

NYIRÁDI BLANKA

A KÍNAI TRAGÉDIA SZÜLETÉSE: CAO YU ZIVATARJA

A 20. század elején Kínában bekövetkező hatalmas társadalmi és politikai változásokkal párhuzamosan a szabadabb gondolkodás szellemében egy ezeknél nem kisebb horderejű kulturális forradalom bontakozott ki. Az irodalom lett az új értelmiség fóruma, szöcsöve, leghatásosabb fegyvere. A radikális társadalmi változásokat sürgető új nemzedék többek között az irodalom merész megreformálásán keresztül kívánta illusztrálni elszántságát. Az irodalomnak minden eddiginél fontosabb társadalmi szerep jutott: utat kellett mutatnia, és felráznia, sőt, fellelkesítenie egy egész országot. A kínaiak számára az irodalom, a kultúra évezredes hagyományai elválaszthatatlanul egybefonódtak a szigorú társadalmi renddel, melynek legitimitását voltak hivatottak mindig is hirdetni. A reformerek számára nagy volt a tét: ha képesek megértetni az emberekkel, hogy az irodalom megújulása lehetséges, azok mernek majd hinni benne, hogy a társadalomé is az. A lelkes fiatalok hitték és propagálták, hogy az irodalom másmi-lyen is lehet, mint az az értékes, de archaikus volta révén életidegen, csakis egy szűk elit számára hozzáférhető „tudomány”, mint amilyenek a kínai nép addig ismerte. Tudták, ha az emberek megtapasztalják az érzést, hogy az irodalom lehet a sajátjuk is, hogy érthetik, művelhetik, részesei lehetnek, akkor semmiféle változást – legyen az mégoly gyökeres –, amelynek célja nemzetük büszkeségének helyreállítása, országuk tekintélyének visszaszerzése, életük jobbítása, nem tartanak majd lehetetlennek. A szabadgondolkodású reformereknek meg kellett küzdeniük a tudatlansággal, nemzeti öntudatot kellett önteniük abba az értelmiségbe, amely belemerevedett a mandzsu uralom iránti tiltakozását kifejező passzív közönybe. Feladatuk nem kevesebb volt, mint a kínaiak erkölcsi apátiából való kimentése, az ősi, mára álságos erkölcsök górcső alá vétele a nyugati humanizmus és tudományosság fényében.¹ E történelmi ügy érdekében akarták kihasználni az irodalomban rejlő óriási lehetőséget. A megkövesedett, ókori kínai *wenyan* nyelvet elvetették, mivel nem volt alkalmas egy új kor szellemiségének, egy új generáció hangjának formába öntésére. Az új irodalom új szellemet, új eszméket hirdetett, mégpedig az új, mindenki számára közérthető *baihua* nyelven, és elérte célját: a személyes megszólítotttság mindennél hatásosabb motiváló erőnek bizonyult. A kínaiak szíve megtelt büszkeséggel és nemzeti öntudat-

¹ Lau 1970: 2.

tal, immár sorsuk formálójának érezték magukat, és ez az életérzés kulcsfontosságú volt a társadalmi változások keresztülviteléhez.

Az irodalmi élet egyszeriben felpeteszült. Irodalmi klubok alakultak, újságok, irodalmi művek jelentek meg egymás után, modern iskolák nyíltak. Ezeknek a médiumoknak a segítségével értelmiségi körökben futótűzként terjedtek a forradalmi eszmék, de a tömegek megszólítása kihívást jelentett a reformerek számára. Tudták, hogy az írástudatlanokhoz, illetve a kevésbé művelt néptömegekhez csak olyan médiumon keresztül lehet eljutni, amely képes szórakoztatva tanítani:² ez volt a színház intézménye. Kína gazdag színházi hagyományokkal rendelkezett, ám a tradicionális színházkultúra – bár sosem került a régi irodalomhoz hasonlóan támadások célpontjába – zenés-énekes-táncos előadójellegénél fogva nem volt alkalmas az új gondolatok közvetítésére. A reformerek számára hamar világossá vált, hogy a társadalmat csakis a színház reformjának segítségével lehet átváltoztatni.³

Amikor az európai hatalmaktól elszenvedett hadi kudarcok a Nyugat felé fordították az ősidőktől fogva bezárkózó Kína figyelmét, a birodalom kénytelen volt belátni, hogy van mit tanulnia. A nyugati tudományok tanulmányozása megkezdődött. Először csak vonakodva, kizárólag a „praktikus tudást” kívánták megszerezni az iparilag fejlett nyugati államoktól, később azonban a nyugati politikai és társadalmi eszmék is utat találtak a Középső Birodalomba. A lelkes kínai fiatalok szemében a Nyugat lett a fejlődés, a szabadság, a jólét szimbóluma; az élet minden területén nyugati mintát igyekeztek követni. Ennek fényében érthető, hogy Kína társadalmi és kulturális megújulása elképzelhetetlen lett önerőből, függetlenül a nyugati hatástól. Ahogy a tudomány és a technológia előrehaladása elengedhetetlen lett az anyagi életkörülmények javításához, úgy vált egy új színház megjelenése a társadalom regenerációjának előfeltételévé, főleg mivel a társadalom olyan tehetetlen volt, mint egy kupac homok.⁴ Mivel a Nyugat minden tudás tárházaként tűnt fel, nem csoda, hogy az új értelmiség az irodalom megújításához is a nyugati irodalmakat kezdte tanulmányozni. A kor sürgető igényére a válasz a nyugati típusú dráma átvétele volt.

A dráma mint irodalmi műfaj Kínában soha nem tartozott az elismert és támogatott irodalmi formák közé. Egy drámaíró soha nem vehette fel a versenyt egy regényíróval vagy költővel, akiknek művei – a drámai alkotásokkal szemben – hamar az irodalmi kánon részei lettek. Az írástudó réteg szemében a színházszázi az irodalmon kívüli (és azzal semmiképp sem egyenrangú) tevékenység volt, amely legjobb esetben is csak szórakozásnak minősült.⁵ Érdekes, hogy míg a dráma az európai irodalomban és irodalomelméletben olyan korán

² Eberstein 1990: 5.

³ Eberstein 1990: 4.

⁴ Eberstein 1990: 5.

⁵ Eberstein 1990: 15.

annyira meghatározó szerepet játszott (lásd Arisztotelész *Poétika* című műve az i. e. 4. századból), addig Kínában egy viszonylag későn megjelent műfaj volt, amelyet egészen a 20. századig az irodalomkritika nem is ismert el az irodalom részeként.⁶

A nyugati típusú drámának, ennek a Kínában semmiféle hagyományokkal nem rendelkező, a kínaiaktól kezdetben teljesen idegen műfajnak a meghonosítása is tisztán a kor követelménye volt; a kínai közönség számára formajegyének gyökeres újdonsága egyenes arányban állt az általa közvetített eszmék és értékek nem kevésbé gyökeres újdonságával.⁷ Először „új típusú drámának” (*xinju* 新剧) vagy „felvilágosult drámának” (*kaiming xi* 开明戏) nevezték, majd az 1920-as években megszületett a „beszélt dráma” (*huaaju* 话剧) elnevezés, amely Kínában a mai napig fémjelzi a nyugati típusú drámát. A név indoklásul az a tény szolgált, hogy a hagyományos kínai opera-drámával ellentétben a nyugati színdarabokat beszédben, és nem énekelve adják elő.

