

KORUNK

SZÍNHÁZI CSOPORTKÉP, 1980 •
A RENDEZŐ SZÍNHÁZA? MET-
TÓL MEDDIG? ÉS HOGYAN TO-
VÁBB? • SÚTÓ ANDRÁS DRÁMAI
ROMÁNUL • PÉTERFFY GYULA
EMLÉKÉRE • SZÍNműVÉSZETI
INTÉZETÜNK TÖRTÉNETÉBŐL •
MONODRÁMÁK SZÍNPADA • A
REJTŐZKÖDŐ EMBER • CIUPE
MESTER SZÜLETÉSNAPJÁRA •
ERDŐVIDÉK ÁSVÁNYVIZEI • ÚJ
AGRÁRFORRADALOM • FARKAS
ÁRPÁD KÖLTÉSZETÉRŐL • • •

1980 • 5





KORUNK

XXXIX. ÉVFOLYAM, 5. SZÁM • 1980. MÁJUS

- FURDEK MÁTYÁS • Új agrárforradalom 321
PÉTER GYÖRGY • Belterjesség — szakosodás 323
KÁNTOR LAJOS • Színházi csoportkép, 1980 327
MAROSI PÉTER • A rendező színháza? Mottó meddig? És hogyan tovább? 333
LIVIU PETRESCU • Sütő András színháza (Kántor Erzsébet fordítása) 338
BERKES ERZSÉBET • Lépték az emberhez 340
GYÖNGYÖSI GÁBOR • Monodrámák színpada 344
SZTRANYICZKI GÁBOR • A rejtőzködő ember 348

JEGYZETEK

- PÁLL ÁRPÁD • Mindenért megharcolt (Péterffy Gyula emlékére) 353
KOVÁCS NEMERE • Harag nélkül, az alkalmazkodásról 355
BALÁZS PÉTER • Ciupe mester születésnapjára 357

FÓRUM

- BALOGH EDGÁR • Levél a Korunkhoz 360
* * * Színház—filozófia—etika 361
CSIKI LÁSZLÓ • Kitérő válaszok 362
SIGMOND ISTVÁN • Harsogni kell... 363
KOVÁCS PALI FERENC • Vállalni a felelősséget, a szókimondást 364

DOKUMENTUMOK

- ZSIGMOND FERENC • Színművészeti intézetünk történetéből 365

HAZAI TÜKÖR

- KISGYÖRGY ZOLTÁN • Erdővidék ásványvizei 370

SZEMLE

- BORCSA JÁNOS • „Élni a hó alatt is lehet jó”? (Gondolatok a könyvtárban) 375
MÓZES ATTILA • Mit! Miért? (A föltehető kérdések meghatározó jellegéről) 379
VERESS KÁROLY • Az „újrágondolás” lehetőségei és határai 384
ROBOTOS IMRE • Az élettények minősége 387
K. M. • Almanah Tribuna '80 (Könyvről könyvre) 389
K. J. • Száraz György: A Rókus-templom harangjai (Könyvről könyvre) 390
L. S. J. • Gerda Barbilian: Ion Barbu. Amintiri (Könyvről könyvre) 391

LÁTÓHATÁR

R. Gy.: Filmtermésünk a filmmetafora és az illusztratív művészetellenesség között (Era socialistă); V. Z.: A józanság jegyében (Irodalmi Szemle); K. L.: Új drámák — Szabadkán és Újvidéken (Híd); A. J.: Ideologikus megismerés vagy hatalmi fortély (Zeitschrift für Semiotik); Sz. J.: Nemzetközi tudattalan-konferencia — Tbiliszi (Világosság); K. J.: Tarih-i Ungürüz (Kortárs)

SZERKESZTŐK-OLVASÓK

ILLUSZTRÁCIÓK

Bakó-Hetei Rozália, Aurel Ciupe, Csomafáy Ferenc, Domokos Péter, Gheorghe Iancu, Hovszky Béla, Ughy István, Weiss István

KORUNK

ALAPÍTÓTTA Dienes László (1926) — SZERKESZTETTE Gaál Gábor (1929—1940).
Főszerkesztő: Gáll Ernő • Főszerkesztő-helyettes: Ráczy Győző
Felelős títokár: Bitoók János
Szerkesztőség: Kolozsvár-Napoca, Mócok útja 3.
Telefon: 2 18 36 (főszerkesztő); 1 60 30/117 (titkárság); 1 60 30/125 (szerkesztők).
Postacím: 3400 Cluj-Napoca, căsuța poștală 273. Republica Socialistă România.

