

élet és halál igazi képeiként nézzük. Hogy milyen érzelmekkel és indítással nézhetjük a szenvedés képeit, arról talán maga Sontag tudott a legtöbbet. Inkább az intellektuális és erkölcsi szenvedély kivételességén merengünk el: az irdatlan testi szenvedés képei abban az időszakban készültek, amikor a jelen kötet több szövege is. Amikor avval fejezte be 2004 márciusában Fokvárosban tartott előadását, ami a könyv utolsó sora: „Éljen a regényíró szerepe!” (259. old., kiemelés tőlem)

Nem hagyhatom szó nélkül, hogy a magyar kiadás meglehetősen hanyag munka. „Felelőtlen szerkesztője”, Szabó Olimpia nem szűrte ki a saját hibákat (pl. 158. old.), nem vette észre, ha a fordító valamit megoldatlanul bennfelejtett a szövegben (pl. 33. old.), nem kereste vissza a magyar kiadások címét (pl. 201. old.), s nem javította a nyilvánvaló nyelvhelyességi hibákat (pl. 193. old.). Sajnos mindegyikből több is akad. Mind az öt fordító szép, tisztességes munkát végzett, de mindenki tudja, aki valaha fordított, hogy nincs olyan szöveg, amely úgy kerülne ki gazdája kezéből, hogy ne számítana a gondos szerkesztői szemre. Itt most kár volt erre számítani.

██████████ GÁLÓSI ADRIENNE

## Krzysztof Pleśniarowicz A halott emlékek gépezete

TADEUSZ KANTOR HALÁLSZÍNHÁZA

*Ford. Nánay Fanni. Országos Színház-történelmi Múzeum és Intézet, Budapest, 2007. 339 old., 2900 Ft*

„– Jár ön színházba?

– Tessék?

– Megnézi mások előadásait?

– Nem.

– Soha?

– Soha. Engem nem érdekel a színház. Igazán nem. Tényleg. De ismerem, mindent elolvasok, mindenkít meghallgatok, minderről tudok. De

csak azért, mert ez a szakmám. Meg is van a véleményem róla. De nem akarom elmondani. Egy művésznek nincs joga megítélni mások munkáját. Lenézheti, de ez magánügy. Én nem akarom megváltani a színházat, mint ahogy azt sok színházi szakember, rendező, író, színész szeretné, én nem akarom se elemezni, se megváltani, se kutatni. Nem csinálom, hiszen kutatni úgyis csak a saját doktrínáim szemszögéből tudnám.”

Tadeusz Kantor 1985 novemberében nyilatkozott így (*Színház*, 1986. 2. szám, 48. old.), amikor Budapesten járt átutazóban. Az akkor már világhírű avantgárd (színház)művész látogatása azonban nem krakkói székhelyű színházi csoportjának, a Cricot2-nek a fellépését kísérte, mivel Kantor együttese sohasem szerepelt Magyarországon. Hogy miért nem, azt itt most szükségtelen elemeznünk, de ebben egyaránt szerepet játszott Kantor színházi tevékenységének a lengyel kultúrpolitika általi negligálása és a magyar színház konzervatívizmusa és bezárkózása.

A színházi bemutatkozás elmaradása ellenére a lengyel színházi hagyományban eleven képzőművészeti és színházi kölcsönhatás áramlatába tartozó képzőművész-rendező munkásságának mégis volt bizonyos mértékű szakmai (elsősorban színház-tudományi) fogadtatása Magyarországon, amit a rendszerváltás előtt (még 1990-ben bekövetkezett halála előtt) a *Színház* című szakfolyóiratban közölt, Kantorral foglalkozó néhány cikk, tanulmány és interjú jelez, továbbá az írásaiból válogató, *Halálszínház* című kötet megjelenése 1994-ben. A Színházi Intézet már régóta tervezte Krzysztof Pleśniarowicz teatrológus lengyelül 1990-ben publikált Kantor-monográfiája fordítását, kiadását – az első angol változat 1994-ben, a krakkói Kantor-archívum, a Cricoteka kiadásában (melynek a szerző akkor vezetője volt) jelent meg, a bővített és átdolgozott változat a Black Mountain Pressnél 2004-ben.