Az első drámatársulatot Tavasz Fűzfá Társulat (*Chunliu she* 春柳社) néven Ouyang Yuqian 欧阳予倩 vezetésével lelkes, Japánban tanuló kínai diákok alapították Tokióban 1906-ban, majd ezt követően otthon, Shanghaiban is megindult a szerveződés. Az első bemutatott darabok között volt a Dumas regényéből színpadra átdolgozott *Kaméliás hölgy*, valamint Harriet Beecher Stowe *Tamátya kunyhója* című műve. 1914-ben a Tavasz Fűzfá Társulat néhány tagja hazatért, és Shanghaiban állította fel főhadiszállását. Hamarosan sor került a kor szak legbefolyásosabb darabjának, Ibsen *Nórájának* bemutatására.

A „Nóra-jelenség” külön szót érdemel a modern kínai dráma történetében. Ibsen darabja sokkolta a kínai közönséget. Egy teljesen új út tárult fel benne, amely a kínaiak számára – legalábbis hagyományos gondolkodásuk szerint – megrázó és erkölcstelen volt. Az, hogy Nóra ennyi év házasság után egyszerűen elhagyja férjét (és ezért nem bűnhődik!), a kínai közönség számára minden elvnek a nyílt megtagadása volt, amelyben addig hittek.⁸ A forradalmi gondolkodású kínai fiatalok szemében azonban Nóra volt maga a megtettesült Individuum,⁹ amely a május 4-e mozgalom (五四运动 *wusi yundong*) egyik legfontosabb ideálja volt. A *Nóra* fergeteges siker lett, és számtalan drámaíró és -alakit ihletett az elkövetkező évtizedekben.

Az 1920-as években megjelentek az első kínai darabok, többek között Hu Shi 胡适, Ouyang Yuqian és Tian Han 田汉 tollából. A drámaírók fiatal nemzedéke újra meg újra hangsúlyozta: az európai színdarabok fordításai csak átmeneti forrásként szolgálhatnak, modellként a majdan megjelenő modern kínai dráma számára, és nem annak helyettesítésére.¹⁰ A nyugati művek tanulmányo-

⁶ Eberstein 1990: 14.

⁷ Eberstein 1990: 4.

⁸ Lau 1970: 2.

⁹ Lau 1970: 3.

¹⁰ Eberstein 1990: 19.

zása azonban lelkiismeretes és beható volt: Song Chunfang 宋春芳 például, aki 1916-tól elsőként tanított nyugati drámát a Peking Egyetemen, 1918-ban kiadott esszéjében ötvennyolc külföldi drámaíró több mint száz darabját ajánlotta a kínai közönség figyelmébe.¹¹ Sok prominens irodalmi egyéniség, köztük Hu Shi, Song Chunfang, Ouyang Yuqian, Tian Han külföldön is (főleg az Egyesült Államokban és Japánban) sok időt töltött a kutatómunka érdekében.

Az egymás után alakuló színtársulatok még jó darabig túlnyomórészt nyugati színdarabok fordítását, illetve adaptációit vitték színpadra, ami nem meglepő, tekintve, hogy a nyugati típusú dráma Kínában teljesen új műfaj volt, melynek alkalmazását és mesteri művelését fokozatosan el kellett sajátítani.¹² A nyugati repertoárból való válogatás alapja természetszerűleg a téma aktualitása volt. Az elnyomók és elnyomottak szembenállása, a társadalmi konvenciók és az egyéni hajlandóság közötti konfliktus, az elavult társadalmi és erkölcsi normák béklyóitól való szabadulás, a nők társadalomban elfoglalt szerepének újraértékelése, a szabadság és a szabad szerelem iránti vágy mindvégig a modern kínai dráma meghatározó témái maradtak.¹³ Mivel egy forradalmi korban született, és e nemes cél szolgálata is hívta életre, a modern kínai dráma a kezdetektől nyíltan vállalta a politikai és társadalmi eszmék propagálását, és büszkén viselte nemzeti öntudatát.

A *huaju* meghonosodása azonban nem volt magától értetődő. Az értelmiség és a diákság lelkes támogatása sokat jelentett, de az összességében szerény siker nem volt elegendő a színház működését biztosító anyagi körülmények megteremtésére. A fennmaradáshoz egyrészt közönségre, másrészt tehetséges drámaírókra, rendezőkre és színészekre volt szükség. E két követelmény előfeltételezte egymást: jó drámák nélkül nem lehet megnyerni a közönséget, közönség nélkül pedig egy drámaíró olyan, mint egy király alattvalók nélkül.¹⁴ Mindezen nehézségek mellett a megtorpanás nem elhanyagolható oka, hogy a színházon, amely oly érzékenyen reagált minden társadalmi változásra, a forradalom vívmányainak lassú hervadása felett érzett csalódottság is érezte hatását.¹⁵ A hagyományos színház még mindig komoly konkurencia volt, nem is beszélve az újonnan megjelent riválisról, a moziról, amely egyre nagyobb teret hódított a városokban. E két vetélytárs kezdett rátelepedni a modern színházra, és kezdte megfojtani.¹⁶

Ekkor, amikor az ígéretes drámamozgalom elhalása fenyegetett, és nem csupán a siker, hanem a túlélés volt a tét, csoda történt: jött Cao Yu 曹禺. A huszon-

¹¹ Mair 2001: 852.

¹² Eberstein 1990: 11.

¹³ Eberstein 1990: 11.

¹⁴ Eberstein 1990: 34.

¹⁵ Eberstein 1990: 13.

¹⁶ Eberstein 1990: 13.

éves fiatalember 1935-ben *Zivatar* (*Leiyu* 雷雨) című első drámájának hallatlan sikerével soha nem látott presztízst szerzett a nyugati típusú drámának, és ezzel nem kevesebbet tett, mint hogy megmentette.¹⁷ A *Zivatar* egy csapásra meghódított olvasót és színpadot,¹⁸ később pedig, az 1930–40-es években Cao Yu további kiváló drámái fenntartották a nyugati típusú színház iránt felkeltett érdeklődést. Ezen keresztül természetesen a *huaju* anyagi gondjai is megoldódtak, a műfaj pedig végleg megvetette a lábát Kínában.

Cao Yu (írói álnév; valódi neve *Wan Jiabao* 万家宝) 1910-ben elszegényedett hivatalnokcsaládba született Hubei tartomány egyik falujában, Qianjiangban 潜江. Családja hamarosan Tianjinbe költözött, ahol Cao Yu már gyermekkorától ki volt téve a nyugati kultúra hatásának. Már a tianjini Nankai Gimnázium nyugati stílusú oktatási rendszerében és tananyagában kapcsolatba került nyugati színdarabokkal, Ibsen és O'Neill művei ugyanis (hála Hu Shi fordításainak) már ekkor hozzáférhetőek voltak az érdeklődők számára. Valószínűleg az itteni évek alapozták meg a nyugati irodalom iránti érdeklődését. Egyetemi tanulmányait itt, majd a pekingi Qinghua Egyetem külföldi nyelv és irodalom szakán végezte, ahol orosz és angol nyelvtudásának tökéletesítése mellett hatalmas mennyiségű kínai és külföldi irodalmi művet olvasott el. Itt szerette meg véglegesen a drámairodalmat: diáktársaival együtt számos műkedvelő előadáson szerepelt a haladó kínai ifjúság körében, többek között ő játszotta először kínai színpadon Nórát. (Ekkor még női szerepeket is csak férfiak játszhattak; a színésznő mint hivatás megjelenése még váratott magára.) A *Zivatar*t még egyetemi tanulmányai alatt írta, majd 1934-ben diplomázott. Későbbi drámái: *Napkelte* (*Richu* 日出, 1935), *Vadon* (*Yuanye* 原野, 1937), *Átváltozás* (*Tuibian* 蜕变, 1940), *Pe-kingi emberek* (*Beijing ren* 北京人, 1940), *A híd* (*Qiao* 桥, 1945), *Ragyogó égbolt* (*Minglang de tian* 明朗的天, 1956), *A bátorságról és a kardról* (*Danjian pian* 胆剑篇, 1961), *Wang Zhaojun* (*Wang Zhaojun* 王昭君, 1979). Bár a *Zivatar* osztatlan és elsőprő sikere sosem ismétlődött meg, a kínai közönség Cao Yu minden drámáját kedvezően fogadta. Ő volt az, akinek művei a korban először váltottak ki nemzetközi érdeklődést; darbjait több nyelvre lefordították és több országban színpadra vitték. Cao Yu életművével a modern kínai drámairodalom legnagyobb, és a világ drámairodalmának számottevő alakjává vált. Darbjai, a *Zivatar*tal az élen, a mai napig a legnépszerűbb és legtöbbet játszott *huaju* színdarabok közé tartoznak Kínában.