Új agrárforradalom

A termelés növelését belterjes gazdálkodás esetén nem nagyobb vetésterülettel, hanem kisebb vetésterületen, de nagyobb hozamokkal érjük el. A hozamok fokozása viszont csak úgy lehetséges, ha nő a területegységre eső össz munka mennyisége, és ugyanakkor nő az eleven munkára jutó technikai elem súlya is.

Az intenzív út, minthogy technikaigényes — mert a hozamokat csak így lehet növelni (gépesítés, kemizálás, öntözés, villamosítás) — egyben technika-központú szemléletet is kialakít. Ez a felfogás viszont a mezőgazdasági munka tömege és tere közötti összefüggéseket (valamint a tárgyiasult és eleven munka arányának módosulását, azaz a föld—technika—eleven munka újrakombinálásának folyamatát) nagyrészt leegyszerűsítve szemléli, és technikacentrikussá teszi a kérdések elemzését. Ennek értelmében a fejlődés záloga, mércéje és kifejezője a műszaki színvonal alakulása, s eszerint jön létre olyan felfogás, hogy annál korszerűbb és hatékonyabb a mezőgazdasági termelés, minél több technikai eszközt alkalmaz, minél gyorsabban helyettesíti az eleven munkát tárgyiasult munkával, minél több műtrágyát és vegyszert használ, s ezek nyomán nagyobb hozamot ér el. Ha tehát fel akarunk zárkózni a gazdaságilag közepesen fejlett, majd később a fejlett országokhoz, utol kell érni ezeket a gépesítés, a kemizálás, a hektárhozam tekintetében is. Vagyis a gazdasági növekedés kulcsa a műszaki egységek területegységre jutó további koncentrációja.

Bár a nemzetgazdaság egyéb ágaiban az extenzív fejlődés helyett egyre inkább az intenzív útra való áttérés a jellemző, és ennek keretében a mezőgazdaságban hangsúlyozottan a belterjes irányulás volt a fő cél, ennek ellenére kialakult egy mennyiségi szemlélet, ami az extenzív fejlődésre jellemző. A mezőgazdaságban is az volt a probléma — és talán bizonyos értelemben ma is az —, hogy minél nagyobb termésmennyiséget takarítsunk be. A föld—terméshozam összefüggés lett az uralkodó, a meghatározó szemléletmód. E szemlélet tipikus megjelenési formája a természetes hatékonyági mutatók előtérbe helyezése, sőt túlértékelése is.

Ezekre úgy tekintettek, mintha automatikusan mindig és egyértelműen gazdasági, sőt társadalmi hatékonyági mutatók is lennének. S ha a mezőgazdasági termelés hatékonyágát ezekkel a természetes mutatókkal mérjük, a fejlődés kétségbevonhatatlan. E mutatók (például a hektárhozam, vagyis az, hogy mennyi takarmánnyal termelünk egy liter tejet, húst) használata kétségtelenül szükséges és indokolt, mindezzel jelentős termésmennyiséget értünk el.

De nemcsak a növénytermesztés, hanem az állattenyésztés terén is számottevő a fejlődés. 1951-hez viszonyítva a száz hektár mezőgazdasági területre jutó szarvasmarha-állomány 32,4-ről 1977-ben 45,9-re, a sertésállomány 23,4 főről 105,7-re, a juhállomány 77,1-ről 112,9 főre nőtt. Az állati termékek hozama is emelkedett: a tehéntej az 1950-beli tehenenkénti évi 867 literről 1978-ban 1968 literre emelkedett, a tojástermelés 69 darabról 155 darabra.