Kantor volt az avantgárd utolsó igazán nagy művésze. Miként egy róla szóló francia kötet címe fogalmaz, ő volt „a XX. század végének művésze”. (Georges Banu [ed.]: *Kantor, l'artiste*

*à la fin du XXe siècle*. Actes Sud-Papiers, Paris, 1990.) Tevékenységében nem különült el a képzőművészet és a színházi alkotás, egyszerre volt festő, diszlettervező, rendező, színpadi szerző és saját előadásainak színész-karmestere. Ebben a vizuális színházi hagyományban olyan lengyel elődökkel vethető össze, mint az egész életében festészetéből megélt drámaíró, Stanisław Wyspiański vagy az egzisztenciáját portréfestészetből biztosító avantgárd festő-író, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), aki meghatározó hatást gyakorolt Kantorra (első színházi korszakában kizárólag az ő drámáit rendezte meg), illetve a drámaíróként számon tartott, de karikatúristaként is kiváló Sławomir Mrożek. Kantor művészi munkássága során számos besorolhatatlan művészeti formát, akciót – informel, emballage, happening – is megvalósított, szabadon ki-bejárt a képzőművészet és a színház területei között. Nem volt híve a dichotómiáknak, a műfaji alkalmazkodásnak, a forma szempontjának. Egy interjúban így nyilatkozott: „Elvetem a formát, s lényegtelen, hogy amit csinálók, az éppen színház, festészet, rajz vagy könyv. Mindegyik különös módon jön létre, ezért bármit csinálhatok. Ez totális művészet. Nem tudom azt mondani, hogy itt végződik a színház, és ott kezdődik a festészet. Számomra a kettő egy és ugyanaz”. (Denis Bablet: *Entretien avec Tadeusz Kantor. De la formation à la Classe morte*. CNRS, Paris, 1977. 92. old.)

Pleśniarowicz monográfiája, bár alcímében Kantor színházi tevékenységére utal, munkásságának ezt a teljességét igyekszik szem előtt tartani, és képzőművészeti, vizuális és határművészeti alkotásaira is kitér. Módszertani és argumentációs szempontból azonban a színházi rész megiscsak különválik, és kiemelt szerepet kap a kötetben: a hét részből, 21 fejezetből álló könyv kétszer veszi sorra Kantor pályáját. Az első három rész (1–9. fejezet) elsősorban az életutat ismerteti és elemzi, a biográfiai, képzőművészeti, továbbá a történelmi és politikai vonatkozásokat emeli ki, míg a könyv második fele színházi tevékenységére, rendezői munkásságára összpontosít.

A fejezetcímek az első részben egy-egy életrajzi-történelmi periódust

jelölnek meg (1. 1915–1934: *Gyermekkor és iskolaévek*; 2. 1934–1939: *A krakkói diákévek*; 3. 1939–1945: *A náci megszállás* stb.), a kötet második része viszont – noha az is követi a kronológiát – esztétikai, teatrológiai fogalmakat, kifejezéseket emel a fejezetek címébe (10. *Az illúzió és a realitás labirintusában*; 11. *Az Örök Avantgardizmus paradoxona*; 12. *Játék a „Tiszta formával” az úr peremén* stb.).

Plésniarowicz már az első oldalakon beilleszti Kantor tevékenységét a lengyel színházi és képzőművészeti hagyományba, filológiai pontossággal és aprólékossággal mutat rá a meghatározó hatásokra, kapcsolódási pontokra. Például: „1932 őszén Kantor [...] referátumot tartott a gimnázium olvasótermében *A képzőművész Wyspiański a modern festészet tükrében* címmel. 1932. december 7-én, Wyspiański halálának huszonötödik évfordulója alkalmából a gimnázium amatőr színpada előadta a tarnóvi Sokól termében a *Felszabadulás III.* és az *Akropolisz IV.* felvonását, amelyekhez a díszletet Kantor tervezte és készítette.” (15–16. old.) A monográfus ugyanitt arra is kitér, hogy Kantor legutolsó produkciója, a *Ma van a születésnapom* (amelynek bemutatója előtt röviddel meghalt), egy Wyspiański drámaötletnek, a megelevenedő festménybeli alakok színrelépésének a megvalósítása. A könyv tehát – noha külső keretként a kronológiát követi – összetett, dinamikus hálózatként kezeli a teljes kantori munkásságot – műfajtól, művészeti ágtól függetlenül.