Széles körű olvasottságából adódóan Cao Yu munkásságára több nyugati drámaíró volt jelentős hatással, itt legfőképpen az ókori görög drámaírókat (Aiszkhülosz, Euripidész, Szophoklész), Shakespeare-t, Ibsent, Csehovot és O'Neillt kell megemlítenünk. Cao Yu azonban ellentmondásosan viszonyult ehhez a kérdéshez, és vonakodva ismerte el befolyásoltságát. Darbjai, elsősorban a *Ziva-*

¹⁷ Lau 1970: 4.

¹⁸ Tőkei–Miklós 1960: 221.

tar kapcsán gyakran kérdezték forrásairól, vagy egyszerűen deklarálták, mely drámaíró mely műve ihlette az adott darabot. A mostohaanya–mostohafiú vérfertőző szerelmének témája miatt a *Zivatarban* mindig is felfedezni vélték Euripidész *Hippolitoszát* és/vagy Racine *Phaedráját*. Cao Yu, válaszképpen ezekre a feltevésekre, a *Zivatar* előszavában tagadja a tudatos utánzást, mondván, hogy az ő jelentéktelen képességeivel „nem képes kikémlelni a dráma nagymestereinek titkait”.¹⁹ Azért hozzáteszi: ő jelentéktelen ugyan, de önmaga. Később enged egy kicsit: „Talán becsapom magam, és tudat alatt valóban ezt tettem: hálatlan szolga vagyok, aki el-elcseni gazdája aranyfonalát, hogy azt saját hitvány ruhájába szője, és azt hiszi, ezek az (ő kezének érintésétől megfakult) aranyfonalak ettől már nem is a gazdáéi.”²⁰ Végkövetkezésként arra jut, hogy ha az általa tisztelt és csodált nagymesterek ihletése mégis érződik művein, ez számára a legnagyobb megtiszteltetés. E kissé ellentmondásos vallomás alapján, amely a konfuciánus szerénység és a művészi öntudat érdekes elegye,²¹ valószínűnek tűnik, hogy Cao Yu egy drámaíró vagy egy mű hatását önmagára összetévesztette az azt utánzással.

A *Zivatart*, bár 1933–34-ben íródott, 1935-ben vitték először színpadra. A shanghai Fudan Egyetem Drámatársulatának előadását Ouyang Yuqian és Hong Shen 洪深 rendezte. 1936-ban az első hivatásos színházi társulat, a Kínai Utazó Drámatársulat (*Zhongguo lüxing jutuan* 中国旅行剧团) is műsorra tűzte. Minden előadás elsöprő siker volt, a közönség imádta a darabot. A siker nem véletlen, és nem tulajdonítható pusztán a korhangulatnak, hiszen Cao Yu drámája csak részben felel meg a kor elvárásainak. A *Zivatar* mást és többet nyújtott: igazi drámaélményt, magas művészi színvonalon. Nem csupán, és nem elsősorban az új eszmék szócsöveként vagy a régi rendszer kritikájaként tűnik fel, hanem, ami alighanem meghökkentő tényként hatott ebben a céltudatos korban: bevallottan művészi alkotóvágyból, ihletből született. Cao Yu maga írja a *Zivatar* előszavában: „A *Zivatar* megírása számomra egy sürgető érzelmi szükséglet volt.”²² Sosem titkolta, hogy érzelmes ember, és darabjaihoz is gyengéd szálak fűzik: „Szeretem a *Zivatart*, mint ahogyan a jégolvadás utáni friss tavaszt.”²³

A *Zivatar* valódi tragédia. Cao Yu behatóan tanulmányozta a nyugati tragédielméletet, amelyből sok gondolatot magáévá tett, sok stílusjegyet beépített művébe. A *Zivatarban* többé-kevésbé követi az arisztotelészi, az ókortól minden drámaíró számára kötelezően követendő úgynevezett „hármasszámot” (*san lü* 三律). Az idő, a tér és a történet egysége megkövetelte, hogy a dráma cselek-

¹⁹ Cao 2002: 178.

²⁰ Cao 2002: 178.

²¹ Lau 1970: 8.

²² Cao 2002: 180.

²³ Cao 2002: 179.

ménye viszonylag rövid időt, általában legfeljebb egy napot öleljen fel; jól behatárolható helyen játszódjon; a történet pedig ne fusson túl sok szálon, hanem egyszerű és jól követhető legyen. Cao Yu egyedül e legutóbbi kritériumnak nem tett eleget. A *Zivatar* cselekménye bonyolult, több szálon, sőt, több idősíkon futó események hálója,²⁴ de az író ügyességének köszönhetően mégsem zavaros.

A *Zivatar* két család harmincévnyi története, amelyet a cselekmény egy nap leforgása alatt idéz fel előttünk. A darab egy füledt, párás nyári nap délelőttjén kezdődik, és hajnali két óra körül, délután óta dülő, irtózatos vihar közepette ér véget. Helyét tekintve a Zhou család rezidenciájának nappalijában, illetve a Lu család otthonának lakoszobájában játszódik, de a történet múltbéli idősíkjá tágabb teret vetít elénk. A dráma harminc év kanosszáját és szenvedését sűríti egy napba és juttatja a végkifejlethez:²⁵ a jelen eseményeinek a múlttal való szoros összefonódása, valamint az azokból következő tragikus vég szükségszerűsége a nap végére lesz világos minden szereplő számára.

Zhou Puyuan 周朴园, a Zhou család büszke feje gazdag bányatulajdonos. A külső szemlélő számára tiszteletre méltó családfő, a társadalom oszlopa, a valóságban keményszívű zsarnok, aki családját elnyomja, munkásait pedig kegyetlenül kizsákmányolja, hogy vérük-verejtékük árán még nagyobb vagyona tegyen szert. Erkölcsi romlottsága már fiatalkorában megnyilvánult, amikor is elcsábított egy fiatal szolgálólányt, *Sipinget* 寺萍, aki két fiút szült neki. A lányt a Zhou család ezután – Zhou Puyuan hallgatólagos beleegyezésével – elkergette a háztól, sorsára hagyva a második gyenge, újszülött kisfiúval. A kétségbeesett lány kilátástalanságában gyermekével együtt a folyóba vetette magát, de derék helyi emberek kimentették. Valahogy mégis halálhírük kelt, így a Zhou család úgy tudta, a folyóba veszttek.

Zhou Puyuan később érdekházasságot kötött; nála húsz évvel fiatalabb, szép és szenvedélyes második feleségétől, *Fanyitól* 繁漪 is született egy fia, *Chong* 冲. Legidősebb fia, *Ping* 萍 – aki gyermekkorában apja házában maradt – határozatlan, melankolikus alkat. Egyszerre rettegve tiszteli és gyűlöli rideg apját, és abban a tudatban él a Zhou-házban, hogy édesanyja korán meghalt. Siping azonban később újra férjhez ment, és lánya született második férjétől, *Sifengtől* 四凤. Mivel egy távoli iskolában kapott állást, ideje nagy részét férjétől és gyermekeitől távol töltötte. A Zhou család időközben felköltözött délről egy észak-kínai kisvárosba, ahol a darab játszódik, és a sors kifürkészhetetlen útjai révén Siping férje, *Lu Gui* 鲁贵 éppen a Zhou-házba került szolgálni.