Mivel a takarmánytermelő területeken nőnek az átlaghozamok, és az egy egységnyi termék (kg hús, liter tej) előállításához szükséges takarmánymennyiség csökken, nőtt a takarmánytermő területek állati terméket létrehozó potenciálja is. A gépesített termelésre való áttéréssel ugyanakkor kialakult a műszaki haladás leegyszerűsített magyarázata is, mégpedig az, hogy minden technikai elem növekedésének a körülményektől függetlenül hatékonyágát fokozó tulajdonsága van. Az eleven munkának a tárgyiasult munkával való felváltása valóban növeli a terület és az eleven munka eltartó képességét, a hatékonyágát, ha azt természetes mutatókkal fejezzük ki. Növeli továbbá a használati értékek tömegét is. Mindezek alapján hangsúlyozzuk: a természetes hatékonyág növekedése reális társadalmi elvárásoknak és igényeknek felelt meg, előrelépést hozott, tehát haladó jelenség.

Ugyanakkor azonban a társadalomnak nemcsak az az érdeke, hogy egyre többet, hanem az is, hogy mind olcsóbban állítsa elő a termékeket. Vagyis a természetes hatékonyág növelésével egyidőben a gazdasági hatékonyág javulását is biztosítani kell, mert ha nem, a társadalom többet termel ugyan, de drágábban. Ha ez a helyzet tartósul, a mezőgazdasági termékek eladási ára nem csökkenthető — minthogy költségszintjük sem csökken — anélkül, hogy a társadalom tiszta jövedelme ne csökkenjen. Ez viszont gátolja az életszínvonal emelését.

A természetes hatékonyág a belterjesebbé váló mezőgazdasági termelésnek csak az egyik, a technikai oldalát jelenti. A belterjességnek azonban gazdasági oldala

is van, mivel itt nemcsak anyagi, műszaki, technológiai folyamat játszódik le, hanem a belterjesség egyben gazdasági jelenség is. Vagyis a mezőgazdasági termelésnek mint árutermelésnek kettős jellege van. A munkafolyamat mint a használati értékkepzés folyamata együtt jár az értékkepzéssel, a mezőgazdasági termelés tehát értékkepző folyamat is.

De paradox módon, a természetes hatékonyság növekedésével párhuzamosan (térben és időben) a gazdasági hatékonyság romlott. A gazdasági hatékonyság növekedése — mint egyébként már említettük — azt jelenti, hogy az egységnyi használati értéket kisebb ráfordítással állítjuk elő, vagy azonos mennyiségű ráfordítással nagyobb mennyiségű használati értéket hozunk létre. A gazdasági hatékonyság nem egyéb, mint az, hogy nemcsak a hektárhozam nő, de csökken például egy tonna termék előállításának költsége is. Nemesak többet, hanem olcsóbban is termelünk.

A mezőgazdaságban tehát különbséget kell tenni természetes hatékonyság és gazdasági hatékonyság között. A természetes hatékonyság növekedése nem jár feltétlenül a gazdasági hatékonyság fokozódásával is. Mivel a hozam növelése — azaz a természetes hatékonyság fokozása — esetén, ha az egységnyi termékre eső költségek nem csökkennek, vagy — ami még rosszabb — emelkednek, akkor a természetes hatékonyság növekedése nem jár együtt a gazdasági hatékonyság emelkedésével. A kettő csak abban az esetben esik egybe, ha a hozamok növekedése egyúttal az egységnyi termék önköltségének csökkenését is eredményezi.

A természetes hatékonyság és a gazdasági hatékonyság eltéréseinek aránya attól függ, milyen arányban érvényesülnek. A természetes hatékonyság növekedése csak abban az esetben jár együtt a gazdasági hatékonyság növekedésével, ha azt az összes tényező — árpolitika, műszaki fejlesztés stb. — mind-mind elősegíti.

Mezőgazdaságunk fejlődésének problémáit az össztársadalmi érdek alapján kell megítélni. A természetes hatékonysággal egyidőben a gazdasági hatékonyságot is figyelembe szükséges venni. Az egyoldalú, nem eléggé átfogó műszaki szemlélettel és sok esetben technikai értékítélettel párhuzamosan gazdasági-társadalmi értékítéletre van szükség. Ez komplex, körültekintő, átfogó elemzést és szemléletet igényel, amelynek keretében a műszaki haladás, a tudományos-technikai forradalom vívmányainak alkalmazását nemcsak természetes mutatók alapján, hanem a termelés gazdasági hatásait is figyelembe véve értékeljük.

