsgálatára. Céljuk a „negyedik fal” áttörése, vagyis a nézők és a színészek közötti szeparáció megszüntetése volt. Korábbi előadásaik tapasztalatait mindig beépítették a későbbi bemutatókba.³⁹ A hagyományos szövegszínház helyett a fiatal függetlenek a mozgásszínház, a pantomim, cirkuszi elemek, sőt még a pirotechnika lehetőségeit is igyekeztek kihasználni látványos előadásaikban. A hangsúly a darabról egyértelműen az előadásra tolódott el, s ezáltal a színház önmagán túlmutatva egyre multidiszciplinárisabbá vált. Közös jegyként említhetjük még a Franco-rezsim ideológiájával való szembenállást, a kereskedelmi színház teljes elutasítását, a konvencionálistól eltérő új helyszínek keresését, a színházi munka decentralizálását, valamint a szerzői színház helyett a rendezői színház előnyben részesítését.

A függetlenek első jelentős csoportja, az Els Joglars⁴⁰ – nevük a középkori énekmondókra, a jokulátorokra utal – 1962-ben Barcelonában, Alberto Boadella vezetésével jelent meg. Számukra a színház társadalmi és politikai szerepet töltött be, így előadásikkal – leginkább az ironia eszközével – folyamatos társadalomkritikát kívántak gyakorolni. Nem kímélték Franco alakját sem, és mivel egy máig aktívan játszó csoportról beszélünk, a katalán és a spanyol politikai és közélet számos figuráját (Jordi Pujol, Pasqual Maragall, Felipe González, Salvador Dalí, Josep Pla) pellengérré állították már darabjaikban. Kritikájuk nem kerülte el a végóráit élő rezsim figyelmét sem, de a legmeglepőbb, hogy még 1977-ben, vagyis a demokratikus átmenetben is szigorúan megbüntették őket a Boadella írta és rendezte *La torna* (A viszonzás) darab bemutatója után.⁴¹ A botrányairól híres társaság 2003-ban nagyjátékfilmet is rendezett *Buen viaje, excelencia!* (Jó utat, excellenciás úr!) címmel, melyben Franco utolsó napjait parodizálták ki.

Az Els Joglars példáját követve, esztétikájukban és formanyelvükben azonban más irányokat képviselő szintén katalán társulatok gombamód szaporodtak a hetvenes években. Közülük érdemes kiemelni a Joan Font vezette Comediantes (1971) társulatot, mely a cirkuszt, a zenét és a mozgást ötvöző látványos előadásikkal számos hazai és nemzetközi eseményen vett már részt.⁴² A Dagoll-Dagom⁴³ (1974) társulat a zenés komédiák színrevitelére specializálta magát, és az elsők között volt, aki Franco halála után 1975-ben már katalánul játszott. A nagy presztízsű, 1976-ban alapított Teatre Lliure (jelentése: szabad színház) a katalán alternatív és független színjátszás máig működő, fontos központja. A performance, a látványszín-

³⁹ Monleón a társulatok több jellegzetességéről is ír, itt csak a fontosabbakat emeltük ki (José MONLEÓN: „Del teatro de cámara al teatro independiente”, in: *Primer Acto*, 1970, 123-124. szám, 12-14.).

⁴⁰ Francisco RUIZ RAMÓN: *El teatro español...*, id. mű, 460-463. A társulat történetéről lásd: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/ElsJoglars/compania.shtml (2014-07-28).

⁴¹ Boadellát a hadsereget gyalázó darab miatt haditörvényszék elé állították. Börtönéből megszökött, majd Franciaországba menekült. Hivatalosan csak 1981-ben mentették fel a drámaírórt. Boadella 2012-ig állt a társulat élén, utána Ramon Fontserè vette át posztját.

⁴² A csoport társadalmi elfogadottságát és művészi elismerését jól kifejezi, hogy többek között játszottak az 1992-es barcelonai Olimpiai Játékok záróünnepségén, ugyanabban az évben a sevillai Expón, 1998-ban a lisszaboni, 2000-ben pedig a hannoveri világkiállításokon.

⁴³ A társulat történetéről lásd: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Dagoll_Dagom/presentacion.shtml (2014-07-28).

ház, sőt az opera felé nyitó La Fura dels Baus (1979) a Comediants társulathoz hasonlóan fontos nemzetközi eseményekre is meghívást kap.⁴⁴

Madridban az 1960-ban alakult Teatro Estudio de Madrid (TEM, Madridi Stúdió Színház) volt az első jelentős színiiskolával egybekötött független társulat, mely a hivatalos, 1941-ben létesített Teatro Universitario Español (TUE, Spanyol Egyetemi Színház) alternatívájaként működött. Az alapítók, William Layton és Miguel Narros közötti ideológiai jellegű nézeteltérések miatt a társulat végül 1968-ban felbomlott, pontosabban Teatro Experimental Independiente (TEI, Független Kísérleti Színház)⁴⁵ néven alakult újjá. Az első bemutatójukat – Brechtnek a III. Birodalomról szóló, nyíltan náciellenes darabját – rögtön betiltották, és a társulat is egészen 1974-ig elnémult. Az ezt követő négy évben több külföldi szerző (Synge, Williams, Albee, Pinter, Camus, Voltaire, Gorkij, Shakespeare) művét állították színpadra, majd 1978-ban a TEI helyébe a Teatro Estable Castellano (TEC, Állandó Kasztíliai Színház) lépett, mely – mint a neve is jelzi – állandó társulatként működött. Vezetőik a már korábban említett William Layton, Miguel Narros (később a Teatro Español igazgatója lesz) és José Carlos Plaza (a Centro Dramático Español vezetői posztját fogja betölteni 1989–1994 között) voltak. Az állami támogatásban is részesült társulat Lorca-, Csehov-, Lope de Vega-, Schiller-, Nieva-, Cocteau-, O’Neill- és Strindberg-darabokat vitt színre 1980-ig. Később Layton önállóan folytatta a szervezést és megalapította a Laboratorio de Teatro William Layton (William Layton Laboratórium Színháza) társulatot.

A fővárosi független színjátszás másik fontos csoportja az egyetemi kamaraszínházként, Ángel Facio vezetésével 1964-ben alakult Los Goliardos⁴⁶ (jelentése: goliárdok). Első bemutatójuk egy Unamuno-darab volt (*El otro* [A másik]), majd azt követték Csehov, O’Neill, Pinget, Arrabal, Beckett és Mrożek művei. 1964–70 között összesen 17 darabot (263 előadással) állítottak színre.⁴⁷ 1971-ben ugyan feloszlott a társulat, azonban néhányszor – legutóbb 2011-ben – rövidebb ideig újra összeálltak az eredeti alkotók egy-két bemutató erejéig.

Szintén Madridból indult 1968-ban a Tábano⁴⁸ (jelentése: bögöly) társulat. Már első bemutatójukat pénzbírsággal sújtotta, később pedig több darabjukat be is tiltotta a cenzúra. Legnagyobb botrányt a Franco-rezsim utolsó éveit parodizáló *Castañuela 70* (Kasztanyetta 70) című zenés darabjukat kísérte, mely hatalmas siker volt, ám a cenzúra betiltatta. Ezután a csoport egy része külföldre vitte az előadást, Európa és Latin-Amerika spanyol emigránsok lakta városait keresve fel. Hazájukban visszatérve 1972-ben a La Barraca küldetését idéző turnéjukon Lorca *El retablillo de Don Cristóbal*ját és Cervantes *El retablo de las maravillas* című művét vitték színre. Ezeket az előadásokat leszámítva azonban egészen 1976-ig nem sikerült normális keretek között, a cenzúra beleszólása nélkül bemutatni darabjaikat.

A két színházi központ, Madrid és Barcelona mellett érdemes kiemelni még egy vidéki, andalúz kezdeményezést is. A társulatok közül az 1966-ban alakult, Juan Barnabé vezette Teatro Estudio Lebrijano⁴⁹ (Lebrijai Stúdió Színház) vitte tovább leginkább a La Barraca szellemiségét. Lorcahoz hasonlóan ez a társulat is a népszínház mottóját tűzte zászlajára: a nép-

⁴⁴ A már említett barcelonai Olimpia nyitóünnepségén is előadtak.

⁴⁵ Francisco RUIZ RAMÓN: *El teatro español...*, id. mű, 476–479.

⁴⁶ Uo. 464–467.

⁴⁷ Uo. 466.

⁴⁸ Uo. 467–470.

⁴⁹ Uo. 472–475.

ben gyökerező, a néppel együtt megvalósított és a népért küzdő színház illúziója hajtotta az alkotókat. Mindezt Dél-Spanyolország egyik legelmaradottabb agrár falujában, Lebrijában kívánták megvalósítani. Céljuk olyan művek bemutatása volt, melyben a kizsákmányolt parasztok magukra ismerhettek. Az agrár színház célkitűzését nehéz volt a cenzúrával szemben megvalósítani, azonban minden akadály (pénzbüntetés, a játszóhelyükről való kitiltás) ellenére a stúdiószínház tovább játszott, kivonulva a település utcáira, kis terecskéire, vagy akár a mezőre – kísértetiesen idézve García Lorca társulatának a küldetését. Elérték céljukat, hiszen paraszti közönségük lelkesen követte őket. Barnabé korai halála 1972-ben azonban pontot tett a népművelő csapat tevékenységének a végére.

Spanyolország más tartományaiban is több független társulat kezdte meg a hatvanas, hetvenes években a működését. Ezek a színházi irányzatok a demokráciában tovább éltek, azonban néhányuk a nyolcvanas évekre elhalványodott korábbi szerepe, hisz a megváltozott politikai és társadalmi közegben már nem tölthették be ugyanazt a funkciót, amely a hatvanas években életre hívta őket. A politikai nyitás után néhány társulat vezetője, mint fentebb utaltunk rá, fontos tisztséget vállalt már államilag támogatott intézményekben. A változások ellenére több társulat ma is működik és sikereket ér el világszerte.

*

A Franco-rezsim cenzúráját, ahogy láttuk, nem egységes tömbként kell vizsgálnunk, hanem folyamatosan a rendszer politikai változásainak a tükrében. Az első évek – Serrano Suñer belügyminisztersége idején – fasisztabarát hangja fokozatosan, Hitler és Mussolini II. világháborús vereségével párhuzamosan a nemzeti katolicizmus kidomborításának irányába tolódik el. Láthattuk, ahogy a hatvanas években, Manuel Fraga Iribarne minisztersége⁵⁰ idején, a gazdasági fellendülést a cenzúra bizonyos korlátok között tartott nyitása is követte. A liberalizálás folyamata a rezsim dekadenciájával (hetvenes évek eleje) egyre erőteljesebb lesz, ami végül a cenzúra teljes megszűnéséig (1978) vezet majd lassan el.

A színházi cenzúrát több tényező is befolyásolta. Nemcsak a mű tartalmát és hangvételét bírálták piros ceruzáikkal a cenzorok, hanem a szerzők ismertségét és politikai jelentőségét is figyelembe kellett venniük az ítéseknek. Ezért nem ritkán olyan esetek is előfordultak, hogy ugyan az adott darab semmi felforgatót nem tartalmazott, szerzője (pl. Alberti, Sastre, vagy Arrabal esete) politikai beállítódása miatt mégis tiltólistára került a mű.

Összességében elmondható, hogy a politikai élet fontosabb momentumait követő cenzúra változásai mind a színház, mind a prózairodalom területén hasonló jelenségeket idéztek elő. Mindkét műnemben a megrekedt társadalmi realizmust a hatvanas években új, kísérletező hangok váltják fel. A dráma esetében pedig a hatvanas és hetvenes évek független színháza jelenti a diktatúrán belüli liberalizáció csúcspontját.

3. A spanyol színház Franco után (1975-1978)

Franco halála 1975 novemberében a diktatúrából a demokráciába való politikai átmenet kezdetét jelöli. 1936–39 fájó emléke is hozzájárult ahhoz, hogy ez az átmenet ne egy polgárháború eredményeként jöjjön létre, hanem békés reformokon és konszenzuson alapuljon. Az 1977 jú-

⁵⁰ Jóllehet Fraga Iribarne jelentőségét hangsúlyoztuk csak eddig, nem maradhat el José María García Escudero említése sem. García Escudero töltötte be 1962-68 között a Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztériumon belül a színházzal és a mozival foglalkozó ügyosztály igazgatói posztját.

niusára kiírt választások, majd a 1978-ban elfogadott alkotmány ennek a demokratikus újjászületésnek fontos állomásai voltak. Ez az alaptörvény a spanyol alkotmányosság történetében először szentelt kitüntetett figyelmet a kultúrának: elismerte minden spanyol kultúrához való egyenlő jogát és kimondta annak decentralizálását. Ezzel az autonóm tartományok⁵¹ hatáskörébe ruházott át több kultúrát érintő feladatot és jogkört. Érdekes azonban, hogy míg a kulturális kérdéseken belül az alkotmány kitér a múzeumokra, zeneakadémiákra, könyvtárakra, levéltárakra vagy a nemzeti örökség körére, addig a kultúra más szektorai, mint például a mozi és a színház nem kapnak külön említést.⁵² Ami a cenzúrát illeti, formálisan már 1976-tól sem létezett, hivatalosan azonban csak egy 1978-as királyi rendelet szüntette meg véglegesen, habár az egy évvel korábbi szólásszabadságról szóló törvény elfogadása már az első lépés volt a teljes alkotói szabadság felé. A jogi szabályozás kereteinek lefektetése előtt is már tanúi lehetünk a mozi liberalizálódásának: 1976-ban bemutatják az illegálitásban 1971-ben készített, a polgárháborúról szóló *Canciones para después de la guerra* (Énekek a háború utánra) című filmet, illetve Chaplin híres remeke *A diktátor* is vászonra kerülhetett. 1977-ben Buñuel *Viridianája*, Pasolini *Dekameronja*, Eisenstein *Patyomkin páncélosa* vagy Bertolucci *Utolsó tangó Párizsban* című alkotásait nézhette meg a spanyol közönség. 1978 januárjában pedig végre törvénybe⁵³ iktatták a színházi előadások bemutatásának a szabadságát is.

A négy évtizedes diktatúra kulturális és mentális hagyatékát azonban nem lehetett egyik pillanatról a másikra törvényileg eltörölni. A hivatalos cenzúránál talán még ártalmasabb öncenzúra nyomta rá bélyegét sok színházalkotó tevékenységére és ettől a mentális/lelki – Juan Goytisolo szerint⁵⁴ egyfajta szuper egóként jelen lévő – beidegződéstől nem volt könnyű megszabadulni. Ez a hirtelen jött szabadság szakadékként tátongott a korábban többszörösen gúzsba kötött művészek előtt, akik a kötelek nélkül is bénultan álltak a mélység szélén. Vagy, ahogy Fernández Santos fogalmaz: „Levették a szájkosarat a színházról, az mégis néma marad, továbbra is hallgat.”⁵⁵ Sőt, még 1992-ben is az alábbi megdöbbentő kritikákat olvashatjuk a sajtóban: „A szabadság sem termékenyítőbb, mint a cenzúra.”⁵⁶

Következésképp, a remények nem váltak azonnal valóra: hiába nem volt már cenzúra, nem robbant be az a fajta minőségi irodalom és színház, ami negyven évig rejtve maradt. A spanyol színház jellegzetes vonása volt még, hogy jó néhány alkotó egyszerűen képtelen volt témát váltani: mintha tudomást sem vettek volna arról, hogy a vertikális rendszer eltűnésével már nincs kivel harcolni, és színműveikkel továbbra is ugyanúgy a rezsimmel szembeni ellenzékiségüket akarták demonstrálni.

Az (egyes) alkotók bénultsága mellett a közönség reakcióját is érdemes megemlíteni. Az Új Színház irányzatának hatvanas évekbeli megjelenése kapcsán már utaltunk arra, hogy hiába minden újtó törekvés, ha a közönség – a színház éltetője – nem fogékony erre. Spanyol-

⁵¹ Spanyolországot közigazgatásilag 17 autonóm tartomány (*comunidad autónoma*) és két autonóm város (az észak-afrikai Ceuta és Melilla) alkotja.

⁵² Az egyes tartományok külön státútumaiban jelennek meg a színházzal és annak adminisztratív és gazdasági szervezésével foglalkozó kérdések, elsőként Baszkföldön és Katalóniában.

⁵³ *Boletín Oficial del Estado*, 1978. március 3., 5153–5154.

⁵⁴ Juan GOYTISOLO: „Reinar después de morir. In memoriam F.F.B. 1892-1975”, in: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1975, 46-48. szám, 159–164.

⁵⁵ Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: „Mirada a las cunetas”, in: *Diario 16*, 1978. február 2.

⁵⁶ Lorenzo LÓPEZ SANCHO: „Alfonso Sastre, entre la libertad y la censura”, in: *ABC*, 1992. október 16.

országban ez történt: az 1939-től ízlésében félrenevelt nézők nem válhattak egyik pillanatról a másikra az értékest az értéktelentől elválasztani képes műértő közönséggé, továbbra is a konvencionális, polgári színház darabjait és a zenés revüket látogatták előszeretettel.

Az említett negatív jelenségek ellenére a színházi társulatok bizakodását azonban jól jelzi, hogy 1976-ban a társulatok közel 1400 darab bemutatásáért folyamodtak engedélyért az illetékes hatósághoz, s ez a szám a duplája volt az előző évek kérvényezett előadásainak. Reményeik részben valóra is váltak, hiszen olyan problematikusnak és veszélyesnek ítélt darabok, mint például Buero Vallejo *Doktor Valmyja*, vagy Arrabal *Asszír császára* kapták meg a lehetőséget, s ez korábban elképzelhetetlennek tűnt. Bemutatható lett Martín Recuerdo, Lauro Olmo vagy Sastre néhány cenzúrázott műve is. Ellenpéldákat is találhatunk azonban, ami azt jelzi, hogy a szabadság még nem volt teljes. 1976-ban megtiltják például Olmo *La condecoración* (Az érdemjel), vagy Arrabal *En la cuerda floja* (Kötélen táncolva) című darabjainak a bemutatását. A sajtó természetesen már nem ment szó nélkül el az ilyen események mellett, mint ahogy Fernández-Santos 1976 decemberében megjelent *A censura folytatódik*⁵⁷ című éles kritikája is mutatja:

„A madridi színházműsorok telis-tele vannak hangzatos baloldali nevekkal, és még nagyobb gyönyörünket lelhetjük benne, hogy a vörös minden árnyalata jelen van. A kínzásról szólnak egyes művek; míg másokban a szenttelenség és a meztelenség az általános; «független» színháztermeinkbe olyan társulatok léphetnek be, mint például a lisszaboni A Comuna csoport, szélsőbaloldali, agitatív propaganda szövegeket harsogva; a travesztizmus teljesen hétköznapi dologgá vált [...]»⁵⁸

Amiket az idézett újságíró kiemel, valóban jellegzetes vonásai lesznek a postfranco spanyol színház első pár évének, de ezen nincs is mit csodálkozni. Egyrészt, bizonyos szerzők mártírként, vagyis politikailag („a vörös minden árnyalata”), mintsem esztétikailag értékelődnek fel, másrészt, Fernández-Santos az ún. vetkőzés-jelenségre (destape) is felhívja a figyelmünket. Emlékezzünk vissza, hogy a Franco-rezsim kultúrpolitikájának egyik fontos alapvetése volt a szexualitás színpadon/filmen történő teljes cenzúrája. A tiltás megszűnése után a testiség és az erotika robbanásszerűen elárasztotta leginkább a filmvásznat⁵⁹, de a színpad sem maradt érintetlen e tekintetben – ahogy Fernández-Santos kritikájából ki is derült. A házassági hűtlenség és a pornográf jelenetek kártyájának kijátszása kihagyhatatlan és mindig közönségsikert hozott – írja Monleón⁶⁰ is. Amint azonban a társadalom ráébredt arra, hogy a szexről beszélni már nem tabu, gyorsan alábbhagy ez a fajta igénytelen pornográf bulímia. Az öncélú meztelenség mellett azonban olyan fajsúlyosabb témák is megjelentek, mint a travesztizmus, a homo- vagy a transzszexualitás. Ugyanakkor nevetséges, hogy míg a meztelenség szinte tiltás nélkül jelenhetett meg a színpadon, addig a művek ideológiai elbírálása sokkal szigorúbb volt az 1975–78 közötti, a cenzúra teljes eltörlése előtti időszakban.

Fernández-Santos azonban nem hagyja figyelmen kívül azt sem, hogy a művészi értékű színház sok esetben (pl. Arrabal) továbbra is némaságra ítéltetett. Ennek okát leginkább a bevé-

⁵⁷ Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: „La censura, sigue”, in: *Diario 16*, 1976. december 16.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Korábban a diktatúra még a szoknya hosszát, vagy a női blúzok dekoltázsának a kivágását is szabályozta. A mozivásznon nagy lehetőségek rejtettek még a szinkronban is, hiszen ennek kiaknázásával könnyűszerrel a nemzeti katolicizmus alapvetéseinek megfelelően lehetett alakítani a dialógusokat. A durva tiltás után nem meglepő tehát az erotika és a pornográfia túlkapása.

⁶⁰ José MONLEÓN: „El teatro”, in: *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, 65.

telek elmaradásában keresi a kritikus, vagyis utal arra, hogy a gazdasági-vállalkozói érdekszférára kimondatlan – de a színház kereskedelmi tömegtermékké válása óta létező – cenzúrája kezdett egyre erősebben érvényesülni. Figyelmet érdemel, hogy az 1974-ben alapított, a független színházzal foglalkozó Pipirijaina (jelentése: vándorkomédiások) folyóirat még 1978-ban, majd 1980-ban is külön számot szentelt a törvényi eltörlése ellenére is életben lévő cenzúrának.⁶¹

A változások tekintetében, ami az egyik oldal számára lassúnak tűnt, a másik oldal számára viszont elfogadhatatlanul gyors és radikális volt. A Franco-rezsimhez hű El Alcázar hátsábjain megjelent Antonio Izquierdo-írásból is ez derül ki:

„Hölgyeim és Uraim, jöjjenek és lássanak! Madridban, alig három hónappal Francisco Franco halála után, fél tucat bármilyen értelmiségi munkára alkalmatlan rakodómunkás a gyűléstől, az arcátlanságból és a pornográfiából meríti erejét – és tehetségét –, hogy egy kiváló államférfi alakját ócsárolja.”⁶²

A nyitás és a bunker-pártiak közötti harc a kormányon belül is jelen volt, ám a jobboldal nemtetszésének olyan, az újságírói tollnál már sokkal veszélyesebb megnyilvánulásai is előfordultak, mint például az 1976 márciusában a madridi Valle-Inclán Színházban elhelyezett, Martínez Mediero *Las hermanas de Buffalo Bill* (Buffalo Bill nővérei) című előadása közben robbant bomba.