Lu Gui romlott, szolgálalelkű, alattomos ember, akinek minden tettét az anyagi érdek és az élvezetek hajszolása motiválja. Felettébb ügyesnek érzi magát, amiért lányukat, Sifenget (anyja kifejezett tiltása ellenére, miszerint lánya nem szolgálhat háznál) bejuttatta a Zhou családba a fiatalurak szolgálatára, sőt, békét-

²⁴ Dolby 1976: 208.

²⁵ Yue 2004: 32.

len mostohafiának, *Lu Dahainak* 鲁大海 (aki valójában Siping és Zhou Puyuan második fia) is szerzett állást a Zhou család bányájában. Lu Dahai heves, szenvedélyes, nyughatatlan ember, aki gyűlöli a társadalmi igazságtalanságot, az elnyomást, illetően lelkülete révén pedig hamarosan a sztrájkoló munkások képviselője lesz a bányában, hogy minden gyűlöletével Zhou Puyuan ellen forduljon.

Sifeng tisztalelkű, becsületes, értelmes lány – anyja fiatalkori mása. Az ifjú Zhou Chong fel is figyel rá, és beleszeret; értékeli, és taníttatni szeretné a lányt. Chong alakjában a lelkes, idealista kínai diák képét mintázta meg Cao Yu, aki tovább lát a társadalmi különbségek korlátainál, és egy új világ eljövételéről álmodik, ahol minden lehetséges, mindenki egyenlő és boldog, ő pedig Sifenggel kézen fogva, szabadon indulhat egy szebb jövő felé. Sifeng is kedveli a fiút, de szíve időközben Pingé lett, akitől, mint kiderül, már gyermeket is vár. Egyedül Lu Gui gyanítja kapcsolatukat, de ő, ahelyett, hogy féltve óvna lánya tisztességét, módfelett örül lánya „népszerűségének” a Zhou úrfik körében, hiszen ebben is a pénz lehetőségét látja.

Sifeng és Ping – nem sejtve a szörnyű igazságot, hogy féltestvérek – őszintén szeretik egymást, a lány alacsony származásával pedig – öccséhez hasonlóan – Ping sem törődik. Pingnek azonban egy időre távoznia kell a házból – ennek valódi okáról Sifeng minden lében kanál apjától értesül. Lu Guinak tudomása van róla, hogy néhány évvel ezelőtt, mikor Zhou Puyuan huzamosan távol volt otthonról üzleti ügyei miatt, a boldogtalan Fanyi és a helyét nem találó, gyöttrődő Ping között románc szövődött. Ennek idővel vége lett, mert Ping egyrészt nem tudott elszámolni lelkiismeretével, másrészt beleszeretett Sifengbe, Fanyi viszont megszállottan ragaszkodik a fiúhoz, akiben a nyomasztó Zhou házból való menekülés egyetlen lehetőségét látja. A lelkileg elnyomott és megnyomorított fiatalasszony beletörődően tengette napjait, és tehetetlenül tűrte rideg és érzéketlen férje kíméletlen zsarnokságát, amíg jött Ping, akiben rokonszerekre lelt, és aki tudtán kívül felcsillantotta előtte a szabadulás reményét. A gondolat, hogy ezek után Ping másvalakivel lesz boldog, őt pedig otthagyja „élve eltemetve”, Fanyi szerelmét egyszeriben örült indulattá változtatja, és kétségbeesésében bármit megtenne, hogy ezt megakadályozza. Ping az asszony megszállottsága miatt akar elmenni a háztól, és hogy ne emlékeztesse folyton „közös bűnükre”. Egy ideig apja bányájánál szándékozik dolgozni (hiszen végzett bányamérnök), majd kis idő múlva visszajönne Sifengért, akit feleségül akar venni. Fanyi könyörög Pingnek, hogy ne menjen el, vagy ha mégis, hát vigye magával. Mikor megérti, hogy Ping szándékai Sifenggel komolyak, akár harmadikként is velük menne: menekülési vágya annyira erős, hogy bármilyen megalázó kompromisszumot megkötne az érdekében. Ping örültnek nevezi és visszautasítja az asszonyt.

Ebbe a bonyolult érzelmi kötelékektől feszült közegbe érkezik meg Siping, aki hazatér az iskolából, hogy családját meglátogassa. Ijedten értesül róla, hogy lánya mégiscsak munkát vállalt egy gazdag helyi háznál, és mikor érte meg,

baljós előérzete beigazolódik: megdöbbenve és elborzadva ébred rá, hogy lányát a Zhou-házba vezette a balsors. Azonnal magával akarja vinni Sifenget, amilyen messzire csak lehet; csak később tudja meg, hogy már késő. A találkozás a halottnak hitt Sipinggel Zhou Puyuant is megrázza, de a hideg racionalitás felülkerekedik az állítólagos bűnbánaton: pénzt ajánl egykori szerelmének, ha csendben eltűnik családjával együtt. Siping megvetően elutasítja a pénzt, de megnyugtatja, hogy elmegy. Előtte – kérésére – Zhou Puyuan lehetővé teszi neki, hogy lássa Ping fiát.

Siping megesketi lányát, hogy soha többé nem megy a Zhou család közelébe. Sifeng nem érti anyja hajthatatlanságát, de nincs mit tennie: titkát megőrizve reményvesztetten beletörődik sorsába. Chong meglátogatja otthonában a Lu családot, hogy megpróbálja rendbe hozni a dolgokat, de Lu Dahai, aki az egész Zhou családot megveti, durván kidobja. Szegény fiatalember szomorúan és kiábrándultán távozik. Ezután Ping jön el titokban, hogy lássa szerelmét, de az örülten féltékeny Fanyi követi a viharban, és rázárja az ablakot a szerelmesekre. Pinget ott találják, és kis híján menekül csak meg öccse, Lu Dahai gyilkos indulatától.

Mikor Siping mégis megtudja, hogy lánya és fia közös gyermeket várnak, végtelenül kétségbeesik, hogy lánya mégiscsak megismételni látszik az ő fiatalkori hibáját, de beletörődik, hogy szökni hagyja a párt, meghagyván őket boldog tudatlanságukban. Fanyi pánikba esik, mikor értesül tervükről, és tudván, hogy fia is szereti Sifenget, Chongot felhasználva igyekszik megakadályozni a szökést. A fiatalember azonban, bár nagy csalódás éri, nagylelkűen sok boldogságot kíván bátyjának és Sifengnek. Fanyi alig hisz a fülének, és őrvjögve kitagadja „gyenge” fiát. Kétségbeesése vad bosszúvágygá változik, és nem sejtve, tette milyen következményekkel fog járni, Ping és Sifeng szökését leleplezendő, szembesíti a család összes tagját, akik ott és akkor értik meg, milyen eddig ismeretlen kapcsolatok kötik össze őket. Sifeng, megtudván, hogy szerelme a természet törvényeibe ütközik, ráadásul bátyja gyermekével terhes, fejvesztetten kirohan a viharba, ahol egy sérült villanyvezeték halálra sújtja. Az őt menteni próbáló ifjú Chong vele együtt hal meg, a kábult Ping pedig kisvártatva agyonlövi magát. A származásáról értesülő Lu Dahai örökre eltűnik, megtagadva gyűlölt apját. A színen csak a megsemmisült Zhou Puyuan marad, és a két, fájdalomba beleőrülő anya, akiknek ilyen szörnyű módon kellett elveszíteni gyermekeiket.