Nem tekinthetünk el attól, hogy a külterjes, egyoldalú, alacsony határfokkal termelő mezőgazdaságról a belterjes, fejlett gazdálkodásra való áttérés igen gyors ütemű technikai rekonstrukciót igényel. Minthogy ez a gyors átalakulás nem a korszerű, hatékony szocialista ipar kiépítése után, hanem vele egyidőben ment végbe, az eleven munkának tárgyiasult munkával való felváltása viszonylag fejletlenebb ipari háttérrel és szerényebb pénzügyi erőforrásokkal valósulhatott meg, nem úgy, mint a fejlett országokban. Emiatt, bár a belterjességre való áttéréssel a mezőgazdaság össztermelése elég gyorsan nőtt, a tisztatermelés is nőtt, de lassúbb ütemben. A termelés növekedése sok termék egységnyi előállításának költségeit nem csökkentette, hanem emelte, ezen belül pedig gyorsan emelkedtek az anyagi természetű ráfordítások. A természetes hatékonyság gyors javulása ellenére a gazdasági hatékonyság a fejlődés bizonyos szakaszában nemcsak hogy nem emelkedett, hanem még romlott is. A következő évek egyik feladata tehát az lesz, hogy a tudományos-műszaki forradalom vívmányainak az eddigénél gyorsabb és bátrabb alkalmazásával tovább növeljük a természetes hatékonyságot, de úgy, hogy a technika térhódítása ugyanakkor a gazdasági hatékonyságot is növelje. A gazdasági hatékonyság növelése igen összetett folyamat, mivel a nyolcvanas években az eddigénél kedvezőtlenebb feltételek között kell megoldani.

A hektárhozamot az elmúlt harminc év alatt több mint kétszeresére növeltük; ebből következik, hogy a föld természetes termőerejéből származó hozam-növelés lehetőségei beszűkültek. A hozamok további növelése ezért is egyre nagyobb társadalmi ráfordítást igényel, a viszonylag olcsó hozamnövelés helyébe a drágább variánsok lépnek. Könnyebb volt például a búza átlagtermését 12 mázsról 27-re emelni, mint amilyen lesz 27-ről 40-re. Mivel a hozamnövekedés további gépesítést, kemizálást, öntözést igényel, a földművelésben felhasznált társadalmi munkaráfordítás hatékonysága is egyre inkább exogén, azaz külső tényezőktől, főleg az ipari és tudományos háttér hatékonyságától függ majd.

A 80-as években az ipar az eddigieknél gazdagabb háttérrel biztosít majd a mezőgazdaság fejlődéséhez, de sok függ attól is, hogy az elhúzó energiaválság árdrágító hatását mennyire sikerül kivédeni. Mivel a terméshozamok további növelése fokozottabb ipari eredetű termelészköz-koncentrációt feltételez hektáronként, a gazdasági hatékonyság javítása a következő dilemmák elé állítja szakembereinket:

a) Fektessünk-e be egyre többet, de romló határfokkal?

b) Használjuk-e ki egyelőre jobban a meglevőket, és amikor a termelés növe-
lése nem biztosítható már ily módon, akkor fektessünk be újabb összegeket?

c) A technikai eszközök mennyiségét, tömegét növeljük-e elsősorban?

d) A mezőgazdasági termelésre vagy pedig a szállításra, feldolgozásra, táro-
lásra fordítuk-e az összegeket? (A termék végső értékét úgy is növelhetjük, hogy
csökkentjük a betakarítás és tárolás során adódó veszteségeket, a jobb feldolgozás
révén pedig fokozhatjuk az áru értékét.)

A döntés nem egyszerű. Véleményünk szerint ma már csak alapos számítás-
sokkal lehet eldönteni, mi a kifizetődőbb, melyik az a variáns, amelyik a termelés
fokozását a legkisebb társadalmi erőfeszítéssel éri el. Ez pedig mindig a konkrét
feltételektől függ, amelyek gyorsan változnak, tehát újra meg újra kell számolni
az egészet. Modern számítógépekre, programokra, számítástechnikai szakemberekre
és alaposan felkészült közgazdászokra van szükség, egyszerű tudományra, tudomá-
nyos módszerekre, tudományosan megalapozott termelésbővítésre. Más kiút nincs.