Megfigyelhető, hogy a cenzúra-pártiak (a „bunker”) száma az 1978-as törvény beiktatása után ugyan lecsökkent, azonban kisebbségük ellenére hangjuk egyre radikálisabb lett. Közöttük találhatunk olyan régi cenzorokat, akik egyenesen a cenzúra jótéteményeként könyvelték el, hogy az általuk gyatra minőségűnek titulált darabok nem jutottak el a deszkákig. Sőt, ezek a cenzúrázott szerzők hálával kell, hogy tartozzanak a cenzúrának – írja Manuel Díez Crespo, egykori ítéző.⁶³

Az el/bezártág korábbi zavaró határai a nyolcvanas években már nem is tűntek olyan rettenetesnek, egyesek inkább nosztalgiával tekintettek vissza arra a korszakra, amikor a játékszabályok legalább egyértelműek voltak. Megjelent az a „Franco ellenére, mégis jobban éltünk” érzés, ami, ha a Kádár-korszak boldog békeidőire gondolunk, a rendszerváltás utáni magyar olvasók számára sem ismeretlen. Egyes írók a békés együttélés zálogaként „visszasírták” a cenzúra jól kijelölt korlátait:

„Nem vagyok a cenzúra pártján: én magam is íróként szenvedtem tőle; de tekintettel az ember korlátaira, úgy gondolom, hogy szükséges [a cenzúra]; leginkább ebben az országban, ahol az összhang hiánya annyira markáns. Úgy gondolom szükséges, hogy valami felügyelje a szólásszabadságot a szabad és erkölcsös polgár számára elfogadható keretek között.”⁶⁴

– olvashatjuk Sebastián Bautista de la Torre drámaíró (és egyébként korábbi cenzor) gondolatait.

⁶¹ Pipirijaina, 1978. 6. szám, „La censura cae. La censura sigue” (A cenzúrának vége. A cenzúra folytatódik). Pipirijaina, 1978. 13. szám, „¡Que viene la censura!” (Jöjjön a cenzúra!).

⁶² Izquierdót idézi Alberto MIRALLES: „¡Los tiempos no están cambiaoando...! A Ramón de Sagasetta, *La Torna de Els Joglars*”, in: Pipirijaina, 1978. 7. szám, 59.

⁶³ Manuel Díez CRESPO: „Lo que muchos *genios* deben a la censura”, őt idézi: Berta MUÑOZ CALIZ: *El teatro crítico...*, id. mű, 5. fejezet: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_2.html (2014-06-24).

⁶⁴ Sebastián Bautista de la Torre szavait idézi Berta MUÑOZ CALIZ: *El teatro crítico...*, id. mű, 5. fejezet: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_2.html (2014-06-24).

Az új színházpolitika élesen kirajzolódó iránya volt a polgárháború előtti drámahagyományok felélesztése. Elsőként leginkább Valle-Inclán és García Lorca-darabok sikerének lehetnek a spanyol nézők a tanúi. A *Los cuernos de Don Friolerát* (Lárfári hadnagy felszarvazása) és a *Divinas palabrast* (Isteni szavak) 1976-tól, míg a *Las galas del difuntót* (Halotti pompa) és más Valle-Inclán darabokat 1978-tól láthatott a közönség. García Lorca sikere még hangosabb volt: 1976-ban bemutatják a *Bernarda Albát*, az *Öt év múltát*, 1979-ben a *Rosita leányasszonyt*, majd 1986-ban az andalúz művész legmerészebb – általa egyébként bemutathatatlannak minősített – színművét, az *El públicót* (A közönség) is. Az emigráns írók csak sokkal lassabban nyertek teret, közülük elsőként Rafael Alberti *Noche de guerrája* került színpadra 1978-ban.

A közönség ízlése, valamint gazdasági megfontolások motiválták a műsorpolitikát, amikor Muñoz Seca művészi érték szempontjából igen csak megkérdőjelezhető darabjait vagy Carlos Arniches idejétmúlt színműveit tartották színpadon. A humorra építő színház Jardiel Poncela darabjaival csábította a szórakozni vágyókat, és ismét bemutatták az 1952-ben betiltott *Három cilindert*, Miguel Mihura abszurd humorú színpadi játékát. A társadalmi realizmus alkotói közül, mint említettük, Sastre és Olmo néhány műve közönség elé kerülhetett, ám csekély sikerükből kiderült, hogy a nézők, a megváltozott társadalmi és politikai közegben nem vágytak már a posguerra korai alkotóinak komor színházára. Az ötvenes években indult drámaírók közül egyedül Buero Vallejo tudott jelentősebb sikereket elérni: az 1976-os *Doktor Valmy* bemutatóját követte a *Jueces en la noche* (Bírák az éjszakában), a *Caimán* (A kajmán), a *Diálogo secreto* (A titkos párbeszéd), majd a *Lázaro en el laberinto* (Lázár a labirintusban). A lázadó arrabali színház azonban hiába került színre (Az építész és az asszír császár; Autótemető) csúfosan megbukott, szimptomatikusan jelezve a recepció helyzetét.

Az ún. Új Színház alkotóinak a művei is végre a cenzúra tiltása nélkül kerülhettek a nézők elé, azonban a közönség elutasítása egyelőre ezt a vonalat is kudarcra ítélte. Hiába mondta még 1935-ben García Lorca, hogy a közönséget nevelni kell, és hogy „a színháznak kell magát rákényszerítenie a közönségre, nem pedig a közönségnek magát a színházra”⁶⁵, az újító drámaírók nem tudták művészetüket a társadalomra „erőltetni”, és közülük szinte csak Francisco Nieva könyvelhetett el magának egy-egy nem túl tartós sikert.

A színházpolitika korábbi szerzőket és műveiket feltámasztó iránya azonban már önmagában hordozta bizonyos esetekben (pl. a társadalmi realista színház, az Új Színház) a kudarc lehetőségét, hiszen azokat a műveket, amiket most elővettek, más korban, más politikai és társadalmi közegben írták az ellenzéki művészek. Ebből a fajta fáziseltolódásból adódott, hogy a demokráciában a nézők már nem ezt akarták a színpadon látni. Már nem volt létjogosultsága a kritikát álcázó paraboláknak, a metanyelvnek, kiüresedtek a nézővel való, az ellenzéki szimbolizáló összekacsintások, és a sorok közé rejtett titkos üzenetek is feleslegessé váltak. Ezek mind a darabok születésének pillanatában, adott kontextusra vonatkoztak, így a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére aktualitásukat veszítették. Miralles éppen ennek a jelenségnek a szociológiai hátterét ragadja meg:

„Franco halálával a spanyolok nagy része azt akarta, hogy vele együtt az a korszak is haljon meg, habár megrémültek attól, hogy fogalmuk sem volt, mi fog a helyébe lépni. Mindenesetre világos volt, hogy a demokrácia tűnt a legkevésbé riasztónak, leszámítva azokat a kézenfekvő nehézsé-

⁶⁵ Federico GARCÍA LORCA: „A színházról”, in: *Federico García Lorca összes művei*, id. mű, 802. (András László fordítása).

geket, melyeket le kellett küzdeni a megvalósításához. [...] Előbb a Franco érárt kellett a memóriánkból kitörölni, habár ezzel együtt járt a Franco-ellenzék eltörlése is [...].”⁶⁶

Egyértelmű lett, hogy a színház már nem politikai tribün szerepét töltötte be a társadalom szemében. Olyan folyamat játszódott le tehát, hogy a korábban a cenzúra által gúzsba kötött, agitálónak és felforgatónak címkézett művészek, most színpadra kerülhettek volna, ám darabjaikra már senki nem volt kíváncsi. Ezt azonban sajnos nemcsak a közönség látta így, hanem a szakmán belül is megjelentek a posguerra drámaíróinak művészi értékét megkérdőjelező – tegyük hozzá, sokszor igazságtalan – vélemények. Az egyik oldalon a minőség, a másik oldalon a rendszerhűség kategóriái immár átértékelődtek, és nem minden ellenzéki képviselt értékeset. Sajnos a tabula rasa, vagy nevezzük kollektív memóriatörlésnek, áldozata lett több, valóban minőséget képviselő drámaíró (Sastre, Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda) munkássága is. Többen erre úgy reagáltak, hogy nem is a színpadra írtak, hiszen a megváltozott helyzetben publikálni sokkal könnyebbnek bizonyult. Ezzel azonban a dráma, mint műnem sajátosságai szenvedtek csorbát, hiszen a színház elsődleges célja, hogy bemutassák, nem pedig, hogy olvassák – figyelmeztet Miralles.⁶⁷ A hetvenes évek végének színházi helyzetét az *El País* egyik cikke foglalta jól össze:

„A szerzőknek nincsenek bemutatói: a nagy öregek – a régiek, a korábbiak – rezignáltak és átközöndnek; az újak, akik már őszülnek és aggódva vesznek tudomást az idő múlásáról, mindenkire haragszanak, és ugyanott maradnak, mint korábban. A független csoportok továbbra is zord és szegény körülmények között vannak, folyamatosan üldözve és elhagyatva érzik magukat. És mindenki pénzt kér.”⁶⁸

Az egyre sokszínűbbé váló spanyol színházi életből érdekes kiemelni, hogy a letűnt rezsimet éltető, a demokráciát és az átmenet folyamatát folyamatosan támadó szélsőjobboldali drámaírók is helyt kaptak a színpadon. José Monleón megdöbbenve írt arról, hogy színikritikus pályafutásának huszonöt éve alatt soha nem találkozott olyan reakciós darabokkal, mint például Eloy Herrera *Un cero a la izquierda* (Egy nulla balra), vagy Antonio D. Olano *Cara al sol*⁶⁹ *con la chaqueta nueva* (Arcsal a nap felé, új kabátban) művei.⁷⁰ És hogy miért volt e daraboknak létjogosultsága akkor, amikor a Franco-ellenes szerzők éppen mondanivalójuk aktualitása miatt kerültek le a színpadról? A választ talán ott kell keresnünk, hogy a jobboldali diktatúra idején nem volt szükség ilyen darabokra, hiszen a cenzúra, a tömegkommunikációs eszközök közvetlen és totális ellenőrzése mellett felesleges volt egy nyíltan fasiszta ideológiájú színházat csinálni. Paradox módon tehát a demokrácia termelte ezt is ki magából.

A nehézségek ellenére mégiscsak egy gazdag és heterogén színházi arculat rajzolódik ki a nyolcvanas évekre a demokratikus kormányok anyagi támogatása mellett. Mégis, akkor mi hiányzott? – kérdezhetnénk. Alkotókból és darabokból bőven volt, csak a közönség hiányzott.

⁶⁶ Alberto MIRALLES: *Creación escénica y sociedad española*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1998. 100, 106.

⁶⁷ Alberto MIRALLES: *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977. 157.

⁶⁸ „El desierto es desierto”, in: *El País*, 1979. április 22.

⁶⁹ A *Cara al sol* a Falange himnuszának a címe volt.

⁷⁰ José MONLEÓN: „1978: el año del desconcierto”, in: *El año literario español 1978*, Madrid, Castalia, 1978. 82.

A postfranco spanyol színház e súlyos problémájának a megoldását a következő generációk kapták feladatul.

4. A demokrácia színháza (1980–2000)

A demokratikus átalakulást veszélyeztető első komolyabb kísérletre az alkotmány elfogadása után három évvel került sor. Ugyan János Károly királynak, a fegyveres erők parancsnokaként sikerült a hadsereg monarchia iránti hűségére alapozva megfékezni Antonio Tejero 1981. február 23-i puccsát, azonban a Franco-hű katonák spanyol parlamentben kirobbantott fegyveres akciója is jól példázta, hogy a békés átmenet mögött valójában milyen ellentétek és indulatok feszültek. Amikor az 1982-es választásokon a szocialisták szereztek többséget, világosan látszott, hogy a politikai erőviszonyok radikálisan átrendeződtek. Ekkor a Franco alatt illegálisba kényszerített PSOE (Partido Socialista Obrero Español – Spanyol Szocialista Munkáspárt) Felipe González vezetésével alakított kormányt és a szocialista irányítás egészen 1996-ig, négy választáson keresztül meg tudta tartani vezető pozícióját.

A színház krízise ugyan a nyolcvanas évek elejéig tartott, több olyan intézkedés született már ekkor, melyek a színházi életet aktivizálták: 1978-ban újjáalakult a Kulturális Minisztérium; 1980-ban az öt évvel korábban leégett Teatro Español megnyitotta kapuit; 1983-ban létrejött egy színházi dokumentációs központ (Centro Dramático Teatral), valamint 1986-ban a klasszikus színházzal foglalkozó nemzeti társulat (Compañía Nacional de Teatro Clásico). A színházi élet decentralizálása is termékenyítően hatott a színpadi alkotásra. Madrid és Barcelona mellett a demokratikus kormányok a félsziget többi tartományát is támogatták (színházépületek építése⁷¹, régiek renoválása⁷², fesztiválok ösztönzése, társulatok turnéinak támogatása) a színházi élet fellendítése érdekében, ennek ellenére a két nagyváros színházi vezető szerepe nem változott és a mai napig jellemző. A támogatott színházak mellett a magánérőből működő társulatok nehéz helyzetben voltak, és sokszor gazdaságilag képtelenek voltak az államilag dotált társaikkal felvenni a versenyt, így több bezárt közülük.

A megkezdődött változások ellenére erős volt a színházi élet miatti pesszimizmus. „A színház átalakulása csak a felszínen ment végbe”⁷³ – véli Alberto Fernández Torres. A szintén színikritikus és több színházi folyóiratot alapító Moisés Pérez Coterillo hasonlóan pesszimistán fogalmaz: „A spanyol színház modernizációjának és változásának a nyolcvanas évek elején keltett illúziójából már csak a csalódás és a kétkedés maradt.”⁷⁴ Másokban az anyagi támogatási rendszeren keresztül érvényesített túl erős állami befolyás ébresztett bizalmatlan-

⁷¹ 1980–2000 közötti időszakban csak Katalóniában és Andalúziában közel 40 színház épült, amit ha összevetünk az 1960–80 között az egész országban épült 35 színházzal, jól látszik a növekedés mértéke (Silvia GURBINDO: „Apuntes sobre la descentralización teatral en España”, in: *Rilce*, 2008. 18/2. szám, 229.).

⁷² Andalúziában például több, mint 35 színházat renováltak az 1983 decemberében elfogadott Városi Színházak Rehabilitációjának Terve (*Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos*) keretén belül (Silvia GURBINDO: id. mű, 228.).

⁷³ Wilfried FLOECK: „El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica”, in: *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995. 14.

⁷⁴ Uo., 14.

ságot, de a nézőszám csökkenése – 1983-ban 11 millióan, 1990-ben már csak 5 millióan váltottak jegyet színházi előadásra⁷⁵ – is okot adhatott joggal az aggodalomra.

Az élő szerzők gyakran arról panaszkodtak, hogy nincs lehetőségük bemutatókra. Ezt azonban a statisztika meglepő módon cáfolta: 1984-1990 között a hivatásos spanyol társulatok 160 színdarabot mutattak be, melynek 36%-át élő spanyol szerzők, 19%-át élő külföldi írók, 11,9% külföldi kortárs⁷⁶ szerzők, 9,4 %-át spanyol kortárs drámaírók, 7,9 %-át külföldi és 6,3%-át spanyol klasszikusok munkái tették ki. A kimutatás szerző nélküli, ún. kollektív alkotói folyamaton alapuló bemutatókat is említ (9,4%).⁷⁷ A spanyol aranykori nagyok közül Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes és Tirso de Molina darabjai, illetve a romantikus Zorilla *Don Juanja* voltak a fenti időszakban a legkedveltebbek. A kortárs spanyolok közül García Lorca és Valle-Inclán drámái vezették a listát, a felét (!) lefölözve a bemutatóknak. Mögöttük tisztes távolságban következett Alejandro Casona, Miguel Mihura, az Álvarez Quintero-testvérek és Enrique Jardiel Poncela. Az élő spanyol szerzők közül az élen José Luis Alonso de Santos állt (évi 6 bemutatóval), majd Fernando Arrabal, Alonso Millán, Josep Maria Benet i Jornet (évi 5 premierrel) és Alfonso Sastre (évi 3 művel) következett. Az élő spanyol írók népes csoportja (28 névvel, köztük José Sanchis Sinisterra, Francisco Nieva, Rodolf Sirera, Alberto Miralles, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala) kevesebb bemutatóval ugyan, de eljutott a nézőkhöz.⁷⁸

Több tekintetben valóban pozitív változások indultak el: az állami támogatásnak köszönhetően kerültek színpadra Valle-Inclán vagy García Lorca korábban nem látott művei; az aranykori nagyok nagy költségvetésű produkciókban éledtek újjá; az állandó munkanélküliséggel sújtott színházi szakma foglalkoztatottsága nőtt; a fesztiválet fellendült; a fiatal rendezők számára garantált bemutatózási lehetőséget jelentő, ösztönző erejű színházi díjakat alapítottak.

1982 nemcsak a szocialista kormányzás kezdetét jelölte, hanem egy új színházi nemzedék, az ún. „1982-es színházi generáció”⁷⁹ (vagy máshol, az átmenet színházi nemzedéke) megjelenését is. A csoporthoz tartozó írók közvetlenül a polgárháború után születtek, gyermekkorukat a Franco-rezsim legkeményebb, az „éhínség éveinek” is nevezett korszakában, a negyvenes-ötvenes években éltek. A polgárháborúról személyes élményük ugyan nem volt, azonban szüleik, nagyszüleik emlékei az ő fiatalságukat is meghatározták. A hatvanas években kerültek egyetemre, ahol a rezsimmel szembeni ellenállás első gócai éppen akkor, a nyitás éveiben kezdtek izmosodni. A diktatúra bukása és a politikai átalakulás magával hozta a múlttól alkotott kép revízióját, az egyéni és a kollektív emlékezet vizsgálatát. Ez a generáció, megszabadulva a cenzúrától, már megtehetette, hogy a negyven éves diktatúráról a színpadon, művészi formában és ideológiától mentesen fejezze ki a véleményét. Sőt, nemcsak, hogy meg-

⁷⁵ Eduardo GALÁN: *Reflexiones en torno a una política teatral*, Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995. 21. Hozzá kell azonban tenni, hogy ez az országos statisztika nem árulja el azokat a nagy különbségeket, amik régióként mutatkoztak. Madridban valóban nagyon megcsappant a nézőszám (1984–1994 között 3,3 millióról 1,8 millióra csökkent), ugyanakkor Barcelonában ugyanebben az időszakban megduplázódott a színházba járók száma (Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „Público y repertorio en el teatro español actual, in: *ADE Teatro*, 1996. 50–51. szám, 36.).

⁷⁶ Kortárs alatt a XIX. század kezdetétől a II. világháborúig tartó periódust érti a statisztika.

⁷⁷ Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „Público y repertorio en el teatro español actual...”, id. mű, 37.

⁷⁸ Uo., 38.; Valamint: Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „De autores y etrenos, in: *ADE Teatro*”, 1994. 37–38. szám, 151–158.

⁷⁹ Ignacio Amestoy drámaíró használta először ezt az elnevezést.

tehetett, hanem erkölcsileg kötelezve érezte magát. Érthető módon tehát a történelmi emlékezet vált a generáció meghatározó témájává. A cenzúra nélküli alkotás lehetősége pedig megengedte számukra, hogy a posguerra spanyol drámaírók kriptikus, szimbolikus, allegorikus nyelvétől eltávolodva új színházi nyelvet dolgozzanak ki, végső soron ugyanannak a valóságnak az ábrázolására, amit a nagy elődök – Buero Vallejótól kezdve Arrabalig – rejtett üzeneteikkel igyekeztek leleplezni. Az új nemzedék nyelve következképp sokkal személyesebbé, direktebbé és közvetlenebbé vált, de ugyanolyan kidolgozottságra törekedtek akkor is, ha már nem volt szükség a sorok közötti rejtett mondanivalóra.

A múlt értelmezése többféle formában jelent meg a színpadon, így általános képet alkotni erről igen nehéz. Több érdekes mű bemutatásával azonban a továbbiakban néhány jellegzetes vonást próbálunk meg körvonalazni.

A történelmi emlékezet kérdéseit boncolgató színdarabok egy része a művek önéletrajzi jellegét domborítja ki hol teljesen direkt módon (Alfonso Santos: *El álbum familiar* [A családi album]; Fermín Cabal: *¿Fuiste a ver a la abuela?* [Meglátogattad a nagymamát?]), hol szemérmesebben (Ignacio Amestoy: *Yo fui actor cuando Franco* [Akkor voltam színész, amikor Franco]; Sanchis Sinisterra: *Terror y miseria en el primer franquismo* [Terror és nyomor a korai Franco-rendszerben]). Közös jegy, hogy a szerzők a magánélet, a hétköznapi problémáival foglalkoznak, míg a történelmi korszak nagy eseményei, fontos alakjai⁸⁰ csak a háttérben, egyfajta hivatkozási keret szerepét töltik be.

A polgárháborúra való utalás nagyon sok ilyen témájú darabban előfordul, az írói perspektíva azonban itt is sokkal személyesebb, intimebb. Nem a háború totálképét kívánják megörökíteni, hanem az apró, elfeledett részletekre akarják a nézők figyelmét irányítani. Ez történik Ignacio Amestoy több művében (*Gernika, un grito* (Guernica, egy sikoly); *El chófer del teniente coronel von Richthofen toma decisiones* (Von Richthofen alezredes sofőrje döntést hoz)), vagy Sanchis Sinisterra filmvásznonra is adaptált *¡Ay Carmela!* (Jaj, Carmela!) című darabjában is. A generációhoz nem születési dátuma miatt köthető Fernando Fernán Gómez⁸¹ *Las bicicletas son para el verano* (A biciklik nyárra valók) című művében egy kamasz szemszögéből jelenik meg a polgárháború. A darab nagy sikerét a serdülő nézőpontján kívül annak a humornak és gyengédségnek köszönhette, mellyel a brutális eseményeket képes volt ábrázolni.

A posguerra emlékeit feldolgozó művekben gyakori, hogy a szerzők saját gyermekkori élményeiket szövik műveikbe: a katolikus oktatás uralma, a hiányzó apai példakép, az árvaság érzése és a diktátor mindig jelen lévő alakja. Nagy különbség azonban, hogy míg a korábbi generációk Francót álarcok mögé bújtatva, alakját azonban hatalmasra nagyítva, despotikus karakterét ezzel is visszaadva ábrázolták, addig az átmenet nemzedéke már csak egy visszatérő, de értelmét vesztett refrénként, lekicsinylően beszélt a diktátorról. Az említett *El álbum familiar* egyik jelenetében, miközben a vonaton utazó főhőst látjuk, a diktátor beszédeiből idézett közhelyes foszlányokat hallunk a vonat zakatolásával keveredve. Ez a jelenet szépen példázza a fent említett diktátor-kép jellegzetességét.

⁸⁰ Ritkán azért találkozhatunk ez alól kivétellel. Amestoy *Dionisio. Una pasión española* (Dionisio. Spanyol szenvedély) című darabjában a szerző a falangista, majd később ideológiát váltó költő Dionisio Ridruejo alakját helyezi a történet középpontjába.

⁸¹ Mint érdekesség említjük meg, hogy Fernán Gómez két színész házasságon kívül született gyermekeként látta meg a napvilágot. Apai nagyanyja María Guerrero ünnepelt színésznő volt a századelő Madridjában, a róla elnevezett színház (Teatro María Guerrero) máig működik a fővárosban.