A négy felvonásos, szokatlanul hosszú darabot keretbe foglalja egy előhang és egy utóhang, melyet azonban – Cao Yu legnagyobb bánatára – rendre kihagytak az előadásokból. Szerepük pedig fontos: a dráma keretbe foglalásával, akár az ókori görög drámák kórusa, bevezetik a közönséget a darab hangulatába, illetve gondolkodásra, mérlegelésre készítetnek.²⁶ Hangulatkeltő és -levezető sze-

²⁶ Cao 2002: 187.

repük mellett ugyanakkor kissé el is távolítják a nézőt a színpadon látott felkavaró eseményektől: megadják azt a megnyugtató távolságot, amely egyensúlyt teremt a drámai élmény örökös kettőssége, az önkéntelen részvétel és a tudatos kívülállás között. E két jelenet a darab cselekményéhez képest tíz évvel később játszódik, amikor is az előkelő Zhou-rezidenciából egy apácarend kórháza lett. Fanyi és Siping azóta itt élnek, az előbbi őrzőgő-kacagó örületben fagyasztja meg nap mint nap az ápoló apácák ereiben a vért, az utóbbi tíz éve szótlán, könnytelen, megközelíthetetlen apátiába zárkózott. Az immár agg Zhou Puyuan eljön meglátogatni őket, de látogatásának nincs értelme. Siping hiába várja azóta is néma csendben fiát, Lu Dahai soha nem jön el. A darab a teljes reménytelenség érzetével zárul.

A nagy sikerre való tekintettel a fiatal Cao Yut a tenyerén hordozta a közvélemény, egyik elismerést a másik után kapta. Mindenki a *Zivatarral* foglalkozott: az elemzéseknek, értelmezéseknek se szeri, se száma nem volt; nem egy meglepte és megmosolyogtatta a szerzőt. Családi tragédia? Társadalmi tragédia? Sorstragédia? A *Zivatar* kora társadalmáról hű képet festő, realista mű. A benne megjelenő társadalomkritika nyilvánvaló, de a darab sokkal összetettebb és sokoldalúbb, mondanivalója mélyebb és sokrétűbb annál, mintsem hogy pusztá korrajznak tekinthetnénk. Cao Yu maga sem tudta, és talán nem is akarta egyértelmű kategóriába sorolni művét. A *Zivatar*hoz írt híres előszavában így ír erről: „Folyamatosan kérdezzetik tőlem, hogyan írtam a *Zivatart*, miért írtam a *Zivatart* – ilyesmi kérdésekkel ostromolnak. Az igazat megvallva, ami az első kérdést illeti, én magam sem tudom. A másodikkal kapcsolatban azt tudom mondani, hogy sokan vannak, akik már helyettem megmagyarázták az okaimat. Ezek között a magyarázatok között van, amelyiket alá tudom írni. Ilyen például a »patriarchális nagycsalád bűneinek leleplezése«. De visszaidézvén a három évvel ezelőtti hangulatomat, amikor is a *Zivatart* papírra vettem, úgy érzem, nem lenne illendő kérkednem: nem gondoltam ki tudatosan, hogy én most majd megkritizálok, kigúnyolok vagy megtámadok valamit. Talán mire a darab elkészült, valamiféle kezdetben távoli, majd egyre hevesebb érzelmi hullám ragadott magával, és ekkor történhetett, hogy ahogy az elnyomással szembeni felháborodás úrrá lett rajtam, a hagyományos családi és társadalmi rendszer ellen fordultam. De mindezek ellenére, amikor megfogant bennem a *Zivatar* halvány gondolata, ami megmozgatta a fantáziámat, az a cselekmény néhány mozzanata, egy-két alak, és mindenekelőtt egy összetett, ámde mégis őszien egyszerű, barbár hangulat volt.”²⁷

A *Zivatar* – bár Cao Yu nem tudatosan annak szánta – társadalmi tragédia a javából. Kora társadalmának két súlyos kérdését veti fel: a kapitalista kizsákmányolás alatt szenvedő munkások siralmas helyzete iránti szocialista felhangú ag-

²⁷ Cao 2002: 180.

godalmat, és a patriarchális társadalom megnyomorító súlya alól kitörni vágyó, személyes szabadság és boldogság kikövetelésére irányuló egyéni erőfeszítést.²⁸ E minőségében a *Zivatar* olyan könyörtelen támadás a hagyományos kínai erkölcsök és társadalmi rend ellen, hogy a hatalom később három alkalommal is tilalom alá helyezte.²⁹

Zhou Puyuan alakjában Cao Yu a tradicionális kínai társadalom megbecsült tagját rajzolta meg, és ennél ékesszólóbban nem fogalmazhatott volna meg társadalomkritikát. A konfuciánus erkölcsi háttér kényelméből és védelméből kapitalista szellemben meggazdagodó bányamánás a darab során minden általa képmutatóan képviselt elvre rácafol: Cao Yu leleplezi a tökéletessége mögötti tökéletlenséget, a jóindulata mögötti könyörtelenséget, az egyenessége mögötti önzést, az erényessége mögötti ürességet.³⁰ Az első felvonásban Zhou Puyuan saját feddhetetlenségének álarcával leereszkedő erkölcsi prédikációt tart Ping fiának, aki a rá nehezedő lelkiismeret-furdalást és életundort, saját értéktelenségének érzetét elviselni nem tudván, az italban keres vigasztalást. „Tiszteletre méltó és illedelmes háztartásukon”, mondja Zhou Puyuan, nem eshet szégyenfolt, ezért megköveteli fiától, hogy jó útra térjen. Semmi érzelmet vagy aggodalmat nem árul el Ping állapota iránt (sem a jelenetben, sem az egész darab során), pusztán saját arcát félti. Családtagjainak vergődése iránti érzéketlensége, sőt, vaksága révén Zhou Puyuan Cao Yu drámájában nem csupán mint az abszolút hatalom félelmetes jelképe jelenik meg, hanem a nép ellenségeként is: egy vezető, aki semmibe veszi alattvalóinak szenvedését.³¹ Rideg érzéketlensége még elítélendőbb, tudván, hogy eltitkolt erkölcsi züllöttséggel párosul: nincs morális alapja, hogy más gyarló embert megvessen. Zhou Puyuan álszentségével fenn akarja tartani a számára oly megfelelő feudális társadalmi rendet, megvédeni családjában elfoglalt uralkodó szerepét, fenntartani személyes tekintélyét és egy harmonikus otthon látszatát³² – mindezt az erkölcsi skrupulus legkisebb jele nélkül.

Ez a „harmonikus” otthon az összes többi családtag számára egy sivár, fullasztó, elviselhetetlen börtön. Zhou Puyuan zsarnoksága és ellentmondást nem tűrő kegyetlensége lassan, de biztosan elsorvaszt minden érzelmet, vágyat, akaratot – csak a menekülés reménye marad. A nyomasztó, és az erkölcsösség látszata mögött valójában rothadó Zhou-ház az elavult, patriarchális Kína minden gyalázatát testesíti meg, ahonnan az egyén, utolsó megmaradt erejével szabadulni akar. És mivel a család – különösen Kínára igaz ez – egy miniatűr társadalom, a Zhou-ház az erkölcsileg hanyatló konfuciánus Kína szimbóluma lesz.³³

²⁸ Lau 1970: 6.

²⁹ Lau 1970: 6.

³⁰ Chen–Li 2009: 148.

³¹ Lau 1970: 21.

³² Chen–Li 2009: 147.

³³ Lau 1970: 23.