A központi probléma az lesz, hogy a termelési tényezők olyan kombinációja
alakuljon ki, amely lehetővé teszi majd, hogy a tisztatermelés értéke, a nemzeti
jövedelem emelkedjék gyorsabban, mint a bruttó termék értéke. Evégett csök-
kentenünk kell a mezőgazdaságban is az anyagi természetű költségeket, és az eleven
munka minőségének javításával növelni kell a munka új értékalkotó képességét.
A tárgyiasult munka hatékonyságának javítását nem lehet csupán újabb beruhá-
zásokkal elérni. Napirendre kerül a belterjesség biológiai oldala. Olyan munka-
tárgyakat kell kialakítani, amelyek nagyobb határfokkal, jobb eredménnyel hasz-
nosítják a meglévő feltételeket, hogy a termelés nőjön gyorsabban, ne a ráfordítás.
De a technikai oldalról ez már egyre kevésbé oldható meg. A belterjesség biológiai
és gazdasági oldalai kerülnek előtérbe, vagyis az intenzív típusú bővített újra-
termelés biológiai és gazdasági vonatkozásai. A technikaközpontúságot egyre inkább
a tudományközpontúságnak, illetve a gazdaságcentrikusságnak kell felváltania. A
tudományoknak, de nemcsak a műszakiaknak, hanem a természet- és gazdaság-
tudományoknak is közvetlen termelőerővé kell válniuk. Ez viszont gyökeres forra-
dalmi változást igényel nemcsak az agrotechnikában, hanem a vezetésben, szerve-
zésben is. Új, valóságos agrárforradalomra van szükség a földművelésben. Föl
kell hogy gyorsuljon az iparszerű mezőgazdaságra való áttérés folyamata, a mező-
gazdaságnak az iparral való szorosabb integrációja. Bár ez a lépés a belterjes
mezőgazdaságra való áttérésnél is magasabb beruházásokat követel, s főleg a
tárgyasult munka fokozott felhasználását jelenti, de a termelés tényezőinek —
föld—technika—ember — újrakombinálása a mezőgazdaságban felhasznált társa-
dalmi munka hatékonyságának lényeges növekedését eredményezi majd.

PÉTER GYÖRGY

Belterjesség — szakosodás

A belterjességgel megvalósuló mezőgazdasági fejlődés egyik kifejezője a mun-
kamegosztás. Ennek keretében a szakosodás, a kooperáció és koncentráció a nagy-
üzemű gépi gazdálkodás feltétele és velejárója. E három ugyanakkor a gazdasági
jelenségnek, a termelőerők fejlődésével egyre inkább mélyülő társadalmi munka-
megosztásnak a minőségi és mennyiségi oldalát jelenti. A szakosodás bonyolult
kérdés: földrajzi, főleg gazdaságföldrajzi, demográfiai, közigazgatási, közgazdasági,
területrendezési és társadalmi szempontokat kell figyelembe venni. E szempontok
alapján a mezőgazdasági termelés szakosodása földrajzi övezetek szerint, továbbá
a rendelkezésre álló munkaerő, gazdasági tényezők és ezek keretében a hatékonyság
és érdek figyelembevétel alapján megy végbe.

A szakosítás a növénytermesztésben azoknak a termékeknek az elsődleges
termesztését jelenti egy adott övezetben, amelyek kedvező természeti és gazdasági
feltételek következtében a legnagyobb hektárhozamot biztosítják. Közgazdasági
szempontból azokat a termékeket érdemes elsődlegesen termeszteni, amelyek ke-
vesebb ráfordítással nagyobb jövedelem elérését biztosítják.

Tudnunk kell, hogy a mezőgazdasági termelés korszerűbb módszereinek el-
terjedése az egyoldalúbb szerkezeteknek kedvez. A szakosított mezőgazdasági ter-
melés speciális munkagépeket igényel. A traktorok, kombájnok, burgonyaszedő-

gépek a nekik megfelelő üzemágak arányának a növelését sürgetik. Ezekből a gépekből nem érdemes csupán egyetlen darabot tartani, mert több egyforma gép üzemeltetése, karbantartása, javítása, alkatrész-utánpótlása egyszerűbb és olcsóbb. Az ilyen gépek kezelésével kapcsolatos szakismeretek is könnyebben elsajátíthatók.