Ebben az is segítségére van, hogy Kantor főbb művészeti terminusai és eszközei épp így, (műfaji) határok nélkül jelennek meg az életműben, átívelve az elkülöníthető alkotói korszakokon. Ilyen terminus nála a klisé, a cricotage, az atrapp vagy a maneken. A *klisé* Kantor színházának egyik alapfogalma, mely kapcsolódik a fényképzési klisé fogalmához is, de a szereplők által életre keltett jelenetekre is vonatkoztatható. A *cricotage* a két nagyobb produkció közötti időben készített színházi vázlatainak, előtanulmányainak a neve. Az *atrapp* tárgyak, cselekmények, szereplők, dialógusok makettje, másolata, hamisítványa. A *maneken* pedig az előadásokban szín-

re lépő szereplők hasonmása, bábja, amely az élő személy múltját (s egyben holt ellentétét) testesíti meg.

A felhasznált fogalmak, eszközök állandósága mellett van az életműnek egy helyhez kapcsolódó folytonossága is. Noha Kantor (főként 1975-től) több tucat országban járt, sok külföldi kiállításra, akcióra volt, és rendezéseit sok száz alkalommal játszotta a társulat külföldön, mindvégig Krakóhoz kötődött. Amikor elhatározta, hogy festő lesz, ebbe a városba utazott tervét megvalósítani, és élete vége felé ekképp nyilatkozott: „Egész művészi létemmel igyekeztem hű lenni egy bizonyos korhoz, egy bizonyos nemzethez, egy bizonyos városhoz. És itt Krakóra gondolok, ahová minden szempontból tartozom.” (20. old.)

A képtől a színházba (és vissza) bejárt úton Kantor először fokozatosan eltávolodott a festésztől, a hatvanas évekre mindinkább felszámolta a festmény stabilitását, állandóságát, aminek egyik eszköze a festészet teatralizálása, a mozgásnak a képbe történő beemelése volt. Majd pedig kialakította a két művészeti ág sajátos szimbiózist úgy, hogy az egyik határait mindig a másiknak az eszközeivel lépte át. A festészetben elhagyta a képnek a keret kijelölte határait, és happeningekbe, akciókba, environmentekbe vitte át, miközben a színházban „készen kapott” tárgyiasságokból (beleértve a szereplőket is) háromdimenziós vizuális műveket hozott létre. A szimbiózist a mindkettőben állandó motívumként használt tárgyak, eszközök is erősítették, például a szinte műveinek védjegyévé vált szék vagy az esernyő.

Az 1975-ben *A halott osztálynal* nemzetközi színházi elismertséget kivívó együtttest, csoportosulást Kantor húsz évvel korábban alapította. A Cricot2 név a harmincas években Krakóban működő Teatr Artystów Cricotára utalt: a Cricot a „to cyrk” lengyel kifejezés („ez cirkusz”) anagrammája a kettes szám pedig az újabb korszakot jelezte. A hagyományra építő avantgardista az együttes első két évtizedében kizárólag Witkiewicz-darabok színrevitelével foglalkozott, a húsz év alatt hat produkciót hozva létre. A színrevitel azonban némiképp félrevezető kifejezés, Kantor ugyanis

nem a hagyományos drámai színház értelmében állította színpadra Witkiewicz műveit, hanem kísérletezett velük, és e kísérletezés alapelve a szöveg és a színpadi történések elválasztása, egymástól független autonómiájuk külön-külön történő megteremtése volt. Mint Kantor 1978-as interjújában mondta Plésniarowicznak, mindig arra törekedett, hogy „kioltsa a darab szövegének mindenfajta illusztratív jellegét a színpadon”, és anélkül használjon fel reális tárgyakat és tevékenységeket, hogy azok „bármilyen módon utaljanak a dráma fikciójára és illúziójára” (73. old.).