Zhou Puyuan olyannyira minden bűn forrásaként tűnik fel, hogy végső soron a fiatalok, Ping és Sifeng öntudatlanul vállalt vérfertőző szerelméért is ő tehető felelőssé. A hagyományos társadalomban élő nők elszigeteltsége, a kiterjedt klánok fennállása, a módos néprétegek számára lehetővé tett hárem jellegű családi berendezkedés, és a gyakorlatilag korlátlan hatalom, amelyet a *pater familias* szabadon gyakorolt, megteremtette a legkülönbözőbb vérfertőző kapcsolatok létrejöttének lehetőségét.³⁴

Ezzel elérkeztünk egy másik érzékeny problémához, amelyet a darab felvet: a nők elnyomott volta, alsóbbrendű státusza a hagyományos kínai társadalomban. Fanyi küzdelme férje zsarnoksága ellen a május 4-e mozgalom hatására öntudatára ébredt kínai nő küzdelme a férfiak önkényuralma és elnyomása, a nőkre ősidőktől fogva rákényszerített bénító viselkedési normák ellen,³⁵ az egyéniség szabadságért, a szabad szerelemért. Mair értelmezésében a *Zivatar* vége némiképp emlékeztet Ibsen *Nórájának* végkifejletére: a színpadon egy magányos családfő marad, mi pedig tanúi vagyunk egy otthon szétesésének, ami valójában sosem létezett. A különbség azonban, hogy míg Nóra bátor tette (tudniillik hogy elhagyja férjét, családját) tiszteletre méltó, addig Zhou Fanyi és Lu Siping sorsa csapdát illusztrál: a kínai nők számára otthonuk elhagyásának lehetetlen voltát.³⁶ Fanyi a hagyományos kínai nő és a modern kínai nő egy személyben: egyik életben sem lehet boldog.

Lu Dahai minden elvakultságával, durvaságával együtt szintén jogos kritikát fogalmaz meg és pozitív elvet képvisel: megvesztegethetetlen és meg nem alkuvó harcosa a munkásosztály jogainak.³⁷ Zhou Puyuan ugyanis (minden út hozzá vezet) rászolgál a kipellengérezésre: csak materiálisan kapitalista ő, a kapitalizmus modern demokratikus szellemiségét, a szabad versenyt, az egyenlőséget, a felebaráti szeretetet sosem tette magáévá; gondolkodásmódja, értékrendje még mindig feudális.³⁸ Ő tipikusan az a csak saját érdekeit szem előtt tartó, a nép hátán felkapaszkodó élősdi, akinek fajtáját a forradalom mindenestül el akarta söpörni.

A *Zivatar* mindezek ellenére mégsem elsősorban társadalmi tragédia. Eberstein szerint ez részben annak köszönhető, hogy Cao Yu nem ismerte elég behatóan a gazdasági és társadalmi folyamatok elméletét és gyakorlatát, sem a munkások lélektanát.³⁹ A társadalmi kérdések, legyenek mégoly nagy horde rejűek, önmagukban nem tudnak akkora vihart kavarni, amely ilyen mélységű emberi tragédiát okoz. Ehhez valami ezeknél magasabb és misztikusabb erő szükséges: a Sors. Cao Yu sokat tanult az ókori görög drámaíróktól, és az ókori

³⁴ Eberstein 1990: 53.

³⁵ Eberstein 1990: 53.

³⁶ Mair 2001: 861.

³⁷ Eberstein 1990: 53.

³⁸ Chen–Li 2009: 147.

³⁹ Eberstein 1990: 54.

görög dráma sorsképe mélyen beleivódott tudatába. Saját bevallása szerint ez az emberi étellel játszó misztikus erő jobban foglalkoztatta és közvetlenebbül ihlette művei megírására, mint korának társadalmi kérdései.

Ami bizton állítható a *Zivatar*ról, és amiben Cao Yu és majd minden elemző megegyezik, hogy a darab mély sorstragédia. A sors mibenlétére azonban Cao Yunek az ókori görög drámaíróktól némileg eltérő, saját magyarázata van. Ahogy a *Zivatar* előszavában írja, ami drámájában megnyilvánul, az nem az ok-okozat, bűn-büntetés viszonylag egyszerű, következetes elve, hanem „a világban uralkodó kozmikus kegyetlenség” (*tiandijian de 'canren' 天地间的'残忍'*). Egy olyan világban, ahol az ártatlanok (Sifeng és Zhou Chong) halnak, a bűnösök (Zhou Puyuan) pedig túlélnek, semmi ráció, semmi igazság nincs, csak az érzéketlenség és a könyörtelenség működik. Ez a világegyetem, mondja Cao Yu, olyan, mint egy „kegyetlen kút” (*yi kou canku de jing 一口残酷的井*):⁴⁰ ha valaki beleesik, az hiába kiált, nem menekül ebből a sötét veremből. Ha innen nézzük, a *Zivatar* egy „érzelmi vízió” (*qinggan de chongjing 情感的憧憬*), egy „névtelen rettegés kifejeződése” (*wuming de kongju de biaozheng 无名的恐惧的表征*).⁴¹ De mi az, ami az egyént a kút közelébe viszi? A tragikus hős, általában eszményének elérhetetlen volta miatt, elkerülhetetlenül saját veszte felé halad, minden lépése közelebb viszi ahhoz. A *Zivatar* szereplői mind tragikus, kiúttalan helyzetbe kerülnek, de tudtukon kívül ugyanakkor okozói is ennek a helyzetnek. Tetteivel, döntéseivel minden szereplő önkéntelenül segíti a tragédia kibontakozását: Lu Gui, aki lányát a Zhou-házba küldi szolgálni, Siping, aki – nyomós okból bár, de – lányát örízetlenül hagyja, Sifeng, akinek lelkében a szerelem felülkerekedik a tisztességen, Fanyi, aki kicsinyes féltékenységében megakadályozza a szerelmesek szökését, és végül Zhou Puyuan, aki későn jött bűnbánatának jegyében felfedi Ping fia előtt anyja valódi kilétét, ezáltal megvilágítva a szereplők egymáshoz fűződő kapcsolatát. Ha ez a legutolsó, mindent eldöntő jelenet valamilyen okból nem játszódna le, a tragédia még mindig elke-
rülhető lenne. De a szereplők nem így döntenek.

Cao Yu bizonytalan a „kozmosz kegyetlenség” „személyét” illetően. Úgy gondolja, a világban „az érzéketlenség és a könyörtelenség harca” mögött áll valami vagy valaki, aki mindezt irányítja. A héberek „Istennek”, a görögök „sorsnak” nevezik, a modern kor embere, elvetve ezeket a megfoghatatlan ideákat, a „természet törvényének”.⁴² Bárhogy nevezzük is, az biztos, hogy ez az erő nem válogat ártatlanok és bűnösök között, és csak egy „ürügyre”, hibára vár, hogy rombolhasson. Zhou Puyuan fiatalkori botlása még bocsánatos lehetett volna, ha kitart a szeretett nő mellett, de embertelen tétével, hogy gyerme-

⁴⁰ Cao 2002: 181.

⁴¹ Cao 2002: 181.