Más művek az egész rezsimről akarnak átfogó képet adni. Ennek lehetünk a tanúi a katalán Benet i Jornet *Quan la ràdio parlava de Franco* (Amikor a rádió Francóról beszélt) című színdarabjában. Az 1947–75 közötti három évtizednek a rádióban sugárzott Franco-beszédek adnak kronológiai hátteret és keretet, miközben egy barcelonai külváros lakóinak sorsába⁸² kapunk bepillantást. Érdekes kontraszt, hogy a diktátor rádióból sugárzott beszédei spanyolul hangzanak el, míg a szereplők katalánul beszélnek. A külvárosi lakók alakjában a diktatúrával szembeni különböző magatartások rajzolódnak ki: a militáns Franco-hű férfi, a politikailag tudatlan és félelemből, mintsem meggyőződésből a diktatúra mellett álló nő, a politikai tudatára az egyetemen, a gyárban vagy a köztársasági múltban ébredő figurák sorakoznak fel a színen.

Hasonlóan átfogó képet kíván adni a Franco-éráról Sanchis Sinisterra említett *Terror és nyomor a korai Franco-rendszerben* című darabja, viszont itt a tér nem egy lakótelep életére van leszűkítve, hanem több helyszínre (Madrid, Barcelona, Valencia, Mexikó) tágul ki, úgy, hogy Sanchis Sinisterra kilenc történeten keresztül idézi meg a posguerra társadalmi nyomorát. A szerző színpadi nyelve erősen Brechtet idézi – már a címmel is a német drámaíró előtti tiszteletét akarta kifejezni –, különböző stílusokat és regisztereket ötvözve.

A történelmi emlékezet megjelenítésének másik módját választja Amestoy műve a *Yo fui actor cuando Franco*. Ennek a műnek a főhőse azonban nem a múltjára visszatekintő, a felnőtttség küszöbén álló ember, hanem a hatvanas éveit taposó, homoszexuális férfi. Amikor az orvosok AIDS-et diagnosztizálnak nála, eldönti, hogy véget vet az életének. Ennek az elhatározásnak a perspektívájából vizsgálja meg az idős ember a múltja azon pillanatait, melyek az életbe való beavatás szempontjából a legjelentősebbek voltak a számára. Az ő retrospektív visszatekintése tehát nem a felnőtttség küszöbén álló, a társadalomban helyét kereső hős múltján való merengése, hanem éppen ellenkezőleg. A társadalmat elhagyni készülő, halálosan beteg férfi rég elhunyt anyjához intézett monológban⁸³ idézi meg múltját és ezen keresztül elevenedik meg a diktatúra egésze. A főhősnek nemcsak a homoszexualitása, de családja köztársasági múltja miatt is folyamatosan üldöztetésben és rettegésben telt az élete, s ez a születő demokráciában sincs másképp.⁸⁴

A történelmi emlékezet – melynek bemutatására természetesen sok más szerzőtől is választhatunk volna műveket – mellett a demokrácia hatása új színházi tematikák megjelenésével is együtt járt. A szexualitás, a homoszexualitás, a válás vagy az abortusz témája, a drogok, a fiatalokat érintő problémák gyakran érintett kérdésekké válnak a színpadon is, tükrözve az ezredvég új értékrendjét.

A nyolcvanas években a szerzői színház újjáéledésének is tanúi lehetünk, amely a hetvenes évek végén a kollektív munkára építő, a rendezői színházat preferáló független színház kialakulása miatt igencsak veszített korábbi presztízséből.

⁸² Ha visszaidézzük Buero Vallejo *Egy lépcsőház története* című 1949-es drámáját, érződik a két mű közötti hasonlóság: több generáción átnyúló időperspektíva és egy szűk közösség lakói.

⁸³ Ez a fajta retrospektív, néma hallgatóságot feltételező monologizálás Miguel Delibes hatvanas években megjelent regényét a *Cinco horas con Mariót* (Öt óra Márióval) juttathatja eszünkbe, melyben a hősnő halott férje mellett virrasztva idézi meg közös életüket, s ezzel együtt a diktatúra mindennapjait.

⁸⁴ A 82-es nemzedéktől kiemelt műveket Eduardo Pérez-Rasilla tanulmánya alapján válogattuk (Eduardo PÉREZ-RASILLA: „La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982”, in: *Anales*, 2009, 21. 143-159.).

Merész vállalkozás volna a XX. század vége és a XXI. század eleji spanyol színház irányzatainak az összefoglalása, hiszen az elmúlt 20–30 év alkotói a mai napig írnak. Ennek ellenére néhány jellegzetességre már van némi rálátásunk. Ezeket az alábbiakban összegezhetjük:

A Franco-korszak alatti realista írók több műve ellenzékiességük miatt csak 1975 után kerül bemutatásra, ekkorra azonban már aktualitásuk megkopott, így a közönség érdeklődése is hanyatlóban volt műveik iránt. Kivételt csak Antonio Buero Vallejo drámái jelentenek, melyeket továbbra is viszonylagos rendszerességgel vesznek elő a rendezők és a közönség is jól fogadja őket. Mások, köztük Alfonso Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Buded vagy Rodríguez Méndez darabjai csak alkalmi bemutatkozásra kapnak lehetőséget, csekély közönségsikerrel.

A polgári színház veteránjai Jaime Salom vagy Juan José Alonso Millán a demokráciában is tovább írnak, és a polgárságot kritizáló műveik sikere nem csökkent még az ezredfordulón sem. A konvencionális és a realista színház határmezsgyéjén elinduló Antonio Gala demokráciában írt színháza jól mutatja, hogy mindenféle idő előtti kategorizálás leegyszerűsíti a spanyol színház sokféleségét. Gala több művét (*¿Porqué corres, Ulisses?* (Miért futsz, Odüsszeusz?), *Petra Regalada, la vieja señorita del paraíso* (Petra Regalada, a mennyország vénkisasszonya), *El cementerio de los pájaros* (A madártemető)) valóban nem lehet a hagyományos színházzal egy kalap alá venni.

A Franco-rendszer utolsó éveiben marginális szerepet játszó vagy éppen teljesen rejtve maradt szerzők művei 1975 után egyre nagyobb elismerést kapnak. Többségük karrierje az egyetemi színjátszásban, illetve a független színházi irányzatban kezdődött. Nyelvezetük újító, habár a régi hagyományokat (bohózat, esperpento) is beillesztik eszköztárukba. Tematikájukban a kortárs társadalom égető problémáit – erőszak, munkanélküliség, drog, szex – vetik fel, ugyanakkor a történelmi emlékezet – a polgárháború és a posguerra témái – továbbra is napirenden marad. E csoporthoz tartozó alkotók, többek között, Francisco Nieva, Luis Riaza, Hermógenes Sainz, Juan Antonio Castro, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Domingo Miras, Josep Maria Benet i Jornet, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo és Ignacio Amestoy.

A harmadik csoportba sorolhatók a hatvanas-hetvenes években született és már a demokráciában felnőtté vált drámaírók. Sokan közülük elnyerték a harminc éves kor alatti drámaíróknak járó Bradomín-díjat (emiatt gyakran Bradomín-generációként is emlegetik őket). A fiatal drámaírók visszakövetelik a drámai szöveg elsődlegességét a rendezői színházzal szemben. Innovatív módszereik (a drámai nyelv disztorziója, a cselekmény logikai rendjének felrúgása) azonban a közönségre gyakran eltávolítóan hatnak. A könnyen emészthető szórakozás – a mozi, a televízió és a labdarúgás – továbbra is tömegeket von el a színháztól. A katalán drámaíró Sergi Belbel ezt a jelenséget szemléletesen így summázza: „ha eltűnne a színház, kevesen búsulnának miatta. Más a helyzet a focival.”⁸⁵

Az új generáció látókörébe a történelem új eseményei (a berlini fal lerombolása, a Szovjetunió szétesése, a Jugoszláv háború) és a technika új vívmányai (internet, mobiltelefon, televíziós vetélkedők és show műsorok) is bekerültek. Az említett Sergi Belbel mellett ehhez a csoporthoz tartozik még Paloma Pedrero, Rodrigo García, Yolanda Pallín, Juan Mayorga, Antonio Fernández Lera, Ignacio del Moral, Alfonso Armada, Ernesto Caballero, José Ramón Fernández, Antonio Álamo, Antonio Onetti, Sara Molina, Itziar Pascual, Jordi Galceran, Carlos

⁸⁵ María José RAGUÉ-ARIAS: *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996. 114.

Marquerie, Luis Araújo, Josep-Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Francesc Pereira, Carles Battle i Jordá, Rodrigo García, Alfonso Plou, Ignacio García May, Luis Miguel González, Borja Ortiz de Gandra, Angélica Lidell és Rubén Ruibal – a teljesség igénye nélkül.

Összességében elmondható, hogy a XX. század utolsó két évtizedében a spanyol színház egy mély megújulási folyamaton ment keresztül. Az átalakulás érintette a színházpolitikát, a színházi infrastruktúrát, a színházak állami dotálását és természetesen a drámaírókat és a közönséget is. A nyolcvanas évek elején tapasztalt csalódottság a század végére átalakult egy optimistább, útkereső irányvá.

5. Konklúzió (helyett): merre tovább?

2014-ben jelent meg *Fiatal színházi alkotók (20+13=33)*⁸⁶ címmel egy tanulmánykötet a mai spanyol színház néhány, harminchárom évnél fiatalabb, vagyis már a nyolcvanas években született, napjainkban szárnyait bontogató alkotójáról. A kötet nemcsak azért érdekes, mert sok fiatal drámaíró nevével ismertet meg bennünket, hanem azért is, mert maguk az alkotók is megszólalnak, beszélnek arról, hogy ők hogyan látják a spanyol színház jelenét, milyen témák érdeklik ma őket. Elismerik a színházi díjak fontosságát (Bradomín-díj, Valle-Inclán-díj, Nemzeti Drámairodalmi díj, Max-díj, José Martín Recuerda-díj), bár az is igaz, hogy sajnos ezek nem járnak mindig együtt bemutatókkal. A publikálás lehetősége nem lebecsülendő, bár a színház, mint sokszor hangsúlyoztuk már, a nézőknek íródik.

A spanyol drámairodalom utóbbi húsz esztendejének még egy feltűnő változására kell felhívunk a figyelmet, mégpedig arra, hogy ugrásszerűen nőtt a drámaírók száma. Az erősen férfiak uralta szakma érdekes jelensége ez, hiszen a posguerra drámaírói között csak elvétve találkozhattunk női szerzőkkel. A polgárháború alatt született Ana Diosdado talán az egyetlen kivétel, aki már a hetvenes években bemutathatta színdarabjait. Női hangokat a hatvanas években született és a nyolcvanas évektől bemutatkozó írók között is találunk (Paloma Pedrero, Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé Salgado, Laila Ripoll), s ez a jelenség a demokráciába átlépő Spanyolország nemi szerepekhez történő sztereotípiaváltását is jól tükrözte.⁸⁷ A fentebb említett kötet is szép számmal említ fiatal, harminc év körüli női alkotókat (Diana I. Luque, Lola Blasco, María Velasco, Mariángeles Rodríguez Alonso, Vanesa Sotelo, Marta Buchaca), mint ahogy a García-Pascual szerkesztette női írókat bemutató antológia is felhívja a figyelmünket erre a jelenségre.⁸⁸

⁸⁶ José ROMERA CASTILLO (szerk.): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 2014.

⁸⁷ Hasonló jelenségnek lehetünk tanúi egyébként a spanyol politikai életben is. A szocialista kormányzás 2007-ben hozott *Ley de Igualdad* (Egyenlőség törvénye) alapján a Zapatero-kormányban fele-fele volt a nemek aránya. Mariano Rajoy kormányzása alatt ez az arány azonban már a férfiak javára billent, s hasonlóan a nemek egyenjogúságának a politikája is kisebb figyelmet és támogatást kap.

⁸⁸ Raquel GARCÍA-PASCUAL (szerk.): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Barcelona, Castalia, 2011. A kötet Laila Ripoll, Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé darabjai mellett, két korábbi születésű, de csak a nyolcvanas években bemutatkozó írónőnek, Carmen Resinónak és Lourdes Ortiznak is tartalmazza egy-egy művét; Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (szerk.): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014. A gyűjtemény tizenegy kortárs spanyol – köztük egy katalán, egy baszk és egy gallego – drámaíró (Lola Blasco, Antonia Bueno, Diana de Paco, Juana Escabias, Beth Escudé, Aizpea

A századvég színháza kapcsán már utaltunk a fiatalokat foglalkoztató új témák megjelenésére: a szexualitás, a magány, a drog, a munkanélküliség nyolcvanas évektől jelen lévő tematikája napjainkra kiegészült még a multinacionális cégek kritikájával, a bevándorlók és a különböző kultúrák együttéléséből adódó problémákkal, az idegengyűlöletről és a terrorizmusról szóló diskurzussal, vagy a multimédiás világ kérdéseivel. Emellett az intimebb, privát szféra témái (emberi kapcsolatok, emberek közötti kommunikáció hiánya, az identitás keresése, pszichés krízis) is hangsúlyosan jelen vannak, s előfordul, hogy a kettő együttesen jelenik meg, vagyis az egyén problémáinak a gyökerét gyakran a társadalom hibáiban és fogyatékosságaiban keresik az alkotók. Az erőszak mindkét szférában – az intim és a szociális világban – erősen jelen van, és ennek tematizálása is jellegzetes a mai spanyol szerzőknél. Természetesen a témák sokszínűségét és árnyalatait nem lehet az említett pár motívumra redukálni.

A mai kontextusban játszódó, aktuális témákról, hétköznapi emberekről, hétköznapi emberekhez szóló és a szöveg dominanciáját tükröző színdarabok mellett azonban még egy érdekes jelenségre hívnánk fel a figyelmet, mégpedig arra, hogy a polgárháború és a diktatúra tematikája továbbra is milyen erősen jelen van a mai színdarabokban. A mostani színházi alkotók már a demokráciában nevelkedtek, mégis láthatóan erősen foglalkoznak a múlttal. Vajon miért érdekli még mindig őket a több mint hetven éve lezárult polgárháború? Történészek véleménye szerint a kulturális emlékezet jó nyolcvan évvel az események utánig tud működni, hiszen az emlékezet addig tart, amíg élő tanúk vannak – valójában utána is, de az már egy más jellegű emlékezet. A polgárháború és a Franco-rezsim esetében a diskurzust azonban az is meghatározza, hogy csak jó harminc éve beszélhetnek róla szabadon a spanyolok, így a fentebb említett nyolcvan év – ha elfogadjuk a történészek kalkulációját – még akár ötven évig eltarthat. Elgondolkodtató azonban, hogy valójában csak 2007-ben született meg az a *Ley de Memoria Histórica* (A történelmi emlékezet törvénye), mely végre megtörte a békes átmenet feltételének tartott ún. „csend-paktumot” – vagy nevezzük akár „ne bolygassuk a múltat”-egyezséget. Ennek tükrében a nyolc évtizedre kalkulált emlékezet valójában még sokáig eltarthat, és ennek hatása kitapintható a spanyol színház mostani tematikájában is. Laila Ripoll több színdarabjában⁸⁹ foglalkozik a polgárháború kérdéskörével, a 2014-ben bemutatott és 2015 májusában a Premio Max-szal, 2015 októberében pedig a Premio Nacional de Literatura Dramáticaival, a legfontosabb spanyol színházi elismeréssel jutalmazott *El triángulo azul* (A kék háromszög) című művével – társzerzőként Mariano Llorentével – pedig a spanyol holokauszt⁹⁰ borzalmaiba vezeti be a nézőket. A Bradomín-díjas Juan Mayorga huszonnégy évesen (1989-ben) írt debütáló műve a *Siete hombres buenos* (Hét jó ember) is a polgárháború és a köztársasági emigráció tematikáját dolgozta fel, majd későbbi

Goenaga, Diana I. Luque, Gracia Morales, Itziar Pascual, Carmen Resino és Vanesa Sotelo) rövid színműveit tartalmazza.

⁸⁹ Néhány cím tőle: *La frontera* (A határ), *Que nos quiten lo bailao* (Érezzük jól magunkat!), *Convoy de los 927* (927 spanyol útja Mauthausenbe), *Los niños perdidos* (Az elveszett gyermekek), *Santa Perpetua*.

⁹⁰ Franco által a mauthauseni haláltáborba deportált spanyol köztársaságiakra értendő itt a holokauszt fogalma. A témával foglalkozó két dráma (927 spanyol útja Mauthausenbe; A kék háromszög) magyar fordítása megjelent a *Színház* folyóirat drámamellékletében (2015. április, digitális formában elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_docman&Itemid=14 (fordította: Katona Eszter). Lásd még a témával foglalkozó tanulmányt: Katona Eszter: „Egy elfeledett tragédia: spanyolok a mauthauseni lágerben”, in: *Színház*, 2015. április; digitális formában elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_docman&Itemid=24 (2015-11-25).

történelmi műveiben gyakran foglalkozik a háború (spanyol polgárháború, II. világháború), a diktatúra (Sztálin, Hitler) és az elnyomás problematikájával.

A mai spanyol drámák nemcsak tematikájukban változatosak, de formáikban is. Az arisztotelészi elveket követő drámától kezdve a költői szekvenciákból felépülő, a belső monológra építő darabokon át, a puzzle-szerűen, váltott idősíkokból összeálló, vagy éppen az egyetlen egységben gondolkodó, lineáris színművekig igen széles a paletta. A rövid színház⁹¹ is virágkorát éli, mely kifejezés ma már nemcsak az egyfelvonásos műveket jelöli, hanem az „egyperces”⁹² színházi formákat is. A rövideg nemcsak időben, hanem a szcenikában, a tér leszűkítésében is megmutatkozik például a „negyedik falat” teljesen eltüntető szobaszínház jellegű kezdeményezéseknél.⁹³ Ha a kis térben, kis nézőszámmal játszott daraboknak az anyagi körülményeit vizsgáljuk, talán nem tévedünk, ha a 2008–2009-ben jelentkező és évekig elhúzódó gazdasági válság miatti nehézségeket gondoljuk ennek hátterében: kis pénz, kis színház.

A kortárs spanyol drámairodalom sokszínűségéhez hozzátartozik az önálló nyelvhasználati joggal rendelkező kisnemzetek – katalán, baszk, gallego – színháza is. Részletesen itt nem áll módunkban erre kitérni – habár a tanulmányban említett drámaírók közül néhányan éppen ezekből a tartományokból származnak –, csak megemlíjtük, hogy a három közül a legdinamikusabb színházi élettel Katalónia (egyértelműen Barcelona vezető szerepe miatt) rendelkezik. A hazánkban is bemutatott Sergi Belbel és Jordi Galceran művei is a kortárs katalán drámairodalomhoz tartoznak.

A kortárs spanyol drámaírókon – neveket szép számmal igyekeztünk sorolni – túl a spanyol színházi szakma nemzetközi elismerését jól példázza az is, hogy spanyol rendezők országhatáraikon túl is hangos sikereket értek, érnek el. A színésznőként híressé vált Núria Espert rendezőként is bemutatkozott Londonban Lorca *Bernardájával*; Calixto Bieito az Edinburgh-i színházi fesztiválon kapott Shakespeare-rendezéséért elismerő tapsot; José Luis Gómez a madridi Teatro de la Abadía társulattal⁹⁴ Németországban szerepel sikerrel; José Carlos Plazát több európai nagyvárosba hívják operát rendezni; Lluís Pasqual a párizsi Odeon Színház igazgatója volt 1990–1997 között. Ne feledkezzünk meg a függetleneként bemutatott katalán társulatok – La Fura dels Baus és az Els Comediants – nemzetközi sikereiről se. Visszakanyarodva egy pillanatra a drámaírókhoz, a hazájában évtizedekig nem értékelt Fernando Arrabal ma a világ egyik legtöbbet fordított spanyol szerzője. És hosszan hozhatnánk még további példákat a spanyol színház nemzetközi elismertségére.

A gazdasági válság okozta nehézségek azonban a színházat sem kerülték el. Egyrészt, a spanyol kormányzati támogatási rendszer lecsökkent, így a sokszor amúgy is anyagi gondokkal küzdő színházak ritkán merik vállalni azt a kockázatot, amit egy pályakezdő és ismeretlen

⁹¹ Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (szerk.): *Teatro breve actual*, Barcelona, Castalia, 2013. A könyvről írt recenziót lásd: Katona Eszter: „Spanyol rövidszínházi darabok”, in: *Színház*, 2014. december, 47–48.

⁹² Juan MAYORGA: *Teatro para minutos. 28 piezas breves*, Ciudad Real, Ñaque, 2009; AA.VV., *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura – Consejería de Educación, 2006.

⁹³ A 2012 óta Madridban működő *La casa de la portera* például egy bérház lakásában rendezkedett be. A mindössze húsz-huszonöt nézőt befogadni képes helyszínen a nézők szobáról szobára követik a színészeket.

⁹⁴ Az 1995-ben alapított színház 2006-ban hazánkban is járt, García Lorca *Cím nélküli színdarabját* mutatták be eredeti nyelven (http://budapest.cervantes.es/FichasCultura/Ficha35348_60_1.htm [2014-06-26]).

szerző művének bemutatása jelent. Másrészt az anyagi problémák kihatnak természetesen az emberek szórakozási, így színházba járási szokásaira is. Paradox módon azonban az olyan megamusicalok, mint például az Oroszlánkirály, a magas jegyárak ellenére is folyamatosan telt házzal mennek⁹⁵ – habár ez nem egyedülállóan spanyol, hanem általában világszerte⁹⁶ –, s ezek a produkciók hozzák ma a legnagyobb bevételt a spanyol színház számára. A zenés műfaj sikere jól jelzi, hogy a hatvanas években kialakult és a korábban bemutatott befogadó struktúra gyakorlatilag a mai napig meghatározó Spanyolországban, bár tény, hogy az alternatív színház iránt nyitott réteg, ha lassan is, de valamelyest szélesedett.

A mai spanyol politika azonban nem kedvez túlságosan a kultúrának. Még mindig a 2008-ban kezdődő gazdasági válságra hivatkozva sújtják megszorításokkal a társadalmat egészében érintő szektorokat, mint például az egészségügy vagy az oktatás. A színház számára leginkább az olyan rendelkezések jelentenek érvágást, mint például az jegyek általános forgalmi adójának a 8%-ról 21%-ra való emelése.⁹⁷ Szomorú tény, hogy a színházba járás manapság a spanyolok számára (is) luxus. Nem túl optimista kicsengésű José Monleónnak 2014 elején a *Primer Acto* színházi folyóiratban megjelent vezércikke⁹⁸ sem. Sokatmondó, hogy a jelen spanyol kormányzat kultúrához való viszonyának a szemléltetésére a polgárháború és a Franco-éra színházát sújtó intézkedéseit idézi a neves színházi lap főszerkesztője. Valóban ennyire borús lenne a mai spanyol színház helyzete?⁹⁹ Hogy e sorokat mégse ennyire pesszimistán zárjuk, idézzük fel García Lorca színházról szóló előadását¹⁰⁰: a színház egy nemzet nagyságát, vagy hanyatlását jelző fokmérő – vélte a halhatatlan granadai. Francisco Gutiérrez Carabajo¹⁰¹ szerint a mai spanyol színház teljesen egészséges hőmérsékletű, így van ok az optimizmusra.