Az intézményektől, intézményesüléstől való irtózás is szerepet játszott abban, hogy Kantor hosszú ideig sem képzőművészeti, sem színházi tevékenységével nem vívott ki elismerést. A határátlépés, normaszegés, a művészeti élet mindenkori elvárásainak való meg nem felelés évtizedekig a margón tartotta. Tüntetően elhagyta a művészeti intézmények kontextusát, informel alkotásai, az embage-ok és a happeningek nem illettek bele a galériák gyűjteményébe. A Cricot2 alapítását követő két évtizedes színházi kísérletezés sem felelt meg a színházi intézményrendszer kívánalmainak. Kantor maga is kerülte, hogy produkcióit színházi előadásnak nevezze, ehelyett az emberi megismerés színházi útjáról beszélt, és alkotásait emberi ritusok megismétlésének nevezte. Anekdotikus mozzanat, de korabeli marginális helyzetét és hivatalos hazai megítélését jól jellemzi, hogy amikor a hetvenes évek elején meg akarták hívni Kantort és együttesét az Edinburgh-i Művészeti Fesztiválra, akkor a lengyel kulturális minisztériumban közölték a szervezőkkel, hogy „ilyen rendező nem létezik” (114. old.).

1975 novemberére (közel egyéves próbafolyamatot követően) készült el *A halott osztály*, Kantor leghíresebb alkotása, amelyet a társulat tizenhét éven keresztül játszott, több mint ezeröttszáz alkalommal. Ezzel már kijutottak Edinburghba, ahol 1976 nyarán óriási sikert arattak. Ez volt egyébként az utolsó előadás, amelynek Lengyelországban volt a bemutatója, valamennyi későbbi Kantor-előadás és cricotage először külföldön került színre. *A halott osztály* vált Kantor

művészetének jelképévé, védjegyévé, minden korábbi és későbbi munkájának viszonyítási pontjává. Az ezzel a produkcióval kezdődő korszakát Kantor a *Halálszínház* címkéjével látta el (a Witkiewicz-korszakban minden bemutató külön korszakjelölést kapott), és a Kantor-recepciót is ez a kifejezés uralja, beleértve Pleśniarowicz ezen kötetét is.

A halálszínház egyik legizgalmasabb eleme az eleven és a holt testhez való viszony. A kérdés Kantornál már korábban is felbukkant. Például 1968-ban *Anatómiai lecke Rembrandt nyomán* címmel happeninget rendezett, melyben ő testesítette meg az egykori Tulp doktor pozícióját (ám ő nem a testet, hanem a ruházatot szabta fel). A halálszínház programadó írásában Craig übermarionett-konceptiójából indult ki, hangsúlyozva, nem hiszi, hogy „a maneken (vagy a viaszfigura) képes helyettesíteni az élő színészt abban az értelemben, ahogy azt Kleist és Craig képzelte. [...] a művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékelteni, a halál szólítása útján, a látszatok, az üresség, az üzenet hiánya segítségével.” (Tadeusz Kantor: *Halálszínház*. OSZMI–MASZK, Bp.–Szeged, 1994. 163. old.) Az új korszak nem jelentett teljes szakítást: Kantor *A halott osztályt* Witkiewicz *Agydagatanovics* című művének motívumaira építette. A két évtizeden át a Witkiewicz-dramákhoz leginkább az vonzotta, hogy sok bennük az olyan szereplő, aki meghal, majd újraéled. A halálszínház korszakának önéletrajzi ihletésű előadásaiban viszont a színházról gondolkodott úgy, hogy az „olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót – feltárja a »túloldalról« a mi életünkbe való »átmenet« nyomait. A nézők előtt áll a halott létet elfogadó színész.” (I. m. 193. old.)