⁴² Cao 2002: 180.

keinek anyját elkergette és sorsára hagyta, szinte kötelezően saját (és mások) fejére hozta a bajt. Ettől a naptól sorsa megpecsételődött: hiába költözik el, nősul meg, él képmutatóan példamutató életet, nem menekülhet, nem bújhat el sorsa elől. Bár kap harminc év haladékot, a vég napján kártyavárként dől össze egész addigi élete, a romok alá temetve ártatlan életeteket. Eberstein így méltatja a *Zivatart* sorstragédiai minőségében: „A Zhou család tragédiája, amelynek magjait évtizedekkel azelőtt vetették el, elkerülhetetlenül sorsszerűnek tűnik. [...] A szerelem halálos gyűlöletbe fordul, a boldogság az elejétől magában hordozza a katasztrófa lehetőségét, az erkölcsösség nem más, mint az emberi romlottság átmeneti elkendőzése, a jelen és a jövő áldozatul esik a múltnak... A család bukása a sors elkerülhetetlenségének dimenzióját vetíti elénk, és azt, hogy az emberi élet kiszolgáltatott egy olyan erő szeszélyének, amelyről az ember elfeledkezhet, de amely egy nap szükségszerűen utoléri őt. A *Zivatarnak* e dimenziója az, ami helyet biztosít neki a világ drámaszínpadán.”⁴³

A tragédia mint drámai műfaj az irodalmi forradalom előtt teljességgel ismeretlen volt Kínában. A kevés kínai dráma rendre jó véget ért, általában a szerelmek boldog egymásra találásával. Hu Shi ezt a „boldog vég babonájának” nevezte,⁴⁴ és közhelyesnek, semmitmondónak találta. Helyébe a „tragikus látásmódot” (*beiju de guannian* 悲剧的观念) ajánlotta, amely szerinte méltán lehetett oly meghatározó hatással a nyugati drámairodalomra. Cao Yut lenyűgözte a tragédia, *A tragikus szellem* (*Beiju de jingshen* 悲剧的精神) című esszéjében részletesen kifejti a tragikum mibenlétéről, a tragikus hős tulajdonságairól alkotott elképzeléseit.

Kiindulópontja az, hogy a valódi tragédiát meg kell különböztetni a „hétköznapi sajnálatos balsorsból” (*geren de buxing* 个人的不幸, *xunchang wuyiwushi zhi bei* 寻常无衣无食之悲), ami egy „átlagember tragédiája” (*yongren de beiju* 庸人的悲剧).⁴⁵ Az igazi tragédia az egyénnél nagyobb kaliberű: nemzeti, társadalmi vonatkozásokat hordoz. A tragikus szellem nem lehet gyenge, erőtlensé, csak merész, kezdeményező. A tragikumhoz érzelem kell, szenvedély, „tűzként égető lelkesedés”.⁴⁶ A tragikus hős nem átlagember, hanem „fennkölt ideállal, bele nem törődő lelkülettel rendelkezik” (*chonggao de lixiang, ningsi buqu de jingshen* 崇高的理想、宁死不屈的精神);⁴⁷ inkább meghal, mintsem hogy behódoljon. Igazi férfi, a szó nemes értelmében. Az általa képviselt eszményt keresi, ez ad neki erőt. Minden erejével harcol érte, és hajlandó e cél érdekében minden mást eldobni. Elveti önnön érdekeit és túllép önmagán, amire az átlagember nem képes. A közepszerűség, a megalkuvás távol áll tőle – ahogy Cao Yu ironi-

⁴³ Eberstein 1990: 35.

⁴⁴ Eberstein 1990: 17.

⁴⁵ Zhang 1986: 297.

⁴⁶ Zhang 1986: 302.

⁴⁷ Zhang 1986: 297.

kusan megjegyzi, nem az a „ha a forradalom elbukik, legfeljebb majd hivatalt viselek”-típus.⁴⁸ A tragikus hősnek érdemi érzelmei vannak: öröme is, haragja is végletes (*juedui de xinu* 绝对的喜怒).⁴⁹

A tragédiát a szentimentális, csak sírni-ríni tudó emberek nem értik. A tragédia erős, „férfias” (*nanxing de* 男性的)⁵⁰ műfaj. A gyenge idegzetű emberek általában nem szeretnek tragédiát nézni, hiszen a tragikus hősök elbuknak. Ám a tragikus szellem magasabbra tekint: nem a létet vagy a nemléteket, életet vagy halált kell tekinteni, hanem a győzelmet vagy erkölcsi bukást, a küzdelmükbe nemesen belebukó tragikus hősök szellemisége pedig győzedelmeskedik.⁵¹ Cao Yu a fentiekre a legkiválóbb példaként Shakespeare tragikus hőseit emeli ki.

Esszéjének végén fontos párhuzamot von: ez a magasztos ideálért való, megalkuvást nem ismerő küzdőszellem, amely, ha elbukik is, be sosem hódol, pontosan az a forradalmár szellemiség, amely a „régie és modern, kínai és külföldi forradalmároknak, irodalmároknak, tudósoknak”⁵² erőt ad, hogy soha ne adják fel. Bukásuk – ha elbuknak – nem azért következik be, mert tévúton jártak, hanem mert a körülmények összejátszottak ellenük. A tragikus szellem nem a siker szelleme. Ha Kína képes lenne ezzel a magasztos lelkület adta merészséggel és töretlen kitartással küzdeni, leküzdené minden jelenkori nehézségét, és egy önmagát szakadatlanul erősítő, független és gazdag országgá válna. Kínának tehát egy békés és boldog jövőért a „tragikus lelkületet” kell magáévá tennie.

Érdekes, hogy Cao Yu fent kifejtett, a tragikus hős jellemvonásait illető elmélete ellenére a *Zivatar* hétköznapi emberekről, és nem fennkölt ideálokkal rendelkező hősökről szól. Nyugati tragédiaelméleti hagyomány – amely az ókori görög drámaíróknál jelent meg, majd a reneszánsz tragédiában lett szinte kötelező érvényű szabály –, hogy a tragikus hősök nem átlagemberek; nemcsak lelkületben, hanem rangban is környezetük felett állnak: királyok (Oedipus király, később Lear király, Macbeth), hercegek (Hamlet), magas rangú katonatisztek (Antonius, Othello). Cao Yu esszéje a tragikus szellemiségről 1942-ből származik; lehet, hogy elmélete addigra kristályosodott ki benne, vagy nyerte el végső formáját, a *Zivatar* pedig valamiféle „korai, ösztönös zsenge”, amikor szerzője még nem alkotott elméleteket, csak ihletből írt. Cao Yu saját megjegyzéseiből erre lehet következtetni, a *Zivatar* pedig, mint első „drámai kísérlete”, elég jól megállta a helyét.

Egy további tényező, amely alátámasztja a mű realista voltát, és megmagyarázza, Cao Yu miért választott átlagembereket tragédiája hőseiül, az ő személyes élettapasztalata. Mivel hivatalnokcsaládba született, gyermekkorától hagyomá-

⁴⁸ Zhang 1986: 302.

⁴⁹ Zhang 1986: 303.

⁵⁰ Zhang 1986: 303.

⁵¹ Zhang 1986: 304.

⁵² Zhang 1986: 304.

nyos szerkezetű nagycsaládban élt, abban a miliőben, amiről később írni kezdett. Gyermek- és fiatalkori élményei nyomasztóan hatottak rá, és mélyen belevésődtek. Egy életéről szóló interjúban így beszél erről: „Az egész családban nyomasztó hangulat uralkodott. Láttam-hallottam én mindenfélét. A megrázó jelenethez, amikor Zhou Puyuan kényszeríti Fanyit az orvosság bevitelére, sok hasonlót tapasztaltam. Az emberek és a dolgok, amelyekről írok, nem idegenek számomra. Hivatalnokcsaládba születvén sok bünt és szélhámosságot láttam, ezek jelennek meg a *Zivatarban*, a *Napkeltében*, a *Pekingi emberekben*. Az efféle embereket túl jól ismerem, egy időben, lehet mondani, köztük éltem. Amit leírok, azok az ő szavaik, az ő tetteik.”⁵³

De annak ellenére, hogy átlagemberek, tekinthetők-e mégis a *Zivatar* szereplői tragikus hősöknek? És ha igen, ki közülük? A hétköznapi származás és a nemes érzelmek nem összeegyeztethetetlenek egymással; Cao Yu később meghatározott tulajdonságait elméletileg felfedezhetnénk bennük. Vajon van-e, akit Cao Yu hétköznapisága dacára tragikus hősnek alkotott?