*

⁹⁵ A 2011 óta a madridi Lope de Vega színházban folyamatosan telt házzal játszott produkció a legjobb bizonyíték a műfaj sikerére. A 40-80 euró – egyébként a normál prózaszínházi jegyárak 10-25 euró között vannak – közötti jegyárak sem rettentik el a munkanélküliséggel és gazdasági válsággal küzdő spanyolokat e könnyed, de ma már olcsónak nem nevezhető szórakozástól.

⁹⁶ Hazánkban sincs ez másképp. 2014-ben a legtöbb nézőt vonzó kószínházi előadások listáján a magyar teátrumokban három musical állt az élen: *Mamma mia!* (67.695 néző), *Mary Poppins* (57.647 néző), *Elfújta a szél* (44.387 néző). A statisztikát az EMMI adatai alapján a *hvg* készítette (Dobszay János: „A hét bő esztendő”, in: *hvg*, 2015. október 24. 18.

⁹⁷ Uniós viszonylatban ez az adó 5–20% között mozog a tagországokban. Mariano Rajoy kormánya 2015 márciusában jelentette be az adó leszállításának tervét 21%-ról 10%-ra.

⁹⁸ José MONLEÓN: „La cultura del teatro”, id. mű.

⁹⁹ A Sociedad General de Autores y Editores (SGAE, Szerzők és Kiadók Társasága) évkönyvének 2015 októberében megjelent, a 2014-es esztendőre vonatkozó adatai szerint a színházlátogatók száma (8,2%), valamint a jegybevételek tekintetében is (7,5%) növekedés volt tapasztalható 2013-hoz képest. E javuló tendencia ellenére a színházi bemutatók száma még mindig nem érte el a 2008 előtti átlagot, 2008-2014 között 30%-os csökkenést regisztráltak (forrás: <http://www.anuariosgae.com/anuario2014/home.html#>; lásd még: <http://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/7101843/10/15/El-cine-recaudo-en-2014-un-43-mas-y-la-asistencia-al-teatro-crecio-un-82.html>).

¹⁰⁰ Federico GARCÍA LORCA: „La charla sobre teatro”, magyarul „A színházról”, in: *Federico García Lorca Összes művei*, id. mű, 800-803. (2015-10-24)

¹⁰¹ Az UNED irodalom és színháztörténész professzorával készült beszélgetés hangfelvétele: http://www.ivoox.com/uned-teatro-espanol-actual-18-09-11-audios-mp3_rf_813950_1.html (2014-06-29).

Jelen tanulmányban a múlt század – és néhány gondolat erejéig a XXI. század – spanyol színházának irányait kíséreltük meg felvázolni a teljesség igénye nélkül. Nem kívántunk szigorúan körülhatárolt kategóriákat alkotni azért sem, mert egyetértünk az argentin származású, de 1986-óta Spanyolországban élő, a mai spanyol színház enfant terrible-jének is nevezett Rodrigo García szavaival: „[...] utálok az irányzatokat, mert azok nem tesznek mást, mint redukálnak; a művészetet pedig kiszélesíteni kell.”¹⁰² A művészetek és a művészek eredetisége, egyedisége sérülhet, ha erőszakkal csoportokba kényszerítjük őket. Ennek ellenére, mint láttuk, a spanyol színházban bizonyos irányok körvonalazódnak, s maguk a szerzők is tudatában vannak, hogy – eredetiségük mellett – szocializációjuk és kultúrkörük révén mégiscsak tartoznak valahova, illetve, hogy az egyes művek között összehasonlítható vonásokat is fel tudunk fedezni. A fiatal spanyol drámaírók és drámaírónők, ha tagadják is csoport létüket („ismeretség és tisztelet van köztünk, de egyáltalán nem vagyunk csoport” – véli Borja Ortiz de Gondra¹⁰³), azért rokonságukat és bizonyos hasonlóságokat nem vitatják.

A kortárs spanyol színház legújabb alkotásainak bemutatása – és itt visszakanyarodunk a bevezetőben, a hazai kutatóknak a a spanyol színház irányában tanúsított közömbösségére vonatkozó kérdésünkhöz – azért (is) problematikus, mert az időbeli perspektíva hiánya miatt nem ritka jelenség az sem, hogy a drámaírók művei hamarabb jelennek meg színpadon, minthogy írott formában kiadásra kerülnének. Ez a nehezítő tényező egyben szemlélteti azt is, hogy a színház esetében a recepció minimum két szintjéről beszélhetünk, hiszen a drámai szöveg pusztán az olvasás révén, míg a színrevitel az élő és aktív befogadás élményével gazdagíthatja az olvasókat/nézőket. Földrajzi távolságunkból adódóan természetesen nem róható fel, hogy az utóbbi formának nem lehetünk gyakrabban részesei, azonban a spanyolul tudó és színházért rajongó hispanisták sokat tehetnek, tehetünk azért, hogy a XX. századi és a kortárs spanyol dráma több darabja – akár fordításban¹⁰⁴, akár színrevitel formájában, mely természetesen feltételezi az előbbi meglétét is – eljusson a magyar közönséghez.¹⁰⁵

¹⁰² Rodrigo GARCÍA: „After sun”, in: *Primer Acto*, 2000. 285. 30.

¹⁰³ Idézi: Eduardo PÉREZ-RASILLA (szerk.): „Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño. Mesa redonda”, in: *ADE Teatro*, 1997, 60-61, 93.

¹⁰⁴ Ki kell emelnünk a *Katalán Könyvtár* sorozaton belül a *Modern Katalán Színház* kötetben megjelent fordításokat (*Modern Katalán Színház*, Budapest, Íbisz, 2001), Bakucz Dóra kortárs katalán drámairodalmat népszerűsítő fordítói tevékenységét (*6 mai katalán dráma. Sergi Belbel és Jordi Galceran darabjai*, Budapest, L'Harmattan, 2013), Scholz László egy Juan Mayorga fordítását (Juan Mayorga: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz*, Budapest, L'Harmattan, 2010), valamint az ELTE Spanyol Tanszékének szervezésében megrendezett Kortárs Spanyol Színházi Napok (2015. október 6-8.) rendezvénysorozatát, ahol *Az én rosette-i kövem – négy mai spanyol dráma* (Budapest, Nemzeti Színház, 2015; A fordítók: Kürthy Ádám, Zombory Gabriella; Szerk.: Scholz László) címmel került bemutatásra Ignacio García May, José Manuel Mora, Gracia Morales és José Ramón Fernández egy-egy darabjának fordítása.

¹⁰⁵ A bevezetőben utaltunk rá, hogy a magyar közönség nincs elkényeztetve spanyol kortárs darabokkal. Ennek ellenére az aranykortól napjainkig azért jó néhány spanyol színművet mutattak, mutatnak be hazai társulataink. Meglepő, hogy akár Echegaray, akár Paso művei milyen népszerűek voltak a hazai közönség előtt, de nem ismeretlenek Buero Vallejo, Sastre, vagy Arrabal darabjai sem. A kortárs színháznak már sokkal kevesebb darabja jut el hozzánk, de egy-egy bemutatóval (Jordi Galceran: *A Grönholm-módszer, Váltságdíj, Dakota, Bankhite!*; Sergi Belbel: *Eső után, Toszkána, A vér, Mobil!*; Sanchis Sinisterra: *Jaj, Carmela!*) üdítő színfoltként találkozhatunk. A spanyol színház magyarországi recepciójának összefoglalása jövőbeli kutatásaink irányát jelöli ki.

KATONA ESZTER

Művészi szabadság – hatalmi önkény

BUERO VALLEJO – GOYA, MAYORGA – BULGAKOV

*„A [...] szövművészet tágas mezején egyes-egyedül
én vagyok az irodalom farkasa.
Azt tanácsolták, fessek át a bundám.
Ostoba tanács. Akár festett a farkas,
akár kopaszra nyírt, sehogy se hasonlít a szobapincsihez.”¹*

A XX. századi spanyol történelem fontos dátuma volt 1975. november 20., Franco tábornok halála. A közel negyven évig hatalmon lévő diktátor eltűnésével Spanyolország a demokratikus fejlődés útjára léphetett, és ezzel párhuzamosan a kulturális élet is gyökeresen átalakult. A tekintélyelvű rendszerek cenzúrája a művészetek közül talán a legérzékenyebben mindig is a színházat érinti, hiszen a drámai szövegnek, a könyv lapjairól el kell jutni a színházi deszkákig, s onnan a nézőkig.² E folyamatban minimum három ellenőrző ponton (az írott szöveg, a rendezői koncepció, a színpadra állított végső forma) kell tehát a daraboknak szabad jelzést kapniuk. Ehhez társul még, hogy a hivatalos cenzúra vasszigora mellett a művészeknek gyakran a bénító – és talán a legveszélyesebb – öncenzúrával is meg kell küzdeniük. Sőt, egy bemutatott darab esetében fennáll annak is a veszélye, hogy egy nap, a közönség reakcióját látva, a cenzori szigor leveteti a színművet a műsorról.³ Franco alatt a tiltó rendelkezések azonban sok esetben nem bénítólag hatottak, hanem éppen ellenkezőleg, növelték az alkotók kreativitást. Így, paradox módon magának a cenzúrának is köszönhető egyes mesterművek születése a diktatúra idején. Franco halálával mindez egy pillanat alatt eltűnt. A hirtelen jött szabadság azonban szédítően hatott a kulturális életre. A 'mindent szabad' mámore a színház és a filmművészet terén egyrészt az útkeresés és a kísérletezés időszakának nyitotta meg az utat, másrészt azonban az elbizonytalanodás jelei is erőteljesen mutatkoztak. Ez a jelenség valójában természetesnek is mondható, hisz a diktatúrával való szembeszegülés a spanyol drámaírók kimeríthetetlen témája volt négy évtizeden keresztül. Jóllehet a művészeknek az állam és a katolikus egyház nem lankadó figyelme mellett kellett alkotniuk, mégis sokan megtalálták a megfelelő formát és műfajt (történelmi dráma, költői színház, groteszk), tökélyre fejlesztve egyes technikákat (álcázás, sűrítés, áthelyezés), hogy ügyesen elkerüljék a

¹ Mihail BULGAKOV: *Sárba taposva*, Magvető, Budapest, 2004. 222. 1931. május 30-i keltezésű levél.

² A diktatúrák és a színház összetett viszonyrendszerével foglalkozik a *Színház és diktatúra a 20. században*, LENGYEL György (szerk.), Budapest, Corvina, 2011. című kötet.

³ A Franco-rezsim alatti cenzúra működéséről részletesen lásd: Hans-Jörg NEUSCHÄFER: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

cenzori mentális olló⁴ csonkításait. Franco halálával és a demokrácia beköszöntével azonban a korábbi témák hirtelen kiüresedtek, értelmüket veszítették, hisz mi értelme valami ellen harcolni, ami már nem létezik.

Tanulmányunkban két különböző generációhoz tartozó spanyol drámaíró, Buero Vallejo (1916–2000) és Juan Mayorga (1965-) egy-egy színpadi művének párhuzamos olvasatát vizsgáljuk fel. Életrajzukban ugyan van kronológiai átfedés, mégis más történelmi korban éltek és alkottak. Míg Buero Vallejo életét és munkásságát végigkísérte a Franco-diktatúra és a cenzúra, majd átélhette hazájának demokratikus országgá alakulását is, addig Mayorga a diktatúrába született ugyan, művészi fejlődése viszont már a demokráciában teljedhetett ki.

Antonio Buero Vallejo, túlélve a Franco-diktatúra börtöneinek a megpróbáltatásait, 1946-ban írta első drámáját *En la ardiente oscuridad* (*Az égető sötétségben*⁵) címmel. *Az Historia de una escalera* (Egy lépcsőház története) című műve erős társadalomkritikája ellenére, meglepő módon bemutatásra került Spanyolországban és 1949-ben a rangos Lope de Vega-díjat is elnyerte. Vallejo egy olyan korszakban kezdett írni, amikor minden színpadi szerző nehéz helyzetben volt. A polgárháború után, a diktatúra első évtizedében a színdarabírók számára két út kínálkozott: vagy az uralkodó eszmeáramlat szolgálatába állítani a színházat, vagy felvenni a harcot a cenzúrával, és a társadalmat szorító problémák művészi megfogalmazásával próbálkozni. Buero Vallejo, annak ellenére, hogy csak feltételesen szabadult, a nehezebb utat választotta; sikerrel. Eleinte csak óvatosan, majd egyre határozottabban emelte fel műveiben a hangját az emberi méltóság védelmében. Darabjaiban aggódva figyeli az individuumot fenyegető korlátokat, a lelki és testi (vakság, sükettség) fogyatékosok nyomorúságát és a hatalmas gonoszságát, lelki torzulását. Vallejónak ugyan sokszor kellett küzdenie a cenzorokkal, ő mégis szüntelenül írt, és műveit – néhány kivételtől eltekintve⁶ – sikerült is színpadra vinnie, a közönség és a kritika elismerését egyaránt elnyerve. Hangja olyannyira felbátorodott, hogy ő volt a Spanyolországban alkotó drámaírók közül az első, aki az *El tragaluz* (1967, A tetőablak) című művében nyíltan beszélni mert a diktatúra egyik legnagyobb tabutémájáról, a polgárháborúról. A szolidaritás hiánya, a háború brutalitása, a hatalom művészetet elnyomó gyakorlatának a leleplezése, a politikai rendőrség és kínvallatások témája mind-mind megjelenik Vallejo színpadán, melynek alapvető célja a diktatúra leleplezése volt. Vallejo olyan problémákat vetett tehát fel, melyekről nyíltan nem lehetett beszélni a művészeknek – de még az utca emberének sem. Hogyan írhatott mégis erről a halálbüntetés árnyékával a feje felett? A szimbolista és a történelmi dráma műfaját hívta segítségül, hiszen a történelmi múltba merüléssel, valamint a szimbólumok világával próbál tükröt tartani a jelen problémáinak. Társadalmi és egzisztenciális problémafelvetéseivel fel akarja rázni a nézőket, színpadával nem véleményt akar formálni, hanem kritikát kíván provokálni. Darabjai végén sokszor nem pontot, hanem kérdőjelet érezhetünk, s éppen az olvasó/néző feladata ezeknek a morális kérdéseknek a megválaszolása.

Buero Vallejo 1957-ben és 1980-ban is elnyerte a Premio Nacional de Teatro rangos kitüntetést, 1971-ben pedig a Spanyol Királyi Akadémia tagjává választották. Székfoglaló beszédét García Lorca színházáról tartotta, pedig Lorcáról beszélni a diktatúra alatt – a polgár-

⁴ Neuschäfer az említett könyvében használja a találó *tijera mental* kifejezést.

⁵ A darabot Magyarországon 1963-ban az Universitas Együttes vitte színre.

⁶ A politikai foglyok kínzásairól szóló, 1964-ben született *La doble historia del doctor Valmyt* (Doktor Valmy kettős története) egészen 1976-ig nem lehetett bemutatni Spanyolországban.

háborúhoz hasonlóan – tilos volt. Igaz, ekkor már a hatvanas években kezdődő gazdasági nyitátnak köszönhetően a diktatúra a végórát élte, a cenzúra azonban mégsem lanyhult, hisz – ha már a politika és a gazdaság bátyáin repedések keletkeztek – a rezsim legalább ideológiai szinten próbált ragaszkodni a korábbi elvekhez. Buero Vallejo akadémiai beszéde ezért mindenképp bátor témaválasztás volt, mely az ellenzékiesség egyre erősebb jelenlétére utalt.

A demokratikus fordulattal ugyan eltűnt a diktatúra, az 1978-as alkotmány eltörölte a cenzúrát, Buero Vallejo számára azonban a társadalmi kritika gyakorlása továbbra is a színház fontos feladata maradt. Elutasította a gondolatot, hogy az irodalomnak csak az esztétikumot kell szolgálnia:

„A színház nem zárkozhat el az esztétika elefántcsonttoronyába. A színháznak igenis van társadalomkritikai feladata. Ha nincs az étellel kapcsolata, elveszti létjogosultságát. [...] Mindig olyan színházra törekedtem, amelynek társadalomkritikai jellege van, érdeklődést vált ki. Esztétikai és drámai követelményeknek is megfelel, társadalmi tartalom mellett.”⁷ – nyilatkozta 1985-ben magyarországi látogatása alkalmával.

Másik vizsgált művünk szerzője Juan Mayorga, a kortárs spanyol színház egyik legtöbbet játszott alkotója.⁸ A Bradomín-generációhoz⁹ tartozó író első színpadi művével, a *Hét jó emberrel* (Siete hombres buenos) vált ismertté 1989-ben, amikor a Bradomín-díjat Maxi Rodríguez nyerte ugyan el, azonban Mayorgát a zsűri külön dicséretben részesítette. Azóta számos irodalmi díjjal tüntették ki: Calderón-díj (1992, a *Más ceniza* című művéért), Valle-Inclán-díj (2008, a *La paz perpetua* című darabjéért), Borne-díj (1998, a *Cartas de amor a Stalin*ért), Max-díj (2006–2013 között ötször nyerte el), Valle Inclán-díj (2009), Ceres-díj (2013, a *La lengua en pedazo* és az *El chico de la última fila*¹⁰ című színdarabokért), a La Barraca-díj (2013), és a Premio Nacional de Literatura Dramática (2013) – hogy csak a legfontosabbakat említsük. Buero Vallejóhoz hasonlóan ő is büszkélkedhet a Premio Nacional de Teatroval (2007). A díjakon túl azonban mindenképp figyelemre méltó az is, hogy írói munkásságának egy része már huszonhat nyelven olvasható, s darabjai egyre gyakrabban tűnnek fel a világ színpadain. A magyar közönség két művét, *Az örök békét* (*La paz perpetua*)¹¹ és *Az éjszakai állatokat* (*Animales nocturnos*)¹² ismerheti, illetve egy harmadik darabja, a tanulmányunkban is vizsgált *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (*Cartas de amor a Stalin*, 1998) már magyar fordításban is olvasható.¹³

⁷ GERGELY Imre: „Antonio Buero Vallejo színháza”, in: *Színház*, 1985. október, 39-40.

⁸ Népszerűségét jól példázza, hogy a 2013. november 27–29. között Vigóban megrendezett *Teatro: século XXI* nemzetközi konferencián külön szekciót szenteltek Mayorga munkásságának.

⁹ Ehhez a nemzedékhez az 1984-ben alapított Bradomín-díjat elnyert fiatal spanyol drámaírók tartoznak. A Valle-Inclán híres hősről elnevezett rangos díj célja a harminc év alatti szerzők munkásságának elismerése és az alkotás ösztönzése. A nemzedék elnevezését többen vitatják, hiszen a díjon és a közel azonos születési dátumokon kívül sokszor semmilyen hasonlóság nem köti össze az alkotókat.

¹⁰ Ez utóbbiból készült filmes adaptáció (*A házban*, *Dans la maison*) 2012-ben elnyerte a San Sebastián-i Filmfesztivál fődíját.

¹¹ A Teatro de la Abadía mutatta be 2008-ban Kolozsvárott a 17. Európai Színházi Unió fesztiválon.

¹² A Harsányi Attila rendezte és a Hetek Csoportja alkotóival színpadra vitt bemutatónak a Bakelit Multi Art Center adott otthont 2011-ben.

¹³ Juan MAYORGA: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (ford.: Scholz László), Budapest, L'Harmattan, 2010. Tanulmányunkban a magyar fordításból vett idézetekre a továbbiakban csak a zárójelben megadott oldalszámokkal utalunk.

A két drámaíró közti összehasonlító elemzésre, mindenképp okot adhat, hogy mindkettőjük életművében fontos szerepet játszik a valós szereplőket felvonultató történelmi dráma, s az *Alszik az értelem*, valamint a *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* is ebbe a műfajba tartozik.

Buero Vallejo esetében a történelmi múltba „menekülés” a jelen (a diktatúra) társadalmáról és politikájáról való nyílt problémafelvetés álcázására szolgált, azonban sosem didaktikus módon. Darabjaiban a történelem tükörként funkcionál a jelen társadalmá számára, ugyanakkor egyfajta ugródeszka is, melyről elrugaszkodva a nézőknek/olvasóknak lehetősége van a sajátjukkal azonos valóságba, a jelenbe helyezkedni. A történelmi-politikai analógia fordítja ezért Buero Vallejo figyelmét az Esquilache-összeesküvés (Un soñador para un pueblo), a forradalom előtti Franciaország (El concierto de San Ovidio), valamint VII. Ferdinánd rémuralma (El sueño de la razón) felé.

Mayorga is gyakran merít a történelemből: érezhető a vonzalma a XX. század mitikus alakjai (Jacqueline Kennedy, Onassis, Stan és Pan, Bulgakov, Sztálin, Borges), a háborús és politikai témák (a világháború és a náciizmus az *El traductor de Blumembergben*, a spanyol polgárháború a *Los siete hombres buenosban*, az *El jardín quemadóban* és az *El hombre de oróban*, a sztálinizmus a *Cartas de amor a Stalinban*) iránt. A demokratikus Spanyolországban azonban neki a történelem már nem álcázásra szolgál, hanem a történelmi emlékezet jelenbeli hatását igyekszik felderíteni. Olyan válsághelyzeteket mutat be, melyekben az ember legjobb és legrosszabb oldala is megmutatkozik.

Mindkettőjük művére igaz azonban, hogy a történelmi és a politikai dráma ötvözésével azért tekintenek a múltba, hogy művészetük a jelen számára adjon üzenetet. „Nem maradhatunk csöndben, mert van emlékezetünk. A színház az emlékezet művészete.” – írja Mayorga.¹⁴ A múlt megidézésével tudják mindketten leleplezni és kritizálni a jelent, valamint az egyeditől az egyetemes felé tágitani a befogadók tudatát.

A történelmi témák feldolgozása mellett a két szerző rokonítható még abban is, hogy mindketten az eszmék színházához vonzódnak, amelyben egzisztenciális, etikai és filozófiai kérdések is helyt kapnak. A Vallejónál már említett darabvégi kérdőjelek, a befogadót gondolkodásra, elmélkedésre és válaszkérésre ösztönző kérdések Mayorga műveiben ugyanúgy megtalálhatók. A filozófiai gondolatok, a morális dilemmák, az emberi méltóság és a művészi alkotás problémaköre a továbbiakban elemzett mindkét színműben fellelhetők.

Vallejo darabja, *Az alszik az értelem*¹⁵ már címével sejteti a történelmi kort, és a darab főhősére is utal, hiszen Goya Caprichos-sorozatának 43. metszetére, az *El sueño de la razón produce monstruosra* (Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek) asszociálhatunk. A főszereplő valóban a festő Goya, a történelmi korszak pedig az 1820-as évek, VII. Ferdinánd szélsőséges abszolutista uralkodása. A darabban elhangzó konkrét dátumra utalás (1823. karácsonya) egyértelművé teszi, hogy a király uralkodásának második korszakát, a középkori ab-

¹⁴ Juan MAYORGA: *Teatro, arte político. Manifiesto del Día Internacional del Teatro*, 2003. március 27. Mellékletben közli Mariano DE PACO: „Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”, in: *Monteagudo*, 11. szám, 2006, 60.