A mezőgazdasági termelés szakosítását a legnagyobb mértékben a természeti viszonyokhoz való alkalmazkodás teszi szükségessé. Általában a legjobb minőségű földön termelhető nagyobb hozammal és gazdaságosabban a legtöbb növény. A közepes és gyenge minőségű föld alig néhány vagy éppenséggel csak egyetlen növény termelésének kedvez. A természeti viszonyok kihasználása azt követeli, hogy a nagyobb terméshozamú kultúrák üzemágait fejlesszék elsősorban.

Az egyes termékek éghajlati, talaj- és egyéb igénye csak bizonyos területeken, körzetekben elégíthető ki kedvezően. Ezért a termékeket a kedvező termőhelyre érdemes koncentrálni. A termőhelyi adottságokhoz jobban igazodó termelés a hozamok növekedését biztosító gazdálkodás s a racionális földhasználat igényeit együttesen elégíti ki.

A kedvező termőhelyeken a szakosított gazdálkodás jövedelmezőbb, az előállított termékek egységére jutó ráfordítások alacsonyabbak, mint az átlagos vagy annál rosszabb termőföldek esetében. Ez azt jelenti, hogy a termelőegységek a szakosodás és a koncentráció révén kiegészítő jövedelmet, földjáradékot realizálhatnak. A szakosodás gazdasági előnyei tehát akkor domborodnak ki igazából, ha az egész termelési szerkezet olyan termékekből tevődik össze, amelyeknek az átlagosnál jobb a termőhelyi feltételeik.

A specializációt hazánkban eddig nem alkalmazták tudományos következetességgel. Nagyjából a tapasztalati úton kialakult szakosodás uralkodott az ország különböző részein, anélkül hogy ezt a folyamatot kisebb földrajzi övezetekre vagy gazdasági egységekre is megállapították volna, habár a szocialista tulajdonviszonyok kedveznek ennek.

A szövetkezetesítés és az azt követő időszakban a „sokoldalúan fejlett mezőgazdaság” koncepciójára éppen a szakosítás hiánya volt a jellemző. Ez a felfogás alapjában véve a régi falu még önálló gazdálkodásának és a nagy agrárnép-sűrűségnek felelt meg, s a hatékonyságot meg a piacgazdálkodást kiszorította. Mindez nagy visszahúzó erő volt, és ellentmondott a megnövekedett városi és ipari igényeknek. Mindinkább bebizonyosodott, hogy a *mindenütt, bárhol, bármit* koncepciót a *mit, mennyit és mennyiért* gazdasági elvárás kell hogy felváltsa. A mezőgazdasági befektetések csökkenő hatékonyságának fő oka éppen a szakosodás hiánya miatt állt elő.

A múlt rendszer mezőgazdaságának fejletlensége a gyenge minőségű földek többoldalú felhasználásában is megnyilvánult. E területek az akkori feltételek között képtelenek voltak a bővített, sőt sokszor az egyszerű újratermelést biztosítani.

A gyenge földek többoldalú felhasználása — sajnos — a szocialista mezőgazdaság kezdetétől napjainkig fennmaradt. Ez a gazdálkodási forma a hosszú ideje fennálló változatlan termelői árak mellett nem tette lehetővé, hogy a gyenge földeken működő gazdaságok megfelelő pénzalapokat halmozzanak fel. Egyetlen rossz gazdasági év elég volt ahhoz, hogy számos gazdaság fizetéképtelenné váljék. Az ilyen termelőszövetkezeteknek az évek folyamán felhalmozott tartozásaik sok milliárd lejt tesznek ki, amiből államunk 1979 februárjáig több mint 13 millió lejt elengedett. Bizonyos ideig a pénzügyi támogatás az adott helyzet orvoslását szolgálta csupán. A hatékonysági szempontot nélkülöző gazdálkodás azonban hosszú távon nem tartható fenn. A társadalom csak rövid ideig „egyenlítheti ki” a rossz gazdálkodást.

A gyenge minőségű földeket nem lehet viszont egyelőre a mezőgazdasági termelésből kivonni, hiszen a kieső termékek pótlása a jobb területekről még nem lehetséges. A kedvezőtlen természeti és gazdasági adottságú mezőgazdasági területek átlagosnál alacsonyabb termelési színvonalát a szocialista termelési viszonyok tehát még nem szüntetik meg.