Kantort fiatalkorától foglalkoztatta az én teatralizálásának lehetősége. Képzőművészeti tevékenységében ott munkált a vágy, hogy egyesítse a vásznat és saját testét. A halálszínház koncepciója azt hangsúlyozta, hogy a halál az egyetlen érv, az egyetlen eszköz az élet és a művészet konformizmusa ellen. „Csak a halottak válnak észrevehetővé (az élők számára) a legmagasabb áron megvásárolt szuverenitásukkal, alakjukkal, mely élesen

körvonalazott, majdnem cirkuszi.” (I. m. 163. old.) Kantor azt igyekezett bemutatni, hogy az újraélesztés, a holtak, a múlt feltámasztása lehetetlen. Nincs mód jelenvalóvá tenni az emlékezetben különböző részletességgel és pontatlansággal megőrzött történéseket, személyeket. E lehetlenség ellenére halálszínháza azt bizonyította, hogy a halottak igazsága mindig elevebb az élőkénél. Ez pedig a tárgyiasult korpuszok, a báb, manekenné vált testek teatralis jelenlétével is összefügg. Az emlékezet és felejtés működése e testek gépiességéhez hasonlóan mechanikus, az emlékek klisékre épülnek. Visszatérni a múltba lehetetlen. Ebben a színházban „az emlékezetből előhívott klisék csak olyan mértékben kelnek életre, hogy azzal meggyorsítsák a szétesés folyamatát” (210. old.).

A halálszínház tehát nemcsak a halált színre vivő színház, hanem a színház halálának reprezentációja is. A korszaknyitó, emblematikus előadás, *A halott osztály* a maga heterogén szereplőgárdájával (profí színészek, festők, amatőrök) egyszerre utalt az örök színész Gombrowicznál felbukkanó gondolatára és arra, hogy „minden gesztushoz más-más színész” kell – ahogy ezt Bruno Schulz megfogalmazta (Bruno Schulz: *Értekezés a próbabábukról*. Ford. Kerényi Grácia. In: Bruno Schulz: *Fahajás boltok*. Jelenkor, Pécs, 1998. 39. old.).

A játéktér hangsúlyos részén négy, XX. század eleji iskolapad állt, bennük feketébe öltözött, fehér arcú (felöltött) diákok, akik rövidesen helyet cseréltek egykori gyermek önmaguk bábuival, saját halott múltjukkal. A e bábokkal való kontraszt mellett folytonosan előtűnt az eleven szereplők meztelen teste, egy-egy testrésze: a prostituált melle, a két meztelen vénember műpénisze, a félmeztelen nő szülése stb.

A bábok és a meztelenség a testet kitüntetett elemmé tette Kantor halálszínházában, mely a meghalás és feléledés váltakozását fejezte ki az előadás dinamikájában. Kantor dublőrökkel, hasonmás bábokkal ellentéteztette, egészítette ki a színészeket. „A gyermekkor manekenjei, a halott osztály diákjai szemében a félelmek és megszállottságok csomagjai, amelye-

ket magukkal vitte az Örök Utazásra. Ugyanakkor az egyéni halál ellenhatásaként is működnek – mintha egy fordított időperspektívába kerülne a test felbomlása.” (249. old.) Ezzel a megkettőződéssel az élő szereplők a holtak hasonmásaiá válnak, mintegy a valaha volt – de már halott – önmagukat kellett volna feltámasztaniuk. Az emlékfoszlányok, szerepfragmentumok, gesztustöredékek azonban nem retusálhatók és nem rekonstruálhatók. A múlt visszavonhatatlanul elmúlt, nem tehető újra elevenné. A test nem képes visszafiatalodni, visszaváltozni, elkerülhetetlenül pusztulásra ítéltetett. Ebben a színházban „az élők a halottak hasonmásai, hiszen a színészeknek az emlékek zugaiból, régi fényképekről felsejülő fantomokat kell szolgálniuk. A hasztalanul feltámasztott emlékek nemlétebe könnyedén besurranhatnak látszólagos létezők, amelyeket szerepdarabkák, mondatfoszlányok, mozdulatok nyomai jeleznek. E nemlétből kibontakozó létezőkre azonban újabb megsemmisülés vár. A halott nemléte zárójelbe teszi az álombeli nemléte, mintha a halottak álmodnának saját nemlétükről.” (244. old.)