¹⁵ Magyarországon a Vígszínház mutatta be 1974-ben a darabot Marton László rendezésében. Goyát Balázs Péter alakította, VII. Ferdinánd szerepében Tordy Gézátt láthatták a nézők. Buero Vallejo öt darabját az Európa kiadó adta ki magyarul. Antonio BUERO VALLEJO: *Drámák*, Budapest, Európa Kiadó, 1988. Tanulmányunkban az *Alszik az értelem* (Fordította: Keszttyús Erzsébet) drámából vett idézetek is ebből a kiadásból valók, a szövegben csak az oldalszámokra utalunk.

szolutizmust idéző, ún. vészterhes évtizedet (1823–1833) választotta Buero Vallejo történelmi háttérként.

Mayorga címválasztásában a szerelmeslevelek műfaji utalást tartalmaz, illetve a levelek címzettjének, Sztálinnak az említésével szintén sejteti a történelmi korszakot. A jelző (szerelmes) és a címzett neve közötti kapcsolat azonban teljesen félrevezető, hiszen nem egy nő a levelek szerzője, hanem egy férfi, a darab főhőse, az író Mihail Bulgakov. A mű azonban választ ad arra is, hogy miért a „cartas de amor” műfaji megjelölést használja Mayorga: Bulgakov vágya, hogy szeressék, és hogy a hatalom elismerje művészetét. A hatalom azonban ugyan-úgy vágyik a szeretetre, az értelmiségiek támogatására. Egy diktatórikus rendszer azonban ezt nem kapja meg, ezért a megfélemlítés, a terror és a cenzúra segítségével tarthatja csak fent magát. Mayorga a sztálinista Szovjetuniót választja tehát történelmi háttérnek.

Persze felmerülhet a kérdés, vajon Mayorga miért éppen a Sztálin-Bulgakov – tehát nem spanyol alakok – párharcát választotta, miért nem magát Francót helyezte egy drámai fikció középpontjába, Bulgakov helyett pedig egy, a posguerra nemzedékhez tartozó, a francóista cenzúrával viaskodó spanyol alkotónak a vívódásait mutatja be. Hiszen a negyvenes-ötvenes évek Spanyolországában nem kevesen voltak Bulgakovhoz hasonló helyzetben.

Az egyik lehetséges magyarázatot a spanyol demokratikus átmenet sajátosságai adhatják. Franco halála (1975) után közvetlenül a spanyol sajtó izzott az indulatoktól. A gyűlölet eskalálódását a Moncloa-paktum és a „hallgatás paktuma” állította meg, amikor a társadalmi béke és a demokratikus átmenet érdekében az összes politikai erő és a sajtó a Franco korszakot, mint témát, tabunak minősítette. Mintha egy társadalmi öncenzúrának lennének tanúi. Talán Mayorga témaválasztása 1998-ban ezzel az íratlan paktummal is magyarázható.

Ezt a csendegyezséget a század végétől persze egyre több bíráló érte, különösen az írók és a történészek, majd a Franco-rendszer áldozatainak és azok hozzátartozóinak kibontakozó mozgalmi részéről. Egyre hangosabb az emlékezethez való jog¹⁶ követelése, ami Mayorgánál is többször megfogalmazódik, jelezve, hogy a vállalt öncenzúra egyre terhesebb.

Buero Vallejo és Mayorga drámáinak összevetése igen tanulságos. Nemcsak a történelmi kor reális, hanem a hősök életrajzi adataiból is merítenek a szerzők. Goya VII. Ferdinándtól valóban kérvényezte, hogy meghurcoltatása után egy francia gyógyfürdőbe mehessen. Az engedélyt meg is kapta és élettársával, Leocadia Weiss-szel együtt Plombières-be utazott, utolsó éveit már száműzetésben, Bordeaux-ban töltötte.

Bulgakov alkotói működését sem segítette a sztálinizmus, 1930 után művei szinte alig kaptak nyilvánosságot, darabjai eltűntek az orosz színpadokról. Bulgakov emigráns bátyjának írt ekkori leveleiből érezhető az író reménytelen helyzete, mind művészi, mind anyagi értelemben. Kétségbeesésében nyílt kéréssel fordult a Szovjetunió vezetéséhez, hogy vagy tegyék lehetővé emigrációját, vagy adjanak neki munkát. Sztálin maga hívta fel Bulgakovot és ígért neki segítséget, ennek ellenére az író művei továbbra is tiltólistán maradtak. Ez a legendássá vált telefonhívás adta az ihletet Mayorga darabjához.

Buero Vallejo története Goya Madrid közeli nyaralójában, valamint VII. Ferdinánd királyi rezidenciáján bontakozik ki. Goyát élettársa, Leocadia próbálja az országból való menekülés-

¹⁶ A diktatúra bukása után csak harminc évvel, 2007-ben született meg a *történelmi emlékezet törvénye* (*Ley de Memoria Histórica*), mely lehetőséget adott a múlttal való szembenézésre. Erről lásd Anderle Ádám: „A megbékélés törvénye és ára”, in: *Népszabadság*, 2008. február 1. Elérhető: <http://www.nol.hu/archivum/archiv-479659?ref=sso> (2014-07-28).

re rábeszélni, hiszen a rémuralom egyre fenyegetőbb a liberálisokra nézve. Goya azonban nem akar menekülni, mint ahogy arra sem képes, hogy meghunyászkodjon az uralkodó előtt. Nem kér bocsánatot azután sem, hogy egy liberális barátjának szánt, felségsértő gyalázkodásokat tartalmazó leveléről a király tudomást szerzett.

A festő és a király között a darab során személyes találkozóra nem kerül sor, ám VII. Ferdinánd egy távcsövön keresztül tisztán ellát az idős művész Manzanersén túli birtokára, így a távolból kémleli az eretnek Goyát. A diktátor megfélemlít, de saját maga is retteg, éppen ezért szükséges kontroll alatt tartania minden másként gondolkodót. A király cselekedetei (távcsővel kémleli Goya házát, hímez) igen kifejezően mutatják egy hatalmaskodó, de folyamatos félelemben élő, kisszerű uralkodó beteges belső világát.

Goya nemcsak a süketségével kénytelen megküzdeni, hanem egy kettős erőtervonzásában kell önmagának maradnia. A király azt követeli, hogy korábbi engedetlensége miatt kérjen bocsánatot és térjen vissza az udvarba, a szeretője, Leocadia viszont Franciaországba akar menekülni. E két pólus között a közvetítő feladatot kapja egyrészt a cenzúra vezetésével megbízott Duaso atya, aki a bocsánatkérésre és a királynak való behódolásra akarja a festőt rábírni, másrészt a liberális orvos, Arrieta, aki Leocadiát segítve, szeretné, ha az idős művész az emigrációt választaná. Goya azonban csak a(z alkotói) szabadságát és a (lelki) nyugalomát akarja visszakapni, hogy festhessen. A megfélemlített, művészetében, emberi mivoltában és férfiasságában is megalázott hetvenhat éves festő a darab végén ugyan megtörve, fizikálisan legyőzötten hagyja el hazáját, azonban mégsem hódolt be a királyi hatalomnak.

Mayorga Bulgakovja, a cenzúra által elnémított, reményvesztett író kétségbeesésében elhatározza, hogy levelet ír Sztálinnak¹⁷, írói szabadsága visszaadását, vagy ha ez nem lehetséges, a Szovjetunióból való kiutasítását kérve. Az író felesége, Bulgakova, hogy férje ihletét ösztönözze, Sztálin bőrébe bújva, a diktátor gesztusait, hanglejtését utánozva igyekszik Bulgakovot átsegíteni a levél megfogalmazásának nehézségein. A színház a színházban játékát és a válasz nélkül maradt levelek sorát Joszif Visszarionovics Sztálin váratlan telefonhívása szakítja meg. A vonal azonban éppen abban a pillanatban szakad meg, amikor a szovjet vezető személyes találkozót adna Bulgakovnak. Erre a félbeszakadt telefonhívásra építi az író a reményét, Sztálin azonban nem hívja vissza és a várakozás az örületbe kergeti Bulgakovot. Szüntelen írja leveleit, már felesége aggódó szavait sem hallja meg, s Bulgakova Sztálin-imitációja olyannyira jól sikerül, hogy a diktátor hús-vér valójában megjelenik az író előtt. A Bulgakov alkotta dimenzióban, a művész képzeletéből lép elő az Elvtárs és kezdeményez dialógust az íróval. Ő kezdi diktálni Bulgakovnak, hogy mit írjon, sőt egy ponton maga a diktátor veszi át a tollat és ő írja le a szabadságát követelő író gondolatait.

Bulgakova hiába próbálja a realitás keretei között tartani férjét, az már képtelen a valóságot érzékelni, hallucinációja teljesen valóságossá válik számára. A képzeletbeli Sztálin elhitteti Bulgakovval, hogy ő igenis értékeli a művészetét, ám „addig nem lesz itt igazi művészet, míg védelemre szoruló, ártatlan gyermek a nép” (84.). Végül is – állítja a Vezér – Bulgakovnak csak egy kérvényt kellene benyújtania ahhoz, hogy külföldre távozhasson. A mű végén ironikusan azt is megígéri, hogy Bresztől Vlagyivosztokig felszerelik telefontal az országot, hogy minden otthonból közvetlenül beszélhessenek Sztálin elvtárral.

¹⁷ Bulgakov valóban írt több levelet Sztálinnak, melyek Kiss Ilona fordításában magyarul is olvashatók (Mihail BULGAKOV: *Sárba taposva*, id. mű.).

Mindkét darab mély reflexió a hatalom és az alkotói szabadság közti viszony problémájáról, arról a félelemről, ami szorongatja, és az örületbe kergeti mindkét alkotót. Goya süketsége és víziói összefonódnak a fekete-sorozat festményeivel és a rémisztő belső hangok hallucinációjával. Nem hajt fejet a hatalom előtt, azt festi, amit akar, és nem azt, amit a király diktál: „Festennem kell, és itt! Itt!” (139.), „A hatalom előtt nem alázodom meg.” (158.) – mondja határozottan. A művészi szabadság korlátozása ellen foglal állást az idős festő, amikor elutasítja az uralkodó kérését, hogy a királyi család portréjára fesse rá Ferdinánd első feleségének a képmását. A király tanácsadója, Calomarde, a művész engedetlenségét látva, becsmérően szól Goyáról: „Nem is olyan nagy festő [...]. A rajz szabálytalan, a színek komorak. [...] A királyi család portréin se nemesség, se szépség. Ravasz képek azok, az uralkodóház, a klérus ellen lázítanak” (119.). Pedig, ha behódolna a hatalomnak, ő is persona grata lehetne az udvarban, mint Vicente López, VII. Ferdinánd és a madridi arisztokrácia kedvelt festője.

Mayorga írója sem válik Sztálin esztétikai elveinek kiszolgálójává: „Az igazi művész számára nincsenek tabuk” (21.) – mondja Bulgakov a feleségének. Vagy később, amikor beszélgetőpartnere már a színház a színházban játékból kilépő, elképzelt, de Bulgakov számára valóságos Sztálin, a cenzúra bénító hatásáról is kifejti a véleményét tömören: „A művész, ha néma marad, nem igazi művész” (43.), „nem lehet úgy írni, hogy tudod, hogy figyelnek” (74.).

A megalkuvás problémaköre más Mayorga-darabban is vezérmotívumként jelenik meg. Lehet ez ideológiai (El traductor de Blumemberg), művészi (Cartas de amor a Stalin), vagy értelmiségi (El jardín quemado, Himmelweg) dimenziójú, ám, ami a szerzőt foglalkoztatja, az mindig is a felelősség(vállalás) kérdése. A művészet – és különösen a színház – feladata nem az, hogy a meggyőződéseinket tovább erősítse, hanem éppen ellenkezőleg, hogy elbizonytalanítson. Hogy a néző a prekoncepcióira és a hiedelmeire ne ugyanazokat a válaszokat fogalmazza meg, hanem hogy kitágítsa a tudatát.¹⁸ A drámaírónak nem az a feladata, hogy kész megoldásokat szolgáltasson fel a nézőknek/olvasóknak, hanem, hogy a legmélyebb és a legemberibb védtelenségben hagyja őket. Egy olyan sérülékeny, kiszolgáltatott helyzetben, melyben a befogadó maga találja meg a válaszokat saját világán belül. A festő és az író közül, mintha Bulgakovban sokkal erősebb lenne a társadalmi felelősségvállalás morális imperatívusza, míg Vallejo művében a magánéleti-családi szál, a Goyát és Leocádiát összetartó furcsa érzelmi viszony (a nő a festő cselédje, de egyben a szeretője is, akivel feltehetőleg egy közös lányuk is volt) kap dominanciát. Goya hatalomhoz való viszonyát egyértelműen befolyásolja, hogy családját is félti a diktatúra terrorjától.

Buero Vallejo és Mayorga színházában közös az is, hogy nem egy felszínes üzenet, vagy az egyszerű tanulság, hanem egy nagyon erős etikai mozgatórugó szabja meg a történet keretét és a szereplők mozgásterét. Egyértelmű az összecsengés a 2000-ben elhunyt író és Mayorga gondolatai között. Hasonlóan Vallejóhoz, aki az említett 1985-ös interjúban¹⁹ a színház társadalomkritikai feladatáról beszélt, napjaink ünnepelt szerzője is úgy véli, hogy a színház, egy „politikai, közösségi művészet, az emlékezet és a lelkiismeret művészete.”²⁰ Színházuk a hatalom, az erőszak, a háború és az emberi kapcsolatok bemutatásával visszaköveteli az emberi méltóságot, a szabadsághoz és az igazsághoz való jogot.

¹⁸ Mariano DE PACO: id. mű, 59.

¹⁹ GERGELY Imre: id. mű, 39-40.

²⁰ Juan MAYORGA: *Teatro, arte político*. id. mű.

Mindkét főhős, Goya és Bulgakov munkásságán egyaránt nyomot hagyott a történelmi kor, a megfélemlítés okozta lelki torzulás. A festő 1820-as évekbeli művei (az ún. fekete festmények) egyre komorabbak, vészterhesebbek. Beteges, kidülledt szemű, nyitott szájú alakjai, a sötét tónusok s a színek szinte teljes hiánya jól kifejezik a festő magányát és szorongását. Ezek a komor hangulatú képek a hatalom nemtetszését váltják ki: „[...] a falakat díszítgeti csúf és torz festményeivel.” (168.) – mondja Duaso atya a királynak. Majd Arrietának: „Túl sok bennük a kegyetlenség meg a szatíra. Meg még valami... amit nehéz meghatározni.” Arrieta: „Az iszonyat” (155.).

Mayorga hőse hasonlóan, egy napfény nélküli világról ír műveiben. Sztálin a szemére is hányja: „Oly tehetséges vagy te, Mihail, olyan gazdag a képzeleted... De miért oly komor minden írásod? Csupa olyan orosz ábrázolsz, akiket szinte a bolondokházából menesztettek. [...] Te inkább a szörnyűségeket emeled ki, népünk legrosszabb tulajdonságait...” (75.). A hatalom szemszögéből Bulgakov műveinek is a szatíra a megbocsáthatatlan bűne: „De én sosem fogok lemondani a szatíráról. A szatíra behatol a tabuk birodalmába. Az igazi művész számára nincsenek tabuk” (21.) – mondja az író.

Szintén rokon vonás, hogy Buero Vallejo és Mayorga is bőven merít főhőseik életművéből. Amíg az *Alszik az értelemben* adott szituációkban Goya festményei jelennek meg a háttérben, párhuzamot mutatva a színpadon zajló történésekkel, addig a *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* az intertextualitás szövi át, folyamatosak az utalások Bulgakov (*Mester és Margaréta*²¹, *Fehér gárda*, *Kutyaszív*, *Bíbor sziget*, *A Turbin család napjai*, *Zojka lakása*) műveire. A szövegek közötti kapcsolat akkor válik a legnyilvánvalóbbá, amikor Mayorga apró változtatásokkal ugyan, de szinte teljes egészében beemeli Bulgakov egyik groteszk „sztáliniádájának”²² parodisztikus telefonbeszélgetés-jelenetét, melyben Sztálin maga hívja fel a Művész Színházat, hogy Bulgakov egyik darabját támogassa.

SZTÁLIN: Na, végre. Jó lesz? Akkor most mondd el szépen, mi van veled, mért irkálsz nekem ilyen leveleket?

BULGAKOV: Mit csináljak? Hiába gyártom a darabokat, semmi értelme. Most adtam oda egyet a Művész Színháznak, de be se mutatják, és nem is fizetnek érte.

SZTÁLIN: Még ilyen! Na, várj csak egy kicsit! (*Telefonál*) Halló! Művész Színház? Itt Sztálin beszél! Küldjék a telefonhoz Sztanyiszlavszkijt! Mi? Hogy? Meghalt? Most? Amikor meghaltotta, hogy keresem? (*Bulgakovnak, aki nagyot sóhajt*) Ne hagyd el magad, majd mindjárt kitalálunk valamit! Halló! Művész Színház? Itt Sztálin beszél. Hívják a telefonhoz Nyemirovics-Dancsenkót. (*Szünet*) Mi? Meghalt? Most? Ő is? Akkor küldjenek valaki mást! (*Kisvártatva*) Na, végre! Ide figyeljen, Jegorov elvtárs. Ott van maguknál egy színdarab... Egy bizonyos Bulgakov nevű szerző írta. (*Bulgakovra kacsint*) Természetesen nem akarok kényszeríteni senkit se, de szerintem ez egy jó darab. Mi? Maga szerint is? És mikor akarják bemutatni? (*Bulgakovhoz*) Mikor mutassák be?

²¹ Bulgakov híres regényében a Mester „elégettem a kéziratot” kijelentésére, Woland válasza: „Ilyesmi nem létezik: a kézirat sosem ég el” (Mihail BULGAKOV: *A Mester és Margarita*. <http://mek.oszk.hu/02800/02825/02825.pdf>, 205.; 2014-07-28). Mayorga Sztálin szájába adja: „Ugyan, mit beszélsz. A könyv nem ég” (75.).

²² Kiss Ilona: „Mihail Bulgakov Sztáliniádái (A *Batumi* című dráma elé)”, in: *Színház*, 1990/3. Dráma-melléklet: Mihail BULGAKOV: *Batumi*. Elérhető: <http://adattar.vmmi.org/dramak/144/144.pdf> (2014-07-28).

BULGAKOV: Hát, talán három év múlva jó lenne...

SZTÁLIN: *(Jegorovhoz a telefonba)* Szóval én nem szeretek színházi ügyekbe beleavatkozni, de úgy gondolom, három hónapon belül be tudnák mutatni. Mi? Hogy három héten belül akarják? Jó, legyen. És mennyi honoráriumot szántak neki? *(Eltakarja tenyerével a kagylót. Bulgakovhoz)* Mennyit kérsz?

BULGAKOV: Ötszáz rubel nem jönne rosszul ...

SZTÁLIN: *(Újra Jegorovhoz a telefonba)* Nem vagyok pénzügyi szakember, de úgy gondolom, hogy egy ilyen színdarabért legalább ötvenezer kellene kiutalni. Hogy? Maguknak hatvenezer is megér? Persze, kérem, kérem! Akkor fizessenek hatvenezer! *(Bulgakovhoz)* Na, látod... Megy ez, mint a karikacsapás. És még azt mondod, hogy nem akarnak fizetni...²³

Ugyanez Mayorgánál:

SZTÁLIN: [...] miért vagy most ilyen szomorú?

BULGAKOV: Egyetlen szovjet színházat sem érdekli majd a darabom, Joszif Visszarionovics.

SZTÁLIN: Hogyhogy nem? Hol szeretnéd bemutatni?

BULGAKOV: Én Konsztantyin Sztanislavszkij színházát, a Művészt választanám.

SZTÁLIN: No, most rögtön felhívom. Épp ma délután jártam arra, és felhőborított, hogy egyetlen darabod sincs kiplakátózva.

BULGAKOV: Elintézi, hogy bemutassák a darabomat?

SZTÁLIN: Biztosra veheted. Had telefonáljak egyet. *(Fogja a telefont. Tárcsáz)* Várj csak, Mihail. *(A telefonba)* Kisasszony, kisasszony, hall engem? Ez Sztanyiszlavszkij színháza? *(Bulgakovra pillant)* Kapcsolja nekem Konsztantyin Sztanislavszkij elvtársat. *(Kezével befogja a kagylót, és megkérdi Bulgakovot, „Milyen előadást szeretnél? Délutánit? Estit?” Leveszi a kezét a kagylóról)* Sztanyiszlavszkij? Itt Sztálin elvtárs. *(Rákacsint Bulgakovra)* Nézze, Konsztantyin, nem szívesen ütöm bele az orrom a színház ügyeibe, de itt tartok a kezemben egy darabot, ami... Konsztantyin?... Itt van? *(Nem hallani jól, Sztálin haragra gerjed, fujtat)* No, majd beszélek én a közlekedésügyi miniszterrel, biztos litván. Rohadt egy készülék... [...] Mi az ördög van ezzel a telefontal? *(Megszakadt a vonal. Sztálin leteszi a kagylót, dühös.)* [...] (61–62.).

Érdekes, hogy a diktatúra hálójában vergődő művész üldözését mindkét drámaíró a vadászat metaforikus képével érzékelteti: „[...] A vadászat elkezdődött, és Francho nemes vad” (128.) – mondja Leocadia. Bulgakov pedig: „ha valakit vadként űznek, valóban megvadul. [...] Egy vadat sokáig kergethetnek, de egyszer csak szétpattan a szíve, s a vad épp akkor lesz a legveszélyesebb” (41.).

Buero VII. Ferdinándja egy érdekes, férfihoz nem igazán illő tevékenységet is végez: hímez. Ennek szimbolikus jelentése a pók hálóját és a veszély közeledtét idézheti: minél jobban előrehalad a hímezésben az uralkodó, annál szorosabb a háló Goya körül is.

Buero Vallejo 1970-ben bemutatott darabjának technikai megoldásait a korabeli kritika is méltatta. Akkoriban igen újító színpadi technikának számított Goya festményeinek kivetí-

²³ Marietta CSUDAKOVA: *Zsiznyeopiszanyije Mihaila Bulgakova*, Moszkva, 1988, 12, 61–62. o. Idézi: KISS Ilona: id. mű, 1.

tése²⁴, valamint a süket művész belső hangjainak szemléletes érzékeltetése. Ez utóbbi a színészekről is nagyfokú koncentrációt igényel, hiszen amikor Goya a színen van, akkor a dialógusokat a néző sem hallja, csupán a szereplők szájmozgása árulja el, hogy beszélgetnek.²⁵ A belső világában a festő ilyenkor állathangokhoz hasonlítja például a nők perlekedését (a szeretője, Leocadia kotkodácsol, a menyé, Gumersinda beszéde számárbógnak tűnik), de mintha hallaná a macskanyávogást, a szívdobogást, a szárnyak csattogását, a hahotázó nevetést, és a bagolyhuhogást is. Természetesen ezek csak hallucinációk, melyek fenyegető zajokkal töltik meg az idős férfi belső csöndjét.