A nagyüzemi gazdálkodás alapvető kritériuma a megfelelő gazdasági hatékonyság. Ezt a kérdést a gyengébb minőségű földeken gazdálkodó nagyüzemek eskis ésszerű földhasználattal és megfelelő eszközökkel oldhatják meg. Ebben a vonatkozásban pártunk két alapvető eljárást hangsúlyoz:

1. A gyenge minőségű földeken talajjavító munkálatokat.

2. Komplex területi fejlesztést és ennek keretében megfelelő övezeti szakosodást. A rossz minőségű homokos földeken például gyümölcsöt, szőlőt lehet ültetni, a szikes talajok megfelelő módon legelőkké alakíthatók át. Minden mezőgazdasági területnek van egy vagy több terméke, amelyet gazdaságosan megtermelhet.

Az eddigi gyakorlatban ezt az elvet kevésbé alkalmazták. Egyes helyeken ugyanis a megyei vezető szervek olyan növények természetését írták elő, amelyek terméshozama a szóban forgó vidéken nagyon alacsony. Így például 1978-ban a Szilágyságban a hektárhozám búzából és rozsból 11, Krassó-Szörény megyében 13, Hargita megyében 15, Brassó megyében 16 mázsa volt csupán, mégis megkövetelték e termékek jelentős területeken való természetését, holott az említett megyékben a természeti adottságoknak megfelelőbb termékeket kellene előállítani, amelyek nagyobb terméshozamot biztosítanak.

A Román Kommunista Párt XII. kongresszusa irányelvei a gazdasági fejlődés új követelményeinek megfelelően a termelés területi szakosítását és koncentrációját helyezik előtérbe. Az 1981—1985-ös időszakra vonatkozó területi profilú gazdasági-társadalmi fejlesztés szerint a növénytermesztés elosztása tekintetében valamennyi földrajzi övezet egész termelőpotenciálja kialakul. A termelés összpontosítása és szakosítása elvénél megfelelően a gabonatermés több mint felét Ialomița, Ilfov, Temes, Arad, Konstanca, Teleorman, Brăila, Dolj, Olt, Bihar, Buzău és Iași megye fogja szolgáltatni. Ezek eddig is mind a talaj minősége, a kedvező éghajlati, domborzati viszonyok miatt, mind pedig a szántóterületek nagysága és termőereje szempontjából a legalkalmasabbak voltak a gabonatermésre, és nagy arányban járultak hozzá a központi állami gabonaalaphoz. A hagyományos gabonatermelés ezúttal a tudományos megalapozott szakosodással párosul, és az új feltételek között megszervezett termelés jelentősen hozzájárul majd az új minőségre való áttéréshez.

A napraforgótermelés több mint 70 százalékát Ialomița, Konstanca, Ilfov, Teleorman, Dolj, Brăila, Temes, Kolozs, Botoșani, Mehedinți, Arad, valamint Buzău megye biztosítja. Az említett tájak nagy részén eddig is termeltek napraforgót, mindenekelőtt Ialomița, Konstanca, Ilfov, Teleorman, Brăila, Temes és Dolj megyében. Ahol a természeti adottságok kedvezőek, például Arad, Botoșani, Kolozs és Mehedinți megyében, ezt a növényt az eddiginél nagyobb területen honosítják meg. A cukorrépa-össztermés 70 százalékát Ialomița, Ilfov, Olt, Temes, Kolozs, Botoșani, Mehedinți, Arad, Teleorman, Buzău és Brăila megye biztosítja. Rajtuk kívül az eddiginél nagyobb mértékben termeli majd ezt a növényt Mehedinți és Kolozs, ezzel szemben Maros megye ezután nem termeszti elsődlegesen.

Az állattenyésztésben is érvényesül a területi szakosítás elve. A kedvező adottságokkal rendelkező tájakon, például Beszterce-Naszód, Brassó, Krassó-Szörény, Kolozs, Dimbovița, Hargita, Hunyad, Máramaros, Maros, Neamț, Szeben és Suceava megyében az állattenyésztés részaránya a mezőgazdasági termelésben 50-60 százalék lesz. A sertés- és baromfitenyésztés főleg a gabonatermő övezetekben összpontosul. A szarvasmarha- és juhtenyésztő farmok telepítésében fontos szempont a domb- és hegyvidéki gyepterületek jobb kiaknázása.