*A halott osztály*val és azt követő színpadi alkotásaival Kantor megpróbált visszatérni a drámától független, autonóm színházhoz. A hatvanas-hetvenes évek színházi megújítóinak két fő törekvése a rítus feltámasztása, a közösségi színház megteremtése, illetve a társadalmi élet teatralizálása volt. Tőlük eltérően Kantor az avantgardisták, a performerek harmadik irányához, Craig és Artaud színházeszményéhez kapcsolódott, akiktől viszont elválasztotta a véletlenek tulajdonított és szánt meghatározó szerep, amellyel Kantor célja az volt, hogy „felfedje, mennyire törekény a valóság uralásának általános érzete” (159. old.). Ebbe az uralhatatlanságba tartozott az a provokatív gyakorlat, hogy az előadásaiban való személyes jelenléte, a nézők és a színészek között felvett karmesteri pozíciója számtalan váratlan mozzanatot, meglepetést tartalmazott mindkét fél számára (de egyben szigorú kontrollt is jelentett a szereplőknek). „Valójában nem is a színpadon vagyok, hanem a határan...” (321. old.), definiálta saját

helyét a Cricot2 előadásainak karmester-rendezője.

Önmagának a határhelyzetbe pozicionálása, a kettősség képviselője, felmutatása szervesen illeszkedett a rend és a kaosz egyidejű jelenlétét érzékeltető művészetébe. Kantor egyrészt elhitette a nézővel, hogy „imaginatív és érzelmi lehetőségek rendezetlen sokaságát felhasználó, elemi és amorf jelenségeket lát, másrészt viszont ez az érzés összekapcsolódik az integráltság, a rend és a koncentráltág kényszerítő (bár nem mindig megmagyarázható) benyomásával” (171. old.). Személyes jelenlétével és rendezői-karmesteri gesztusaival egyfelől megerősítette, másfelől szétzilálta a próbákön és a korábbi előadásokban rögzített megoldásokat. Az ő színházában az előadásokba eleve beleértett és belekomponált tényező a változás és állandóság, az ismétlés és megismételhetetlenség, a különbség és a viszatérés váltakozása.

Ahogy *A halott osztály* előtt folytonosan Witkiewicz drámáihoz tért vissza, úgy teremtette meg *A halott osztályt* követően ennek a korszakos előadásnak „szeánsznak” a replikáit. A *Wielopole, Wielopole* (1980), a *Vesszenek a művészek!* (1985) és a *Soha többé nem térek ide vissza* (1988) ugyanazokat a motívumokat, helyszíneket, alakokat, képeket hozta játékba, mint a „sorozat” első darabja, és mindegyikben kifejezésre jutott az irodalom feleslegességének színházi tapasztalata, amely Kantort egyre inkább a személyes, önreflexív tematika színrevitelére sarkallta. Ennek záróakkordja lett utolsó, befejezetlenül maradt munkája, a *Ma van a születésnapom*.

Művészetének avantgárd szellemisége abban is kifejeződött, hogy „soha nem mondott le a művész kivételes státuszáról – aki azonban szerinte nem ábrázol, kifejez, közvetít, hanem beavatkozik, sokkol, kényszerít” (327. old.). A művészet legfőbb értékének a szabadságát tartotta, amelyet a művész önmagában és önmagával folytatott küzdelmének eredményeként fogott fel.

Krzysztof Pleśniarowicz monográfiája méltó és hű ezekhez az elvekhez. Nem kötik szűk szakmai regiszterek, oly módon vezeti be az olvasót Tadeusz Kantor világába, hogy az a

Kantor-kutatóknak és a vele épp csak ismerkedőknek egyaránt hasznos ismereteket, nyújt. Valamennyi Kantor által művelt művészeti ágban otthonos, a feldolgozás során tekintetbe veszi, de nem visszhangozza Kantor önértelmezéseit. Közeli, szinte belső képet rajzol Kantor pályájáról és művészetéről, autentikus módon tárja fel ennek a nehezen besorolható, a keretektől ódzkodó, azokat folytonosan átlépő alkotónak az összetett művészetét. *A halott emlékek gépezete* kitűnő, példaértékű, kimagasló színvonalú munka, amely Nánay Fanni szakszerű és pontos fordításában arra is példát ad, miként lehet a színháztudomány eszközszerével úgy bánni, hogy az ne készen kapott és divatos fogalmak pusztá alkalmazását vagy anekdotikus élettrajzi és történelmi mozzanatok elősorolását jelentse. Pleśniarowicz kötetének magyar megjelentetése a hazai színháztudomány számára is példa és inspiráció lehet.