Mayorga is alkalmazza a néma beszéd technikáját, amikor Bulgakov saját világába merülve, csak Bulgakova szájmozgását látja, de a hangját már nem hallja meg. A kortárs drámaíró megoldásai közül már említettük a színház a színházban módszert, mely nemcsak a Bulgakova Sztálin-utánzásában, hanem a diktátor szavaiban is fellelhető, amikor a vezető elvtárs Bulgakov kéziratára utal: „A témafelvetés roppant érdekes. A kidolgozás azonban zavaros. Remek az indítás: van egy férfi és egy nő, és felkeresi őket az ördög... Kár, hogy a nő alakja alig van kidolgozva. Sokszor mondtam neked: a női figurák a te gyengéid” (75.). A férfi, a nő és az Ördög hármasa: Bulgakov, Bulgakova, Sztálin.

Közös a hősökben tehát, hogy Goya és Bulgakov is dialogizál egy elképzelt alakkal. A külső szemlélők, Leocadia, illetve Bulgakova számára ez egyértelműen a férfiak megbomlott elmeállapotának tudható be. Leocadia: „Velem alig beszél, de valakivel beszél... egy nem létező valakivel. És minden ok nélkül felnevet, vagy szitkozódásban tör ki, valami láthatatlan lények ellen...” (125.). Hasonlón, Bulgakova is aggódik: „Olyan, mintha a gonosz költözött volna ebbe a házba. Mintha szabadon garázdálkodhatna itt az ördög” (57.).

Az ördög Buero Vallejo színpadán is megjelenik áttételesen, Goya festményein keresztül, valamint a második rész álomjelenetében konkrétan is. Az 1970-es darabban feltűnik még egy feketelista is: Calomarde a király hírhedt Zöld Könyvéről tesz említést, melybe VII. Ferdinánd a felségsértőket és a halálraítéltek névsorát jegyzi fel.

Az analógia itt is egyértelmű a két darab között: Mayorga Sztálinja előveszi azt a listát, amit még Lenin állított össze a szobrot érdemlő irodalmárok alakjáról. A diktátor átnyújtja a ceruzát Bulgakovnak, hogy saját maga írja fel nevét tizenhárom sorszámmal a listára. Azonban Bulgakov rémulten visszahúzza a kezét, nem adja el magát az ördögnek.

Gyakori, hogy a karakterek jellemzésében a szerzők a nemzetiségi jelzőkhöz kapcsolódó sztereotip tulajdonságokat használják ki. Vallejónál a Király így beszél Goyáról: „Az a nyakas aragón nem reszket olyan egykönnyen” (118.). Duaso atya is aragón („Én aragón vagyok [...]). Ebből adódóan roppant őszinte is” (154.), akárcsak Calomarde: „Aragón ő is [Duaso], akárcsak én” (121.) – mondja a király igazságügyi minisztere. Leocadiáról pedig megtudjuk: egy „délceg, barna baszk asszony” (122.). Mayorga darabjában Sztálin a saját orvosáról megjegy-

²⁴ Egy érdekes magyar vonatkozás: az előadáson Juan Gyenes Goya festményeiről készült fotóit vetítették ki. A bemutató utáni kritikát lásd: Lorenzo LOPEZ SANCHO: „El sueño de la razón de Buero Vallejo, en la Reina Victoria”, in: *ABC*, 1970. február 8., 63-64.

Elérhető: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/02/08/063.html> (2014-07-28).

²⁵ Buero Vallejo más darabjaiban is kihasználja az emberi fogyatékoságokban rejlő drámai lehetőséget. Az *En la ardiente oscuridad*, valamint az *El concierto de San Ovidio* hősei vakok, így az ő nézőpontjuk érzékeltetésére, valamint a velük való teljes azonosulás megteremtése végett a nézőtér is sokszor teljes sötétségbe borul.

zi: „Remek ember, grúz” (42.), a közlekedésügyi miniszter elmarasztalásakor (a félbeszakadt telefonbeszélgetések miatt) szintén nem marad el a jelző: „Biztos litván az az idióta” (62.).

Mindkét férfi a társadalomból kitzasztott művész helyzetében van. Korábbi barátai is elkerülik őket, hisz az eretnekkel való kapcsolattartás őket is veszélyezteti egy olyan világban, ahol a hatalom figyelő tekintete (távcső) és füle (telefon) elől semmi nem maradhat titokban. Goya egy megjelölt ember, ajtajára jelet festenek éjszaka, sokan pestisesként fordulnak el tőle. „Íme a legújabb pestises: Francisco de Goya” (156-157.) – mondja az idős művész saját magáról is. Bulgakovtól is elfordulnak társai: „Az egész városban úgy néz rám mindenki, mintha magának az ördögnek volnék a felesége. [...] Sztálinnak köszönheted, hogy a földre köpnek, ahol csak elhaladok” (48.). „Még a leghitványabb népség is csak köp egyet, ha ki-mondom a nevedet” (68.) – keseredik el Bulgakova. A kegyvesztett irodalmárt is – Goyához hasonlóan – pestisesnek (apestado), a fordításban leprásnak bélyegzik: „Úgy húzódnak el tőlem a rendezők, szerkesztők, mint valami leprástól...” (24.) – mondja Bulgakov.

Ennek ellenére mindketten úgy gondolják, hogy igenis elismerik a művészetüket. Goya: „Én Goya vagyok! Engem tisztelnek!”, „Széttaposnak, mint egy hangyát!” (139.) – próbálja Leocadia a valóságra ébreszteni idős szeretőjét. Míg Bulgakov: „Egész jeleneteket tud [Sztálin] idézni a műveimből. Tudom, hogy nagyra tart.” Felesége válaszával igyekszik felébreszteni fantáziavilágából az író: „Nagyra tart? Tudod te, hogy miket beszélnek rólad az emberek Moszkvaszerte?” (48.)

A sok párhuzam után, idézzünk fel néhány különbséget is a két darab között.

Buero Vallejo színháza sokszereplős: 17 szereplőt, valamint hangokat (macska, María del Rosario hangja) sorol fel a mű elején a szerző. Ezáltal Goya alakját sok nézőpontból, változatos dialógusokból ismerhetjük meg.

Mayorga ezzel szemben csak három alakot mozgat a színen: Bulgakov, Bulgakova és Sztálin. Ennek köszönhetően az író alakja is csak két irányú megvilágítást kap. Mégsem mondhatjuk, hogy egysíkú lenne Bulgakov figurája, hisz az irónia segítségével Mayorga nagyon árnyaltan képes az író gondolatait kifejezni. Előfordul, hogy Bulgakov egyes szám harmadik személyben beszél magáról: „Mert Mihail Bulgakov szerint a művész alapvető kötelessége, hogy harcoljon a cenzúra ellen” (20-21.); vagy éppen, amikor Bulgakova Zamjatin leveléből olvas fel, egy olyan szereplő szájába adja Bulgakov véleményét, aki ugyan a színen nem jelenik meg, Sztálinhoz írt híres levele által mégis megidéződik: „Az író számára a cenzúra egyenlő a halálos ítélettel” (35.). A legironikusabb formája Bulgakov bemutatásának pedig, amikor Mayorga Sztálin szájába adja az író véleményét: „Nem a lojális funkcionáriusok, hanem a hozzád hasonló veszélyes eretnekek teremtik a művészetet” (82.) – mondja a szovjet vezető, egyben elismerve az író életművének művészi értékét.

A diktatúra elnyomószervezete is másképpen jelenik meg a két darabban. Amíg Vallejo színházában sokkal erősebb a fizikális agresszió, addig Mayorga inkább a lelki terrorra és megfélemlítésre helyezi a hangsúlyt. Vallejo XIX. százada sokkal komorabb, az ő színpadáról teljesen hiányzik a humor és az irónia. Vele szemben Mayorga előszeretettel használja mindkettőt, ezáltal főleg Sztálin alakját figurázza ki és teszi nevetségessé.

A két darab szerkezeti megoldásai között a szerzői utasítások és magyarázatok mennyiségében nagy különbség van. Mayorga egyik interjújában²⁶ kifejti, hogy mivel ő mindig úgy ír, hogy a darab színpadra állítását tartja szem előtt, ezért viszonylag kevés szerzői utasítást használ a szövegeiben, ezzel is a színházi alkotók, a rendezők, a színészek szabadságát és fantáziáját igyekszik ösztönözni. Ha csak az olvasók számára írna, feltehetőleg sokkal több szerzői utasítással töltené meg darabjait.

Ebből az aspektusból vizsgálva Buero Vallejo Alszik az értelem című darabját, feltűnően hosszú szerzői instrukciókkal találkozunk. Ez első látásra ellentmondásosnak tűnhet, hiszen a rövidebb, kevésbé kifejtett szerzői utasítások jobban el tudják rejtetni a drámaírók gondolatait, kijátszva a könyörtelen, de sokszor ostoba cenzort, az alkotói fantáziára bízva a mű színpadi elképzelését. Figyelembe véve azonban a bemutatás lehetőségét, a diktatúra alatt egy színpadi szerzőnek mindenképpen mérlegelnie kellett annak az esélyét is, hogy darabja csak nyomtatásban jelenhet meg. Ez esetben, vagyis ha a drámai textus valóban csak szöveg marad, az írói utasítások felduzzasztása és magyarázó jellege már sokkal érthetőbb és indokoltabb.

Mindkét szerző egy diktatórikus államszervezetet (VII. Ferdinánd abszolútizmusa, Sztálin rémuralma), valamint két művészt (Goya, Bulgakov) választ, hogy az alkotó ember (festő, író) és az elnyomó hatalom közötti összetett viszony árnyalatait bemutassa. A diktatúra eszközei nem változnak: az elnyomást, a megfélemlítést, a lelki és fizikális terrort ugyanúgy használja a XIX. és a XX. századi diktatúra is. Hogyan tud ilyen helyzetben egy művész alkotni? Az elismerésért cserébe be kell hódolni, meg kell hunyászkodni a hatalom előtt? Hogyan tud az ember embernek maradni? Ezekre a morális dilemmákra kell a nézőknek/olvasóknak megtalálniuk a választ mindkét műben.

Mayorga ugyan több interjújában nyilatkozik a történelmi és politikai dráma jelentőségéről és napjainkig tartó létjogosultságáról is, az általunk ismert írásokban sehol sem beszél arról, hogy Buero Vallejo színháza hogyan hatott rá konkrétan.²⁷ Ennek ellenére a bemutatott darabok között kiemelt párhuzamok jól szemléltetik a két szerző színházi koncepciója közötti kontinuitást. Buero szerint a történelmi dráma a jelenünkre világít rá, míg Mayorga úgy gondolja, hogy a múltunk bemutatásával a jelenre nyitunk egy ajtót.²⁸ Francisco Ruiz Ramón²⁹ megállapítása mindkét vizsgált dráma szerzőjére tökéletesen illik: a történelmi téma megválasztása sosem egy ártatlan véletlen, hanem a jelenrel való cinkosság eredménye. A drámaírók, amikor a történelmi dráma műfaját választják, éppen ezt az összekacsintást keresik a múlttal, hisz a történelmi színház elválaszthatatlan a jelenünktől.

²⁶ Ruth VILAR, Salva ARTESERO: „Conversación con Juan Mayorga”, in: *Revista (Pausa)*, 32. szám, 2010. Elérhető: <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (2014-07-28).

²⁷ Az egyedüli komolyabb összefoglalásra egy 2013-as doktori disszertáció vállalkozott, mely Mayorga történelmi és politikai színházról szóló gondolatait több helyen éppen Buero Vallejo drámai koncepcióival veti egybe. Carmen ABIZANDA LOSADA: *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*. Elérhető: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada_Carmen_TD_2013.pdf (2014-07-28).

²⁸ Carmen ABIZANDA LOSADA: id. mű, 7.

²⁹ Francisco RUIZ RAMÓN: „Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, in: *AIH Actas IX* (1986), 385. Elérhető: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_042.pdf (2014-07-28).

FEKETE J. JÓZSEF

Irodalom és nemzeti közösség

ELEK TIBOR: IRODALOM ÉS NEMZETI KÖZÖSSÉG.
VÁLOGATOTT ÉS ÚJ ESSZÉK (1984–2014)



Cédrus Művészeti Alapítvány –
Napkút Kiadó
Budapest, 2014
350 oldal, 2990 Ft

Elek Tibor a mostani kötete által felölelt harminc esztendő alatt írt szövegeiben, miként esszéiben, kritikáiban, tanulmányokban, monográfiáiban is egyaránt következetesen kiállt azon meggyőződése mellett, hogy csak egyetlen magyar irodalom létezik. Egyike azon irodalomtörténészeinknek, akik fokozott érdeklődéssel forgatják a „határon túli” szerzők műveit. Ugyanakkor abból az álláspontjából se enged, hogy *egy* ugyan a kortárs magyar irodalom, de hogy nem *egységes*, az is bizonyos. Inkább darabokra szaggatott. Ezért is vezeti be az *egységes sokféleség* egyedi terminusát, amihez a magyar irodalmat területi sokféleségében együtt látó szemlélete vezetett el. Irodalomtörténeti-kritikusi habitusa nyomán minden szétszaggatottsága, tagoltsága, megosztottsága, elkülönböztetése és atomizáltsága ellenére egészében kívánja látni a mai magyar irodalmat. Mindehhez kapcsolódik kánonellenes magatartása, amivel nem a kánonok megszüntetését követeli, hanem azt kívánja igazolni, hogy egyszerre több kánon is létezhet egymás mellett, illetve, hogy a kritikusoknak a kanonikus pozíciókat maguk mögött hagyva kell felfedezniük értékítéleteikkel a kánonon kívül megképződő értékeket, erőt nem kímélve meg szeretné értetni, hogy a kánonoknak és az azon kívül rekedteknek nem lenne szabad kizárniuk egymást a közgondolkodásban.

Kritikusi, esszéírói magatartásának másik jellemzője, hogy szövegei teljes egészében tükrözik olvasói alkatát, és azt is, hogy pontosan kit kíván megszólítani ezekkel a szövegekkel. Az alkat alatt a szövegeket olvasó, azokat megérteni kívánó, véleményező, más olvasók irányába közvetíteni szándékozó embert értem, akinek véleményformálása során jelen van neveltetése, tanulmányai, élményei, irodalomelméleti ismeretei, különböző nyelvi regiszterei, vagyis, hogy semmi-
ben sem kizárólagos, nem kötelezte el magát egyetlen elméleti irányzat, vagy tudományos beszédmód mellett sem, hi-

szén azok is megférnek egymás mellett, miként a kánonok. Elek Tibor személyes érintettsége révén átjárást teremt az egymást nem olvasó szekértáborokban született művek között.

Amennyiben a kritikusok és esszéírók között akad megfelelője a mindentudó elbeszélőnek, úgy Elek Tibort annak tarthatjuk, persze nem valami elefántcsonttorony-perspektívát, nem tárgya fölé helyezkedést értek e „mindentudás” alatt, és semmiképpen nem ironikus értelemben használom, hanem éppen a tárgyon belülséget nevezem így, azt, hogy egy-egy mű tárgyalásakor a szerző teljes munkásságát szem előtt tartja, egy regényről beszélve több regényről, egyéb művekről, tartalmi, akár életrajzi elemekről is szól, költői munkásságot elemmezve fölhasználja a szerző prózai és esszéisztikus műveit is, miközben éberrel figyeli az egy-egy műben megjelenő idegen, átszivárgó hatásokat. Közvetíteni kíván, ezért az elemzett műhöz kapcsolódó másodlagos elemeket is számba veszi, ám soha nem engedi meg magának, hogy a járulékos elemek befolyásolják értékítéletét, azok csupán az olvasóbarát közvetítést szolgálják. A szerzőnek nem csupán véleménye, hanem a megszólalása is mindig egyéni. Irodalomtörténészként a jelen irodalmi jelenségeire figyel, nem csupán a művekre, hanem folyamatokra, ügyel a történelmi távlatra, szövegeibe bevonja a politika, a társadalom, a média stb. hatásmechanizmusainak elemzését, és ezek által fókuszál a kötet címében megadott két sarkalatos témára, az irodalomra és a nemzeti közösségre.

A mostani kötet háromszor tizenhárom írásának jelentős részét megtalálhatjuk a szerző *Fényben és árnyékban (Az irodalmi siker természetrajza)* és *Árnyékban és fényben (Darabokra szaggatott magyar irodalom)* című 2004-es, illetve 2007-es kötetében, ám a mostani válogatás jelentősen „töményebb” azoknál. Annak ellenére, hogy válogatás-kötetről van szó, aminek éppen ilyennek kell lennie, a szerző korábbi könyveinek ismeretében úgy érzem, túl szikár, az előzőek lazábbak, levegősebbek voltak. Az esszék mellett tanulmányok és kritikák, íróportrék sorjázta bennük, bár ezek a mostani válogatásban is valami módon jelen vannak, viszont hiányzik belőle Elek Tibor kedvelt, és az olvasó számára izgalmas orális műfaja, az írókkal folytatott beszélgetés, meg az érveket, meglátásokat, tapasztalatokat ütköztető ke-rekasztalok szövegének közlése. Nem hiányzik viszont a két említett korábbi kötetet is záró *fordított beszélgetés*, amelyben a könyv szerzőjét kérdezik.

Az irodalom és nemzeti közösség ugyan nem nyit teljes rálátást Elek Tibor szellemi univerzumára, az (dokumentáltan) sokkal tágasabb, a válogatáskötet esetében azonban nem is várható el a „széles merítés”, viszont ez a kötet is rendkívül olvasmányos, az értékpluraliz-musa mentén gondolkodó szerző szövegei egyszerre szakszerűek és olvasóbarátok. Rólunk szólnak. Írókról, olvasókról, az ezredforduló előtti és utáni társadalomról, benne az irodalommal.

KOVÁCS KRISZTINA

A jégkorszak bejövetele

BESZÉDES ISTVÁN: MAGRITTE-SZIGET



zEtna Kiadó
Zenta, 2013
124 oldal, 3000 Ft

”

A *Magritte-sziget – Posztdramatikus versek*, Beszédes István negyedik lírakötete nemcsak az alkotó költészetének korábbi tendenciáit megbízhatóan folytató válogatás. A könyv első sorban a szerző két korábbi munkája, a *Messziről Androméda* (zEtna, 2007) című versgyűjtemény és a kisprózákat összesítő *Napkitörés* (zEtna, 2008) irányából kiindulva építi újabb elemekkel ezt a beazonosíthatóan jellegzetes, meteorológiai, ökológiai, geotopológiai kötődések szálaiból szőtt lírai világot. A *Magritte-sziget* címlapján jégmadárral határozottan, ám nem leleplezően vezet be abba a karakteres, a földrajzi körülményeknek kitett univerzumba, amelyet a tárgyak részleteiben elvesző, azok fragmentumai körül türelmesen motózó elbeszélők klasszikus leíró technikái mellett a tektonikai formák (sziget, katarakta, szakadék, hullámtörő), klimatikus és meteorológiai tényezők (napkitörés, dagály), az arkhék állapotváltozásai (jég, víz, mészkő, csigaház, fosszília) tesznek felismerhetővé. Beszédes költészete ennyiben az *Új Symposium* más reprezentánsai által is sokszor „forgatott” földrajzi lexikon szócikkeiből (húsmárvány, karsztosodás, tenger, móló, kikötő) szemez, ám szövegei egy a reminiscenciákat sem nélkülöző, mégis adekvát és jellegzetes élményköltészet darabjai.

A lírai szubjektum törekvése Beszédes világában az epicentrumot kijelölő, a szétesést és az összekapcsolódást, az ismétlődést és a változást latolgató, lassú, ám mégis aktív egzisztálás. Köteteiben az elemek szétbontására irányuló cselekvéssorok mögött rendre olyan elbeszélők hangja hallatszott, akik a konkrétságot és a transzcendentális karaktert egyszerre felmutató jelleget a meteorológiai és a geológiai jelenségekben, a geografikus és a szférikus dimenziókban együttesen észlelték. Ez jellemezte a *Messziről Androméda* úrbéli kalandozásait ugyanúgy, mint a *Napkitörés* poétikus, a töredékességet és a peripatetikus karakterek szemvillanásait középpontba állító részleteit. Utóbbi kisprózák gyűjteménye volt, ám fragmentumainak ritmikája és tematikája nem állt

távol a szabad vers tempójától és formavilágától, így műfaji különbözősége ellenére is könnyen rendeződhetne sajátos „triptichonba” az öt időben megelőző (*Messziről Androméda*) és követő (*Magritte-sziget*) kiadványokkal.

Arról van szó, hogy a *Messziről Androméda* és a *Napkitörés* geocentrikus origójú csillagközi szimbólumrendszerei egyfelől tovább élnek a *Magritte-sziget* verseiben, hiszen a jól munkált, cizellált lírai darabokat tartalmazó könyvecske érdekessége, hogy egy új földtörténeti korszakot, egy újabb eljegesedést emel az emberi civilizáció dekádjai közé. A kötet első ciklusa (*Glaciális részletek*) ennek és az alcímben jelölt teátrumi stílusnak és szertartásrendnek megfelelően a jég színpadra állításának variációit ábrázolja. A jegecesedés, a kristályosodás dimenzióiban létező víz természetesen a Symposion-nemzedékek lírikus és epikus hagyományához illeszkedve a tenger formájában is felbukkan egy-egy pillanatra. A költő saját használatra átalakított „*Hamburgi dramaturgiájában*” a lírai én a jég metaforáit úgy veszi számba, hogy eközben megtestesüléseit is instruálni vágyik. A szerepek, maszkok, szimbólumok sokaságát rendezőként irányító narrátor a vers születésének folyamatát bemutatva a retorémák működését az alkotó (költő-dramairó-színész-rendező) olykor túlpontírozó gesztusai felől is láttatni engedi. A Glóbusz alakváltozatai közé a könnyen kínálkozó színpad mellé a hasonlóan nem különösebben unikális sziget, az új époque, a jégkor fő attribútumai között pedig a megszemélyesített, organikus természetű jég mellé a hó is felzárkózik. Emiatt akár közhelyszerű és kiszámítható is lehetne Beszédes István költészete, a képek szabad és rendkívül gazdag variációja, a részletek finom kidolgozása miatt azonban erről szó sincs.

Az anyag története nála ugyanis úgy válik a színjátszás kézikönyvébe rejtett színész törtéijává, meséje a kötet első ciklusának impozáns és szellemes felvezetésévé, hogy az átvezetés a második rész (*Valódi műértők*) a fő témát részletesebben kibontó verseibe észrevétlen, leheletfinom. A teátrum helyeitől távolodva úgy érkezünk meg a kisebb dimenziójú, intim terepekig, hogy az első ciklus szimbólumrendszerét mégsem felejtjük el. A minden mindenhez kapcsolódásának elve vezet a földrajzi- és egyéb térformák leírására vállalkozó elbeszélő tekintetét. Beszédes kozmogóniájában a legprofánabb történetstől úgy jutunk el egy pillanat alatt a világűr távlataiig, hogy közben nem érezzük a pátosz felesleges sallangjait. A költői nyelv világossága, a formák tisztasága, a humor és az ironia szikár reprezentációi a kozmikus témavariációkat is úgy teszik hitelessé, hogy súlyukat megtartva maradhatnak hétköznapiak.