A gyáva és sunyi Lu Gui semmiképpen. Kicsinyes, önző ember, aki nem is lát tovább önnön érdekeinél, nemhogy túllépni nem tud rajtuk. Lu Siping ugyan sokat szenvedett, intelligens, érzékeny asszony, de passzivitása miatt nem érezzük igazi küzdő, tragikus szellemiségű alaknak. Lu Dahainak megvannak ugyan a magasztos eszményei, küzd is értük a maga módján, de egyszerűsége, faragatlan durvasága, személyiségének egyoldalúsága inkább típuszereplővé, mint pozitív hőssé teszi. Lu Sifeng és Zhou Chong halála ugyan minden kétséget kizáróan a darab legragikusabb vonása, de a lány gyenge, „meggyőzhető”: anyja és Ping iránti elkötelezettsége között vergődik, és hajlamos a beletörődésre, és e jellemvonásai miatt inkább ártatlan áldozata, mint tragikus hősnője lesz a drámának. Zhou Chongban megvan a tragikus hős potenciálja: fennkölt eszméi iránti lelkesedése és tragikus halála tehetné azzá; nála gyermeki naivitása az, amely „éretlenné” teszi e szerepre. Zhou Puyuan, a „főgonosz” számára érzéketlensége, érzelm- és szenvedélymentessége folytán eleve lehetetlen a tragikus hőssé válás. Zhou Ping érzelmei nemesek, tudna és vágyik szeretni, de életében egy eszmény sem válik vezérfonallá. Határozatlan és gyenge, sodródik az árral, nem sorsának tudatos alakítója.

Zhou Fanyi az, aki a legközelebb áll a tragikus hősnő szerepéhez. Szenvédélyes, elszánt, tudja, mit akar, és az utolsó leheletéig küzd érte. Eszménye, az egyéni szabadság, a szabad szerelem meglehetősen fennkölt, és harcában, bár életben marad, elbukik: nem szerzi meg, amire vágyik, sőt, mindent elveszít. Ő azonban, elvakult harca közepette túl sokat ad fel: nem csupán olyan dolgokat, amelyek „feláldozhatóak”, hanem lényegi értékeket, mint például az anyai szeretet. Ha az ehhez hasonló nemes kötelékeket valaki bármilyen célért önként el

⁵³ Zhang 1986: 186.

képes vágni, az emberségéből veszít, és többé nem méltó tiszteletre, ha szánalomra méltó is. Az pedig, akit bukásában felemásan tudunk csak tisztelni, nem lehet valódi tragikus hős.

Cao Yu a *Zivatar* előszavában három csoportba osztja szereplőit: a „heves” vérmérsékletű szereplők (Fanyi, Lu Dahai és Zhou Ping), a „mérsékelt” vagy „megalkuvó” szereplők (Zhou Puyuan, Lu Gui), és a „fény és homály közti térben élő” szereplők (Lu Siping, Lu Sifeng, Zhou Chong). A mérsékelt alakok a fényes alakok „árnyai”: csak mellettük ragyognak igazán.⁵⁴

Cao Yu bevallottan elfogult Fanyival szemben. Ez a „legviharosabb” természetű szereplő született meg először a képzeletében, írja a *Zivatar* előszavában. Elismeri, hogy Fanyi bűnös, hiszen bűneit (házasságtörés, vérfertőzés, saját fia megtagadása) még a korabeli forradalmi Kínában sem lehetett felmenteni – ezzel Cao Yu felháborodást keltett volna, és lemondhatott volna a sikeréről. De Fanyit bátornak, szenvedélyesnek, nemes lelkűnek tartja (mint amilyen Nóra is!), aki nem átlagos mércével mérendő. Lau szerint Cao Yu azért alkotta Fanyit, az ő „személyes hősnőjét”, hogy „kifigurázza az erkölcsileg impotens férfiak nyúltságát”.⁵⁵ Ezért nemesíti meg és idealizálja Cao Yu Fanyi forradalmi szellemét. Fanyi alkalmas lenne tragikus hősnőnek, de a tragikum nemesége nem teljeseedik ki benne. Semmiféle értékhez nem ragaszkodik, nem veti alá magát semmilyen törvénynek, és nem tisztel semmiféle köteléket – miben hisz akkor? Fanyi jellegzetes „szülötte” egy olyan átmeneti kornak, amely még nem tudta, miben fog hinni, miután lerombolta a régi képeket.⁵⁶ Ebből a szempontból tehát Cao Yu legnagyobb gonddal megalkotott alakja is, akárcsak egész drámája, hűen tükrözi korának erkölcsiségét.

A *Zivatar* a modern kínai drámatörténet vízvonalozó jelentőségű műve. Jelentősége sokrétű. Kína büszkesége, hogy Cao Yu drámájának alakjában a nyugati minta „kitanulása” és „begyakorlása” után húsz évvel már minőségi kínai alkotás született a műfajban.⁵⁷ Témája szerint családi tragédia (jiating beiju 家庭悲剧), keretein túl viszont olyan egyetemes jelenségekre mutat rá, mint például az egyén elhagyatottsága, a meghasonlottság, egy misztikus sorstudat, amelyben az „öröklődés” és a külső körülmények alakítják a tragédiát, valamint az emberi élet hiábavalósága. További érdeme, hogy a szerzőt körülvevő társadalmi és kulturális környezet, illetve az őt érő egyéni élmények folytán a *Zivatar* nemzeti és kori sajátosságokat is hordoz.⁵⁸ A *Zivatar* pont attól válik olyan hatásos, mély tragédiává, hogy a tragédia oka részben korának társadalmi körülményeiben

⁵⁴ Cao 2002: 182.

⁵⁵ Lau 1970: 23.

⁵⁶ Lau 1970: 27.

⁵⁷ Eberstein 1990: 47.

⁵⁸ Yue 2005: 180.

gyökerezik.⁵⁹ A Zivatar ötvözi a nyugati drámaelmélet szellemiségét és a modern kínai társadalom realista ábrázolását, ezért nevezik egyesek „a kínai típusú tragédia klasszikus példájának”.⁶⁰

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Cao, Yu (2002): *Leiyu*. Beijing: Remmin wenzue chubanshe.
- Chen, Chong–Li, Ren (2009): *Shitan «Leiyu» de beijuxing*. Wenzue jiaoyu: China Academic Journal Electronic Publishing House.
- Dolby, William (1976): *A History of Chinese Drama*. London: Elek Books Limited.
- Eberstein, Bernd (ed.) (1990): *A Selective Guide to Chinese Literature. 1900–1949. Vol. 4. The Drama*. Leiden, New York, Kobenhavn, Köln: E. J. Brill.
- Jiao, Shangzhi (1990): *Jinqian he yishang. Cao Yu yu waiguo xiju*. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe.
- Lau, Joseph S. M. (1970): *Ts’ao Yü. A Reluctant Disciple of Chekhov and O’Neill. A Study in Literary Influence*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Mair, Victor H. (ed.) (2001): *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Tőkei Ferenc–Miklós Pál (1960): *A kínai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Yue, Ying (2005): *Lun «Leiyu» de beiju tedian ji genyuan*. Wenhua Shidian: China Academic Journal Electronic Publishing House.
- Zhang, Liaomin (ed.) (1986): *Cao Yu lun chuanguo*. Shanghai: Shanghai wenzue chubanshe.

⁵⁹ Jiao 1990: 28.

⁶⁰ Yue 2005: 180.