**P. MÜLLER PÉTER**

## Elliot Aronson – Carol Tavis: Törtétek hibák (de nem én tehetek rólok)

**AZ ÖNIGAZOLÁS LÉLEKTANA**

*Ab Ovo, Bp., 2009. 245 old., 4650 Ft*

Az „én” vagy a „személyiség” fogalma egyfajta koherenciát implikál, amit a „narratív én” koncepciójával ragadnak meg olyan eltérő gondolati tradíciókból merítő szerzők, mint Arendt, MacIntyre, Ricoeur, Rorty vagy Dennett. Orwell 1984-ében O’Brien elmagyarázza Winstonnak: a Párt célja, „hogy az emberi lelket darabokra tépjük, s aztán olyan új alakba rakjuk össze, amilyenbe akarjuk.” (George Orwell: 1984. Ford. Sziagyártó László. Európa, Bp., 1989. 294. old.) A legrosszabb, amit a másik emberrel tehetünk, ha olyan kínzásnak és olyan mélységű megaláztatásnak vetjük alá, hogy „az illető annak elmúl-

tával is képtelen legyen helyreállítani önmagát.” (Richard Rorty: Az utolsó értelmiségi Európában: Orwell a kegyetlenségről. In: uő: *Esetlegesség, ironia, szolidaritás*. Ford. Boros János és mások. Jelenkor, Pécs, 1994. 189. old.) O’Brien azért akarja elhittetni Winstonnal, hogy kettő meg kettő őt, mert „[v]alakít rávenni arra, hogy véleményét ok nélkül megtagadja, ez az első lépés afelé, hogy képtelen legyen saját énnel rendelkezni, mivel képtelen lesz a vélekedések és vágyak koherens összeszövésére. [...] többé nem tud racionalizálni – önmagát önmaga számára igazolni” (uo.).

Hiteink, vélekedéseink szövődékének épsége, az a meggyőződésünk, hogy jó és racionális emberek vagyunk, rendkívül fontos számunkra, az össze nem illő tudattartalmak pedig kényelmetlen disszonanciát keltenek bennünk, amit gyakran meghökkenítő áldozatok árán is igyekszünk felszámolni. Önünk koherenciájának védelmezése azonban komoly csapdákat rejt, ugyanis arra csábíthat, hogy a belső rendünket fenyegető információkat kiszűrjük vagy eltorzítsuk. A laikus gondolkodás előtt ősidők óta ismert jelenséget Leon Festinger vizsgálta először tudományosan az ötvenes évek második felében, és a *kognitív disszonancia redukciójának* nevezte el. Festinger után Elliot Aronson a kognitív disszonancia legismertebb kutatója, akinek *A társas lény* (1972) című könyve négy évtized alatt a szociálpszichológia klasszikus művévé vált. Legújabb – Amerikában 2007-ben megjelent –, Carol Tavis-sal közösen írt könyve az önigazolás legártalmasabb következményeit tárgyalja: „hogyan súlyosbítja az előítéletet és a korrupciót, hogyan torzítja az emlékezetet, hogy fordítja a biztos szakmai tudást önteltségbe, hogy idézi elő és tartósítja az igazságtalanságot, hogy rontja meg a szeretetet, hogyan kelt vizályt és szakadást?” (18. old.) Tavis legismertebb műve, a *The Mismeasure of Woman: Why Women Are Not the Better Sex, the Inferior Sex, or the Opposite Sex* (Simon and Schuster, New York, 1992.) a biológiai redukcionizmust elutasító feminista pozícióból íródott; egy másik, ugyancsak népszerű könyve, a *Psychobabble and Biobunk: Using Psychology to Think*