A mindent figyelő, de az öt is fürkésző tekintetek elől elrejtőzni nem tudó lírai én a színpadtól távol kerülve is a teátrum „kelléktárából” meríti szókészletét: „Sajnálom, de hol menjek szét,/idegen helyen, értetlen közönség előtt?” (*Egy élet munkája*) A test határaitól és a színpad végességéről szóló sorok a szétszalazott témafelvetés ellenére is sikeresen tükrözik a shakespeare-i invenciót, a színpad és a világ totalitásának egybecsúsztatását: „csillapítani szeretném a vérzést,/amit a szerep vasrácsa reszel a húsba.” (*Megkísértés*); „óvatosan ássa ki a színpadot a dombból,” „a kérdések létjogosultsága e nagyteremre szűkül,” (*Deszka jelent*)

A *Magritte-sziget* verseiben a Földtől elemelkedő, nagy távlatokat látó elbeszélők kalandjai gazdag és kimunkált témavariációk szekvenciái. A könyv harmadik, *Szálló ige* című egysége a mediterrán fantáziák gyűjteménye. Versei, a *Frutti di mare*, a *Földközi*, a *Szakadék felett* a kítakarás, az elrejtés akcióit tematizálva vezetik be és kapcsolják a jég kulisszáihoz és a színpad metaforáihoz az alkotó látáshoz, észleléshez kötődő ideáit. Így nem váratlan, hogy a következő ciklus (*Kaszting*) a képkockát teszi a lírai szubjektum látómezejének alapegységévé

(*Full frame variáció*). A könyv egyszerre teleologikus és ciklikus megkomponáltságát egy percre sem feledő elbeszélők a gravitációt legyőző, életre kelő hideg őselem mitológiáját is megteremtik: „mert ez az, ami a korpust/a hideg talajtól elemeli” (*Szerető*)

A *Magritte-sziget* legjobb kimunkált darabjai azok a versek, amelyek az anyag színeváltozásának mágiáját tárgyalják, bár az itt használt tárgy-kultúra és motívumkincs nagy meglepetést nem okozhat, a szüntelen ismétlés magabiztos retorikája ezúttal is meggyőző hatást kelt. A legerősebb egység így lesz kétségtelenül a *Nyers*, annak egyik darabja (*Húsmárvány*) a kontinensek között tébláboló, az eredet kronológiáján töprengő elbeszélőjével az egész válogatás leginkább enigmatikus figurája. A *Minden élet*, a *Mészki tárgy* és a *Hold-ösvény felé* című versek a mészkövesedés fázisainak rögzítésével fonják egybe a civilizációk körköröségeinek, az élő szervezetek anyagga levésének, majd anyagtalanná válásának stációit.

Bár a dolgok teresülésének témái a *Kis helyen* címmel aposztrofált rész több versében is erősen tematizálódnak (pl.: *50 m²*: „mint járnak a tárgyak saját utuk”), a könyv csodaként visszatérő szálai igazán a *Katarakta*-ciklusban szintetizálódnak. A posztmodern civilizációs terepektől látszólag távol lévő locusokban észlelt történések – az összehúzódnások, összeszőkülések, a környezetbe ágyazódások földrajzi terepein zajlanak. A környezettel egybeolvadó humanoidok történet-szárait fonják egybe a *Patrióta*, a *Katarakta* és a *Régi hegyek* című darabok. Közülük a *Katarakta*, bár a címválasztás, a hályogosodás, a látás elhomályosodásának dimenziójára is utalhat, (L.: szürke hályog) a szinonim jelentések köre a zuhatagosodás, az összeszőkülés által kialakuló szigetesezés problémáját is megidézi.

A *Magritte-sziget* záró része, a *Találatok Newton almájára*, melynek legfőbb akciója, hogy a korábban a színpad és a színház szabályait ismertető, a játéktér körberajzolását elvégző elbeszélő levonul a területről. A saját maga által teremtett korszakot lezárva kivonul a világból, a Földről. Az *Egy hulló almán élek* ennek megfelelően a Geoszba zuhanás élményével, a gravitáció erőinek kérelhetetlen törvényeivel magyarázza a földhöz-röghöz kötődés tapasztalatát. Bár az *Olyan ez, mint egy utazás* a bolygó elhagyhatatlanságának érzését a menekülés illúziójával kapcsolja össze, a *Lenn összetört* az elemelkedés távlatából szemléli ismét a légköri geoszféra ügyeit. A világra vetett utolsó pillantásban pedig a newtoni tér törvényei kegyetlen feladványként állnak előttünk: „Felforrt nektárral áradó/kanális, orális élvezet, fikciók anális hatalma,/egzaltált hullámot vet benne az alma.” (*Lenn összetört*) A *Mindig is báb* a megkapaszkodás lehetőségeit veszi számba, a bebábozódás lehetősége a túlélés esélyeként testesül meg. A *Leszakadt almán* („Lelépni arról, ami úgyis zuhan?”) és az *Értelmet nyer vele* („elsőnek hagyni el a süllyedő hülyét.”) a téma finom hangolásokkal elpróbált, tudatosan túlfirt variációi.

Beszédes István új kötete lassú és finom, ráérősen olvasandó, stílusparódiától, diszkrét ám fanyar iróniától sem mentes versek gyűjteménye. Míves szubjektumlíra, amely a kulturális és költészettörténeti hagyományoktól sem független, a kortárs poétika aktualizáló törekvéseitől azonban mértéktartóan távol marad. A kötet összességében e nem feltétlenül divatos, ám annál izgalmasabb intellektuális költészet atmoszférájával tarthatja izgalomban az arra fogékony olvasót.

GAJDÓ ÁGNES

Úton a teljesség meghódítása felé

PÁL JÓZSEF: NÉZŐPONTOK. TANULMÁNYOK A
20. SZÁZADI MAGYAR IRODALOMRÓL,
TUDOMÁNYRÓL ÉS MŰVELŐDÉSPOLITIKÁRÓL



JATEPress
Szeged, 2014
232 oldal, 3780 Ft

”

Emlékszem nagy átéléssel tartott Dante-előadásaira a Szegedi Tudományegyetem bölcsészkar épületének auditorium maximumában. Elsőéves hallgatóként csodálkozva figyeltem, hogyan képes ízekre szedni a *Divina Commediát*, fejből sorolva az olasz és magyar idézeteket. Pál József széles körű tudásáról újra és újra meggyőződhetünk *Nézőpontok* című kötetének tanulmányait olvasva. Három témát dolgoz fel a szerző négy fejezetben. Elsősorban a közelmúlt és a jelen érdekli, s nemcsak irodalom-, hanem művelődéstörténeti, művelődéspolitikai kérdéseket is boncolgat. Az események mellett jobban érdekli az ember, azaz hogy milyen személyiség, milyen lelkület áll egy-egy nagy formátumú politikus, tudós életműve, tettei mögött. A kötet lapjain szinte személyes ismerősként üdvözölhetjük Babits Mihályt, Klebelsberg Kunót, Weöres Sándort s Szent-Györgyi Albertet. Pál József a magyar komparatistikai kutatásokról is beszámol, és néhány tanulmányban olyan nemzetközi felméréseket mutat be, amelyek a mai ember olvasottságát, értékrendjét, egyetemes irodalmi kánonját vizsgálják. Nem maradhatott ki a szimbólumkutatás és a szimbólumelmélet témája sem, a művészeti ágak összehasonlítása kerül előtérbe.

A művelődéspolitikai törekvések sorsfordító időkben című fejezet nyitó tanulmánya Klebelsberg Kunó tevékenységét mutatja be. A szerző hangsúlyozza, hogy a Trianon utáni időben, amikor a herderi jóslat már-már beteljesedni látszott, kulcsfontosságú volt felismerni, hogy csak és kizárólag a kultúra megőrzése és erősítése biztosíthatja a megmaradást. A kultuszminiszter a kultúra fogalmába a tudományt is beleértette, s jól ér-

zékelt, hogy a nagy összeomlás után a magyar nemzetnek csak a kultúrája maradt meg, s ezt a tudást, műveltséget át kell menteni egy újabb, jobb kornak. Mint politikus tudta, hogy mekkora felelőssége van e feladat megvalósításában, s ennek szellemében cselekedett, tudatosan és rendszerszerűen felépítve kultúrpolitikáját.

Sorsfordító időben élt és alkotott Szent-Györgyi Albert professzor is, aki többek között arra is rámutatott az egyetemi oktatással kapcsolatban, milyen szomorú jelenség is a „szellemi proletárság”, amikor csak egyvalamihez ért a hallgató. Holott a cél az volna, hogy a diplomát szerző fiatal nyelvtudás birtokában és a kultúra szeretetével, valamint átfogó műveltséggel hagyja el az egyetem épületét. A tudós gondolatai az élet egységéről s aggodalmai a háborús időkben sajnos napjainkban egyre időszerűbbek. Érdeemes lenne újra elövenni az ifjúságnak ajánlott *La paix, sa biologie et sa morale* (A béke élet- és erkölcstana) című történet-és tudományfilozófiai művét, melyben a nevelés fontosságára figyelmeztet, s arra, hogy a háború a kultúra kudarca. Sokkal fontosabb az emberiséghez, mint valamely csoporthoz való tartozás: „Meg kell őket győzni, hogy minden nemzet becsületes, jóakarátú, békességszerető emberekből áll... legdrágább vagyonunk az emberi kultúra és civilizáció... ez a közös kincs minden nemzet békés munkájának eredménye” – írja. Pál József bemutatja Szent-Györgyi verseit is, s egyúttal újabb kutatási irányt jelöl ki: fel kellene térképezni a tudós szellemi viszonyát Babits Mihállyal, a Szegeden habilitált Szerb Antallal és másokkal.

A kötetben szó esik Babits latin–olasz klasszicizmusáról, a Weöres Sándor költészetében fellelhető vallásos inspirációkról, Weöres és a Biblia kapcsolatáról. Ez utóbbi a kötet egyik legizgalmasabb tanulmánya, záró gondolatmenete jelen korunkban rendkívül aktuális. Pál József szerint *A teljesség felé* című bölcséleti próza minden mondatában az ő-s-egy rekonstruálása, a bennünk lévő tudás felélesztése foglalkoztatta Weörest: „A megváltoztatandó rossz az egoizmus és a belső tudatlanság. A jövő jobbra fordulásának lehetősége az ember önismeretében rejlik. Nemcsak néhányaknak, hanem sokaknak fel kell ismerniük saját isteni lényegüket, küldöttségüket. Ennek iskolája a misztika története. Új korszak jön el, ha »A megismert és rendezett erők túlnőnek egyéni mohóságaikon, egymással összeférnek, külső világukat is harmonikussá alakítják.«” (81.)

A *Komparatista műhely* fejezetben Pál József egyik nagy elődje, Vajda György Mihály szellemi hagyatékáról ír, kiemelt figyelmet fordítva a nemzetközi tekintélyű irodalomtudós Monarchia-könyveire és utolsó, *Az orléans-i szűz* című munkájára. A Jeanne d’Arcról szóló Vajdakötet „fegyelmezett és pontos irodalomtörténeti munka, amelyben az író szerényen a valóság tényei mögé rejtőzik, s személyesen csak ritkán, bár a könyv vége felé egyre gyakrabban, lép elő.” (137.) Pál professzor kiemelt egy lezáratlan fejtegetést, amelyben Vajda György Mihály párhuzamosságot tételez fel Jézus, a *Naphimnuszt* író Szent Ferenc és Johanna között, az azonban, hogy miben áll a hasonlóság, már nem derül ki a könyvből. Szerzőnk szerint elképzelhető, hogy mindhármuk esetében „a történeti alak cselekedetei és az örök forma megvalósulása együttes jelentésében kell keresnünk a közös mozzanatot. Johanna máglyája Krisztus keresztje: ég és föld, élet és halál találkozási helye, mint egykor a »Tündérfa« volt.” (139.)

Idekapcsolódik a kötet címlapján több nézőpontból ábrázolt, mintegy feldarabolt, részre bontott *Az idő allegóriája* című Tiziano-festmény. Három emberi fej és három állat (kutya, oroszlán, farkas) feje látható a képen, az idő és a bölcsesség szimbólumai. A latin feliratot nehéz észrevenni, de ha sikerült, a jelentése sokatmondó: „A múltból kiindulva a jelent vigyázva

cselekedni, hogy a jövő eredményeit ne zavarjuk” (Bognár Judit fordítása). Valamiképp ez jellemző Pál József irodalomtörténészi, irodalomtudósi pályájára is. S ha visszakanyarodunk oda, amit Vajda György Mihályról írt: „az író szerényen a valóság tényei mögé rejtőzik, s személyesen csak ritkán, bár a könyv vége felé egyre gyakrabban, lép elő” – megállapíthatjuk, hogy mindez igaz a *Nézőpontok* kötet szerzőjére is. *A könyvről* című írás ugyanis nagyon személyes, már-már vallomásszerű gondolatokat rejt: „Weöres verseit, különösbbe nem törekedve erre, akaratlanul is kívülről tudtam, s annyira a részemmé vált ez a költészet, hogy végül szerelmet vallani és barátságról beszélni is legjobban az ő szavaival tudtam.” (182.) S még valamit megtudunk: a szerző egy lakatlan szigetre Dante és Weöres Sándor művei mellett Platónt és a Bibliát vinné magával, szem előtt tartva Weöres tanácsát: „Ha múltó egyéniségeden áttörve, önmagad mélyén az örök lélekbe hatolsz: úgy hódítod meg a teljességet, mint hadvezér a várat.”



HANDÓ PÉTER

Megvilágítva

SZAFIÁN ZSUZSANNA: ERRŐL NEM BESZÉLÜNK



Accordia Kiadó
Budapest, 2014
84 oldal, 1790 Ft

”

A XX. század második felének magyar társadalmában gyökeret vert egyfajta elhallgatás-kultúra, amely oly mélyen beágyazódott a hétköznapi gyakorlatába, hogy rendkívül nehezen vagy – a lehetséges elbeszélők elhunytával – egyáltalán nem kerül(het) be a köztudatba. Elegendő az 1956-os események titokként való kezelésére vagy arra gondolnunk, fiatalok százai nőttek föl úgy, hogy csak a rendszerváltást követően, már felnőtt fejjel szembesültek zsidó származásukkal. Napjainkban pedig például az 1989 előtti párt- és KISZ-múlt sorolható abba a csoportba, amelyről az érintettek még családi körben sem szívesen szólnak, nemhogy a nyilvánosság előtt. Vagy azon archívumok számára teszik ezt meg, amelyek garantálni tudják a felvételek harminc-ötven évnyi titkosítását az illető halála utáni időre vonatkoztatottnak.

Szafián Zsuzsanna krónikásként nyúl hozzá a könyve születésekor 92 esztendő dr. Fráter Gyuláné Buchwald Ágnes múltidézéséhez. Stílusa az élő beszédet utánozza, ezért nehéz eldönteni, az író lejegyzői vagy újraalkotói minőségben van-e jelen a szöveg születése során. S ezt nem oldja föl a bevezető-jellegű egy oldal sem. Az ok viszont világos: „a történelmi események elmúltak ugyan, de kitörölhetetlen nyomot hagytak a családok és az egész nemzet életében” (5.), akkor is, ha egy félévszázadnál is hosszabb hallgatás választja el azt a jelentől. Ezért is: „Ideje van a szólásnak.” (5., 62., 72.) Ugyanakkor éppen ez a dokumentarista megközelítésmód az, ami miatt fontos adalékokkal szolgálhat történelmünk megértéséhez.

Az *Erről nem beszélünk – Hírvivő magyar lány a Bánságból* című könyv négy tematikai egységből áll. Az első a trianoni döntést és annak következményeit taglalja, illetve azt a családi kapcsolati hálót, kulturális és gazdasági miliót, amelyben Buchwald Ágnes felcseperedik a Szerb–Horvát–Szlovén Királysághoz csatolt bánsági Topolyán, illetve a Romániához került – túlnyomórészt svábok lakta – Temes megyei Dettán. Az elbeszélés alapján Topolya ekkor (1922–25)

az orosz emigráció egyik szálláshelye, találkozási pontja. Szokásaikon túl az is kiderül, az itt élő tábornok lánya „Tolsztoj unokájához ment feleségül”. Dettán a pénzügyi, gazdasági szakember édesapa játsz(hat)ott fontos szerepet a régi gőzmalom 1925-ös lemez- és furnérgyárként való beindításában, amelynek üzemeltetéséhez magyar anyanyelvű munkásokat toboroztak Csanád megyéből. Egyéni életúton keresztül megismerkedhetünk az erdélyi magyar anyanyelvi oktatás nehézségeivel, a tanulás lehetséges alternatíváival. Bepillantathatunk az óromániai Turnu Severinben (Szörényvár) angolkisasszonyok által működtetett, a királyi család által fenntartott iskola életébe, az itt folyó képzés sajátosságaiba. Például, hogy a „Herkulesfürdőtől a Kazan-szorosig” tesznek kirándulásokat, s ilyenkor meglátogatják „a dúsgazdag Ali Kadri”-t, aki „háremet tartott fenn. [...] Ősszel és tavasszal vendégeskedtünk a házában, apácák kíséretében.” (30.) Szafián/Buchwald utal arra is, „a friss román állam célja, hogy a fiatalok minél előbb kerüljenek be az egyetemre, vagy dolgozzanak az államapparátusban, az oktatásban” (19–20.). A sors különös játéka, hogy Buchwald Ágnes 17 évesen az Erdélyi Magyar Banknál (a Budapesti Kereskedelmi Bank fiókintézménye) éppen 1939. szeptember 1-én kezd el dolgozni.

A második világháború időszakát foglalja magában a második rész. Azt a korszakot, amelyben egyszerre banki alkalmazott és a magyar titkosszolgálat hírvivője a könyv főszereplője. Mindkét feladatánál fontos volt az alkalmasság. „A bankban hat hónap volt a gyakoronoki idő. [...] Minden osztályon el kellett tölteni egy hónapot, hogy megismerjük a banki ügymenetet.” (34.) „Illem- és tiszteletudónak kellett lennünk.” (35.) „A banki titoktartási kötelezettség miatt minden ügyletet kódolva kellett megjeleníteni.” (36.) „Megtanultam sifírozni, azaz rejtjelezni, ami lehetővé tette, hogy hírvivő, azaz futár legyek a háború éveiben.” (36–37.) Beszervezése először a lengyel menekültek határon való átsegítését szolgálta, majd kezdetét vette Budapest folyamatos tájékoztatása, a hírvivés. Akadt olyan útja, amelyet Kürtöstől német katonavonaton tett meg, annak „gyanútlan” parancsnoka segítségével. Emellett szállított pénzt a nagyváradi zsidónegyed gettójába is.

Az 1939-es határsáv mentén a románok Károly-vonalat építettek, amely egy esetleges magyar támadás ellenében készült. Bár „a románok fegyverei használhatatlanok voltak. Mégis, ha harcra került volna a sor, akkor magyarok harcoltak volna magyarok ellen”. (45.) A második bécsi döntés következtében ez a harc elmaradt. Ugyanakkor, „amikor Észak-Erdély és Székelyföld visszakerült Magyarországra, akkor pokollá vált ott az élet” (47.) a német autonómia és szabad cselekvésjog miatt. A család 1944-ben, részben az édesapa betegsége miatt, Budapestre költözött.

A harmadik rész, az *Utóirat* röviden beszámol a frontvonal Budapesten történő átvonulásáról, az édesapa ez idő alatti haláláról. A borzalmak érzékeltetésére javasolja Passuth László *Barlangképek* című munkájának elolvasását. Itt számol be az 1945 tavaszán való hazatelepüléséről, melynek következtében még Nagyváradon letartóztatják, elhurcolják közmunkára. Végül kapcsolatai révén kiszabadul, megússza a „malenkij robot”-ot. Sőt, olyan beosztásba kerül, amelybe „ezekben az időkben [...] csak hűséges kormánypárti embereket ültettek, mivel a pozícióval betekintést nyertem a politikai és gazdasági életbe egyaránt.” (67.) A Román Nemzeti Bank alkalmazottjává válik a kommunista M. Klára által – akivel 1939–40 között együtt dolgozott – pusztán azért, mert az egykori gúnyos tréfákban nem vett részt. A magyarországi 1956-os események romániai fejleményeiben résztvevőkkel való találkozását követően arra bízatták: „minél előbb hagyjam el az országot. A feladatom az lett, hogy jusson

ki a hír Európa minél több országába, de ne legyen áldozat! Hallgatni és cselekedni! Ismét ezt kellett tennem.” (71.)

A negyedik rész *A Buchwald-legenda*. Ebben egy olyan családtörténetet ismerhetünk meg, amely feltehetőleg történelmi kutatómunkával alátámasztható vagy cáfolható. A családi kutatások alapján a XVIII. században született Buchwald József orvos egyrészt Arad és Csanád vármegye kormányzójának unokáját veszi/veheti el feleségül; másrészt „a bécsi udvar titkosrendőrsége egész életében figyeltette [...] (Tudjuk, hogy az ilyen típusú »figyelem« a Habsburg-család minden tagjára kiterjedt...)” (77.); harmadrészt „[k]ülső megjelenésükben az utódok még ma is emlékeztetnek a Habsburg, illetve a Lotharingiai család vonásaira” (77–78.). Úgy tűnik, Buchwald József a sziléziai Stanislo településen született, feltehetően II. József és valamelyik Buchwald-hölgy frigyéből.

Szafián Zsuzsanna könyve – miképpen az a fentiekből is érzékelhető – számos tisztázandó kérdést vet föl, a történelmi múltunk jobb megértéséhez járul hozzá. S remélhetőleg a minél több olvasóhoz való eljutása elindít egy folyamatot, amelynek következtében az elhallgatás-kultúránkba elkezd beszivárogni, beáradni a fény.

BARTUSZ-DOBOSI LÁSZLÓ

„Bezár a világ?”

BERTÓK LÁSZLÓ: OTT MI VAN?



Magvető Kiadó
Budapest, 2014
116 oldal, 2290 Ft

Csorba Győző meg- és kikerülhetetlen, s nemcsak akkor, ha a pécsi irodalomról van szó. Tavaly volt húsz éve, hogy végleg elment s s idén, hogy száz éve született. Emléke, sőt jelenléte azonban mintha mit sem változott volna: versek, mesék, kisprózák, s talán nem túlzás – életművek ihletője még így is.

Bertók László, aki 2014-ben volt éppen annyi idős, 79 éves lesz, mint Csorba volt a halálakor 1995-ben, a *Magvető* kiadónál napvilágot látott *Ott mi van?* verseskötetével is őt szólíttatja. Bertók, aki nemcsak életkorát tekintve hozta be mesterét, de irodalmi életműve is felnőtt Csorbáéhoz, a 2006-ban keletkezett *Mi van a halál után?* című versében egy régi beszélgetés fonalát veszi fel, visszakérdez: „*Mi van a halál után?, szerinted, mi van?, / kérdezted, s kérdezgeted (benem) azóta is,*” – hangzik az eredeti Csorba kérdés és rá a válasz, azaz a visszakérdezés: „*S ahol te vagy / (ha vagy), ott (lent?, fönt?), ott mi van?*” (Mi van a halál után?)

A kötet címét adó, s Bertókot izgató kardinális kérdés, az *Ott mi van?* azonban csalóka. A felületes olvasó azt gondolhatja, hogy Bertókot az érdekli, hogy mi van a halál után. A kötet alaposabb tanulmányozása azonban egyértelműen rávilágít, hogy a szerző verseiben sokkal inkább azzal foglalkozik, hogy mi van a halál előtt. Stílusok és formák váltakozása mellett a kötet versbeszéde mégis tartalmi egyneműséget mutat. Ha tipizálni akarnánk, öregedés-versekről kellene beszélnünk. Bertóknál azonban ez sokkal összetettebb. Betegségekről beszél. A testet elemzi. Viaskodásról ír. Arról, hogy képtelen elfogadni azt, amit mégiscsak el kell fogadni, tudomásul kell venni. Saját érzéseit, saját tapasztalatait írja ki magából s verseinek mondandója – a fülszöveg megfogalmazása szerint – a rá jellemző gondolati, „*filozofikus látás- és gondolkodásmód, a természet, valamint a belső lelki környezet mikrorezdüléseinek összekapcsolódásából, keveredéséből állnak össze.*” Testi, lelki bajait diagnosztizáló versei azonban nem tragizálnak. Sokkal inkább a válaszokat kutató elme tényszerű felismeréseiből fakadnak. „*Mit tehet a szív, bél s a*

gerinc orvosa, / ha egyszer az egész szerkezet rozoga?” (Helyzet). Hasonlatai, szemléletes metaforái pontos képet adnak erről a testi „rozogaságról”: *„A belső érfalon a rozosda / ahogy a vért ereszti fogja, / ahogy a tengerből a pára / függőnyt húz az ég ablakára.”* (Ahogy közötté, mint az álom)

A mintegy száz oldalas, kemény borítójú kötet hármasság tagolása az elmúlt évek köteteinek formai sokszínűségét idézi. A kötet elején a 2007-es *Hangyák vonulnak* harminc, negyven soros öregség verseit idéző, s Bertók által „hosszúkáknak” nevezett szabadversek folytatását látjuk. Ez a *Menekül, magyarázódik* címet viselő ciklus 21 verse, ahogy Bertók maga mondja egy helyen, még mindig a „meglepetések, az ijedtség, a tiltakozás, a visszaút, s a még mindig kísérteties »szövegek«. Talán azért bennük a beszélt nyelvhez közelítés, a körbejárás, a kanyarok, az ellentétek, a felsorolások, a sok zárójel, kérdőjel, a kapaszkodás a pillanat szárnyaiba. Az érzékenység, a fokozódó odafigyelés az önmagához közeledő végtelenre, s az önmagától távolodó testre (szellemre, lélekre).” Ezeket a verseket olvasva az elbizonytalanodás érzése kerít hatalmába minket, amely meglepő módon Bertók pontosítani akarásának kísérletéből fakad. A szavak eredeti jelentését keresi, ezért olyan sok ezekben a versekben a felsorolás, a kérdőjel – egyes helyeken már a címben is. „*Mi történhetett? Az egyetemes »szerkezet« / romlott el, s nem képes tisztán (világosan, / szabatosan) kifejezni, kidobogni a pillanatot?*” (Dühöng, szétrobban, a „plafonon van”). Pár sorral lejjebb ugyanott: „*Pontosabban kellene fogalmaznia? / Hallgatnia kellene? A társa »készülékében« / (készenlétében?) keletkezett hiba?*”

Az „ahogy”, a „valahogy”, az „akárhogy” szavak újbóli és újbóli ismétlése is ezt a pontosabb megfogalmazási „kényszert” erősíti. Mindeközben viszont verssé válik keze alatt a próza, s a be nem fejezett sorokat, mondatokat, gondolatokat mégis kereknek érezzük.

Ezt követi az *Egyre közelebb* címet viselő második ciklus, a maga harminchárom háromsoros négyesoros versével, amelyeket a sajátos bertóki szonett versekhez sorolhatunk. Ezek között van néhány nagyon keserű vers, amelyben az egyre fogyó időt, a feladatnélküliséget siratja. „*Spontán, feladat nélkül, / ahogy a világ készül, / lüktetni, ami éppen / megvalósul részben. // Nem is gondolni rá, hogy / mi okból, mért csinálod, / csak elmerülni benne, / mintha a tested lenne. // Élni a folyamatban, / éhes lovak a zabban, / s ha már se szó, se vágyak, / meghalni, mint az állat.*” (Spontán, feladat nélkül). Az olyan ember fájdalma ez, akinek már „*elöl a múlt, hátul a holnap*” (Már majdhogynem mindent tud róla). Nincs perspektíva.

A harmadik ciklus az általa korábban „háromkákknak” nevezett egyedi haiku versek „reinkarnációjaként” aposztrofálható, s újabban „firkák” néven ismertté vált kétsorosokból áll. A *Firkák a szalmaszálla* címet viselő ciklus a formailag mindig megújulni képes Bertók legújabb vállalkozásaihoz kapcsolható, s az elmúlt évek betegeskedéseinek eredményeiként értékelhetők. A tizenötösör kilenc kétsoros „csokor” – ahogy maga Bertók nevezte ezeket a különleges vers-bokrokat –, a falfirkák mintájára, amolyan rövid, csattanós bölcsességeket, meglátásokat, mindennapi igazságokat villantanak fel az olvasó előtt. Ezekben Bertók kérdez, s többnyire nem válaszol. Kihagyások vannak bennük. Olyan érzésünk van, mintha egyfelől a betegség, a fájdalom megakadályozta volna a szerzőt a hosszabb, kerekesebb formák megalkotásában, másfelől egyfajta tudatosságot is felfedezni vélünk ebben az olvasót is az alkotás folyamatába bevonó forma kitalálásában. Bertók rábízta a versek olvasóira a befejezést, mert nem a válaszadás, hanem a kérdezés Bertók László sajátja. Mindenre rákérdez. Kérdései újabb és újabb kérdéseket szülnek.

Verseiben, akárcsak korábbi köteteiben, tudatos önironizálást is megfigyelhetünk: „*A súlyt, ami elhagyta izmaidat, / előbb-utóbb visszaszedi hasad.*” (Az anyag nem vész el), vagy „*Ne orvosokhoz járj, hanem többet szexelj! / Pírít rám egy sápadt, sánta öregember.*” (Többet szexelj!). Olyanok ezek, mint valami feszültség levezető orvosságok. Tompítják, csitítják a testi, lelki fájdalmat. Bertók azonban nem elégszik meg ennyivel: csúfolja magát, s ezzel gyógyul: „*Neve nyugdíjas, foglalkozása beteg,*” (Neve nyugdíjas), vagy máshol: „*Egy firkász, aki éppen hatvan éve / lépett gyanútlan a vízre(?), a jégre (?)*” (Névjegy). Mert, ahogy Rába György mondta egy interjújában: „...az írásbeli tevékenységnek nagyon jó terápiás hatása is van, magára az emberre is.”

Ugyancsak átvonul a kötetben a megszokott ideológiamentes bertóki közéleti szál is, amelyekben az általa felismert alapigazságokat rendkívül rezignáltan, szinte teljes csupaszságában közli. Ez a kötet legpesszimistább vonulata. „*Fújdogál a szellő lyukas zászlókon át. / Minden párt ünnepel. Ünnepli önmagát.*” (Október 23, 2012). Keserű humorral, szinte csak úgy mellékesen ostorozza a politikát, s annak visszásságait: „*Mert nem tapsolod vele, hogy milyen jó, / folyton azt röfögi, mindenki disznó.*” (Disznó)

A kötet utolsó „firkái” teszik fel a legfontosabb kérdéseket. „*Bezár a világ?*” (Döndül?), illetve: „*Vége (vagy majdnem?)*” (Mennyi ember), valamint: „*Most akkor az utolsó szalmaszál tart? / Vagy firkáid tartják a szalmaszálát?*” (Szalmaszál). De vajon tényleg bezár? Vajon tényleg vége? A 2015-ös év decembere megadta rá a választ. Bertók László 80 éves lett, s ezen alkalomból *Firkák a szalmaszálra* címmel újabb, különleges kétsoros versekből összeállított kötete jelent meg a Magvető kiadónál. Megfigyelések, reflexiók, leírások, lételméleti tréfák egyetlen rím akkordjában.

ÓCSAI ÉVA

Kelet-európai hanyatlástörténet

MILETA PRODANOVIĆ: KERT VELENCÉBEN



L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2013
228 oldal, 2500 Ft

”

A szerb kulturális élet egyik jelentős alakja, Mileta Prodanović első magyarul megjelent regényében születési helyét, Belgrád városát választotta annak a hanyatlástörténetnek a helyszínéül, amelyben szereplői mozgásterének és értékrendjének változását kíséri figyelemmel az 1980-as évektől az 1990-es évek végéig Jugoszlávia, Szerbia és a globalizálódó világ asszociációs terében. A *Kert Velencében* a korabeli belgrádi művészeti és egyetemi élet viszonyait jeleníti meg, miközben olyan társadalmi folyamatokat és konfliktushelyzeteket állít a középpontba, amelyeknek egy részét számos kelet-európai ország lakója a saját bőrén is megtapasztalhatta.

Az 1959-ben született Mileta Prodanović író, festőművész és egyetemi tanár könyvei 1984 óta jelennek meg; ezek közt számos novella, kisregény és regény, valamint esszé-, tanulmány- és verseskötet található. Amellett, hogy a szerzőt a Szerb Művészeti és Tudományos Akadémia tagjai közé választották, kiemelkedő művei elismeréseként több jelentős irodalmi és művészeti díjban részesült. Ezek közül az egyiket a 2000-ben megjelent regényéért vehette át, amelynek címe 'Ez az Ön szerencsés napja lehetne' (*Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*). A díjnyertes történet 1999-ben, a NATO-bombázások idején mutatja be pátoszalanul egy belgrádi család életét, akik úgy döntenek, hogy a veszély ellenére nem hagyják el a Belgrád óvárosában lévő lakásukat. A regény azonban nem a harci eseményekre irányítja a figyelmet, hanem a harcoló felek közötti verbális agresszióra. Az ironia és a groteszk határán egyensúlyozó szöveg bevezetése azt állítja a mélyen frusztrált kelet-európaiakról, hogy körükben erősen tartják magukat az összeesküvés-elméletek. A szerző rá jellemző kritikus, politizáló és ironikus attitűddel ezt egy interjúban azzal magyarázta, hogy az ilyen elméleteket a szocializmus „börtönbe zárt” társadalmában a propaganda táplálta, hogy természetes érzéstelenítést nyújtsanak a la-

kosságnak az éppen hatalmon lévő rezsimek, és áthárítsák a felelősséget az általuk előidézett súlyos problémákért, a közreműködésükkel elkövetett rablásokért és a háborús hangulat kialakításáért. A legkritikusabb szerb értelmiségiek közé tartozó Mileta Prodanović nemcsak esszéiben, hanem elbeszéléseiben és regényeiben is éles hangon reflektál a szerb, a volt jugoszláv és az európai történelem, kultúra illetve a művészeti világ eseményeire.

Mielőtt 2002-ben megjelent volna a *Kert Velencében (Vrt u Veneciji)* című regénye, 2001-ben 'Régibb és szebb Belgrád' (*Stariji i lepši Beograd*) című esszékötetében számba vette, hogy Belgrád belvárosában miként jelentkeztek a hanyatlás jelei a '90-es évek folyamán építészeti, esztétikai és városképi szempontból az illegálisan felépült házakon és óriásplakátokon, amelyek politikailag átértelmezték és eltorzították a hagyományok és ikonok jelentésszerződését. Az ezt követő regényében, amely magyarul 2012-ben jelent meg Csordás Gábor kitűnő fordításában, 1996 decemberében Belgrád belvárosában indul a cselekmény, amikor két halálos áldozata és több száz sebesülte van a békés diáktüntetéseknek, amelyek a Slobodan Milošević-rezsim választási csalásai ellen tiltakoznak. Ennek az alapszituációnak a résztvevője az egyes szám első személyű férfi elbeszélő, valamint jóval fiatalabb élettársa, Dora, aki a sebesültek között van, és aki ahhoz a nemzedékhez tartozik, amelyik „az ország széthullása, a háborúk és a kétségbeesések közepette nőttek fel.”

A kevésbé művelt karakterként megrajzolt Dora ellenpontja az elbeszélő egy korábbi szereplője az egyetemi évekből: Lina, aki a '80-as évek egyik jelentős alternatív rockzenekarának, a Zenith F. C.-nek az ünnepelt énekesnője volt, és kiemelkedő intellektussal rendelkezett. Az ő halálhíre jelenti a narrátor visszaemlékezéseinek a kezdetét, és annak az alapkonfliktusnak a kibontását, amely a '80-as és '90-es évek politikai eseményeinek és társadalmi folyamatainak a szembenállásából fakad. A művészettörténész egyetemista közösség, amelyhez az elbeszélő is tartozott a '80-as években, egy kisebb zárt közegben élt, ahonnan nem láttak rá a politikai szféra valódi játszmáira, amelyek gyökeresen átalakították a következő éveket. Ezek az egyetemisták egy olyan pezsgő művészeti közeget teremtettek meg, amely a következő évtizedhez képest aranykornak számított, és részben erre utal a rockzenekar elnevezése, a Zenith F. C. is: „a nap rövid ideig, egyetlen pillanatig tartózkodik a zenitponton. A naponta ismétlődő film következő kockáján már megkezdődik a hanyatlás, a nap közeledése a horizonthoz. (...) Abban az országban azonban, ahol élek, a nap zuhant, úgy döntött, hogy a lehető leghamarabb eltűnik a horizontról, és itt hagy minket, hogy csúszva-mászva egymás szemét vágjuk ki a sötétségben, hogy alattvalói és zsákmányai legyünk annak a faunának, amelyik sötétben érzi magát elemében.”

Amellett, hogy a zenekar neve egy nagy múltú orosz futballcsapat nevét idézi fel, arra az 1921-ben alapított horvát folyóiratra is utal, amelyet a dadaizmus jegyében Zenit néven alapított egy szerb nemzetiségű író. Innen ered a zenitizmus, a délszláv avantgárd irányzat, amely dadaista poétikáját az ősi, barbár és balkáni ösztönök és életerő megjelenítésére építi.

Marcel Duchamp mellett ezt tekinti szellemi elődjének a belgrádi zenekar és művészeti közösség, amelynek szimbolikus alakja a félig francia, félig szerb származású Marcelina vagy Lina, akit az elbeszélő – a zenitizmus eszményei alapján – a tehetség, intenzitás és gyorsaság szavakkal méltat. Akkor kezd megfakulni a róla alkotott képe, amikor Lina párkapcsolatra lép az egyik belgrádi színházi társulat tagjával, Jankóval, aki egy sevillei előadás közben szörnyethal. Lina indítékairól így fogalmaz a narrátor: „(...) föltevés, mely szerint a színház-társulatot csak közbülső állomásnak tekinti Amerika felé, a szerencsétlen Jankót pedig holmi

trapéznek, amely a nagyvilág tágasságába lendíti, nem volt alaptalan.” Lina valóban bekerül az amerikai egyetemi világba, és az aktuális divatokat követő művészettörténész és kurátor lesz belőle. Jelképes sorsának és jellemének megváltozása vezet a cselekmény tetőpontjához, amelynek előzményeként az elbeszélő mikrotörténeteket illeszt egymás mellé, rokonai és ismerősei életének a fragmentumait.

Az elbeszélő, aki szintén művészettörténész hallgató volt, az egyetemi évek alatt tapasztalatokat szerzett a kortárs művészeti életről, kiállításokra és házibulikba járt, az évek során pedig alaposan megfigyelte a város átalakulását és lakói élethelyzetét: „A »Zora« büfében egy elhagyatott szocialista kocsmá hangulata uralkodott, a koszos abroszok fölött, a pislogó vilanykörték nyomorúságos fényében, a sűrű dohányfüstben »terhescipőt« viselő pincérműködők keringtek, és pincérek, akiknek fáradt arcán kiütköztek a visszereik, a tyúkszemek, a nyomorúságos életkörülményeik a nyirkos alagsorokban vagy bérszobákban. Eleven jelenlétük, szenvedélyes, hangos vitáink éles kontrasztot képeztek a félig üres, csorba poharak fölött bambuló kába magányosok reménytelenségével.”

A narrátor akkor is részt vett, de tárgyilagos hangon fogalmaz, amikor családjá és az ország történetének tragikus pillanatait beszéli el: az egyik nagyapját a második világháború után kergették öngyilkosságba, amikor textilgyárát államosították, a másikat pedig néppellenességként kivégezték. A családban kivándorlók is voltak. Az egyik üzletemberré vált nagybácsi 50 év után tér vissza Münchenből Belgrádba, és a kívülálló szemével látja a várost: „Ő vidám embereket látott, én sötét tekintetűeket, kétségbeesetteket, megalázottakat. Ő pompás építészetet látott, én hámló homlokzatot, összehugyozott kapualjakat és toldott-foldott ráépítéseket.” A narrátor kiemeli azt a mozzanatot, amikor ugyanez a nagybácsi büszkén mutatja neki a fotót, amelyen „szívélyes mosoly kíséretében” parolázik Slobodan Milošević elnökkel, aki „százazernyi fiatalembert készített arra, hogy az ő emigráns sorsát megismételje”. Ezek a külföldön szétszóródott kivándorlók a nyolcvanas évek Belgrádjának a szellemét testesítették meg: „Tudósok, írók, festők mentek el, és náluk is többen egészen fiatal emberek, akik nem vágytak többre, mint hogy szerényen, feltűnés nélkül, ám együttal félelem és megaláztatás nélkül élhessenek. Elmentek, más országokba vagy a másvilágra.”

Az országot el nem hagyók túlélési stratégiáinak egyik példja az a gyerekkori tanács, amelyet a történetmondó nagymamájától kapott, és kamaszkorában e szerint is élt: „ne tűnj fel, jelen is légy, meg nem is, ne emelkedj ki, ne vegyél részt a játékokban, bármilyen vonzónak tűnik első pillantásra”. A 90-es években az elbeszélő jóval kétségbeesettebben fogalmazza meg mindannyiuk túlélési esélyét az Amerikából érkező Linának, akivel a híres velencei képzőművészeti biennálén találkozik egy – katartikusnak szánt – esemény sor végkifejletésként: „legalább valaki őrizze meg az ép esztét, legalább valaki maradjon kívül a ránk kényszerített témák és a ránk kényszerített nyelvek mágneses mezején. Legalább valaki, akit ismerünk, működjön az elfelejtett normák szerint, talán ez fogja megmutatni nekünk, ha valaha is elindulunk, hogy valamiféle civilizációba térünk vissza.”

Velence a művészetszociális és a dekadencia helyszínévé fordul elő a szövegben, valamint egy képzelte velencei kertként egy Dora által olvasott regényben, ahová, ha valaki belép, teljesen más irányt vesz az élettörténete. Nyitva marad a kérdés, hogy ilyen fordulópontot jelent-e a regény végén bekövetkező szembesítés, kritika- és vádözön, amellyel az elbeszélő Marcelinát elárasztja, majd egy elhagyatott kertbe vezeti, miután szerencsésen megmenekülnek a velencei biennálé szeánszáról, ahol tűz ütött ki. A férfi nemcsak azzal vádolja a

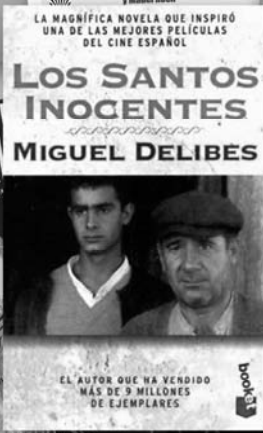
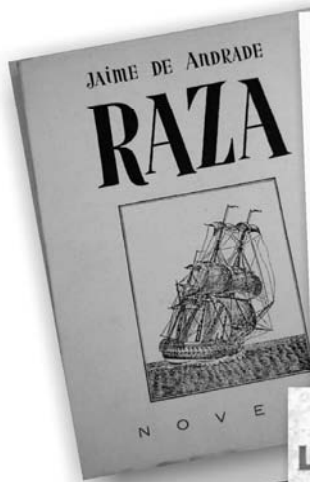
nőt, hogy az életünket meghatározó fontos dolgok helyett közhelyekben gondolkodik, ír és beszél, hogy kiiktatta a helyzetfelismerő képességét, hanem azzal is, hogy ő és a művészvilág bármit kiszolgál és elfogad. Ezek közé tartozik a velencei biennálé egyik performansa, amely során kiéheztetett sólymok galambokat tépnek szét.

Ennek a vádbeszédnek és szembesítésnek a hatását súlytalanná teszi, hogy egy rosszul felépített tetőpont megoldásaként hangzik el. Az esszéisztikus regény a valóság szabályai szerint íródott, a végén azonban a katartikus eseménysor tartalmaz egy valóságútlan mozzanatot, amely a tudományos-fantasztikus történetek jellemzője, ezért nem illik a történetbe. A művészeti performanszon, amely közben tűz üt ki, és vélhetően a legtöbb életüket veszítik, egy olyan találmányt alkalmaznak a közönségen, amely felnagyítja, külsővé teszi és a környezetre is átviszi az emberek legtitkosabb félelmeit pszichikus interferencia gerjesztésével, majd ezt a „minden borzalmat felülmúló” élményt maga a narrátor is megtapasztalja. Ez a tetőpont felépítéséhez használt írói eszköz, a fiktív találmány megsérti a szerző által teremtet világ szabályait, ami meggátolja, hogy az olvasó felfüggeszse kételkedését, és az ábrázolt történéseket elfogadja az eseménysor részeként.

Az 1996-ba visszakanyarodó történet végén a rezignáltság, tehetetlenség és a remény szertefoszlásának az érzése járja át a kormány ellen tiltakozó belgrádiakat, a friss diplomás Dora a kivándorlást választja, a magára maradt elbeszélő mégis a bizakodás képsorával búcsúzik.

Az esszéisztikus korszak- és nemzedékregény, amely magas színvonalon, történeti hitelességre törekedve járja körbe a szerb főváros kulturális tereit, hagyományait, lakói életének körülményeit, viszonyrendszerét és identitásuk változásait, a várostörténeti fikciót egy tágabb kontextusban is érvényes, kelet-európai hanyatlásregénnyé tágítja.

(Csordás Gábor fordítása)



tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



a Magyar Nemzeti Bank és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: www.tiszataj.hu e-mail: tiszataj@tiszataj.hu

Online változat: tiszatajonline.hu

Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549.
Levél cím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Egyes szám ára: 600 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167