A termelőerők területi fejlesztése feltételezi, hogy a mezőgazdaság térben létező természeti, gazdasági és társadalmi kapcsolatainak összességét egységes egésznek tekintsük.

A mezőgazdaság, mint ismeretes, két rendszernek: egy ökológiai és egy társadalmi rendszernek az összekapcsolása. E kettő közül a társadalmi az elsődleges, ez határozza meg az egész fejlődését. Az ökológiai rendszer maga módosítható, s a társadalmi igényekhez igazítható. A társadalmi rendszeren belül pedig a termelési folyamatok — az emberi munka — határozzák meg a fejlődés ütemét és irányát. Mindebből következik, hogy a mezőgazdaság távlati és területi tervezéséhez a gazdasági jellegű kapcsolatrendszerrel kell kiemelni, vagyis a termelés színvonalából és meglévő területi megoszlásából kell kiindulni.

A területi fejlesztés egyik központi problémája olyan szakosodás megvalósítása, amely a megfelelő területnagyságot, az optimális termékszerkezetet és vetés-szerkezetet biztosítja.

Az egyes növénykultúrák legalkalmasabb területnagysága természeti, gazdasági és műszaki tényezőktől függ. A természeti tényezők közül legfontosabb a föld mint alapvető termelőeszköz. A szakosodás központi kérdése, hogy a nem mozgatható földre (ingatlanra) mint termőtájrát a lehető legkedvezőbb hatékonysággal helyezzük el a termelést. Mivel a mezőgazdasági termelőerőknek van immobil és mobil részük, a változtatható, mozgatható résznek az ingatlan részhez való alkalmazása a feladat: vagyis a mozgatható elemeket (technika és munkaerő) hol és milyen mennyiségben osszuk el a térben ahhoz, hogy a munka a leghatékonyabb legyen.

A szakosítás lényege, hogy területi vonatkozásban olyan szerkezeti változásokat eszközöljünk a vetésterületen, s ezen belül a föld—technika—ember olyan kombinációját hozzuk létre, amely a munka termelékenységét növeli. A gazdasági

optimum a földművelés olyan szerkezete és a termelés feltételeinek olyan kombinációja, amelynek megváltoztatása, felborítása a termelékenységet már nem növeli, hanem csökkenti. Az eszményi szakosítás fokát a gazdaságok akkor érik el, ha adottságaik (föld, munkaerő és technika) ésszerű felhasználásával a legnagyobb eredményt érik el. Mivel a termőföld nagysága és fekvése adott, az optimum a technika és ember, a tárgyasult és eleven munka kombinációjától függ. A beruházások optimumán pedig az eszközök és az eleven munka olyan arányát értjük, amely a legnagyobb gazdasági eredményhez vezet. A gazdasági optimum kiszámítása bonyolult feladat, minthogy a ráfordítások és hozamok között vannak lineáris, de más jellegű összefüggések is. Lineáris lenne az összefüggés, ha a termelés valamennyi tényezőjét a mindenkor optimális arányoknak megfelelően és korlátozás nélkül változtatni lehetne. A hozam például akkor lenne a legnagyobb, ha a tényezők mennyiségét vagy hatását az optimális arányok szerint sokszorozzuk.

Mivel ez a sokszorozás a gyakorlatban lehetetlen, a hozamot főleg az a tényező határozza meg, amely viszonylag minimumban van. És ha ez természeti tényező (csapadék, hő, napfény), akkor adva van. Ez távolról sem jelenti azt, hogy e tényezőket nem lehet megváltoztatni, de idő és befektetés kell hozzá. A gazdasági optimum szempontjából viszont felvetődik a kérdés, hogy hatékony-e, megéri-e? A sokszorozásnak van egy másik akadálya is, mégpedig az, hogy minden tényezőnek van telítettségi foka, és további növelése már értelmetlen, arról nem is szólva, hogy nem gazdaságos!

A szakosítás egyik nagy dilemmája, mint már láttuk, az áru kettős jellegéből következők: az áru egyrészt használati érték, másrészt érték. Amikor az ésszerű gazdaságos szakosítást kialakítjuk, mi a fő szempont: a használati érték vagy az érték? Területi vonatkozásban a legnagyobb tömegű használati érték betakarítása hektáronként vagy a hektárra eső legnagyobb érték, s mint már rámutattunk, a nyersjövedelem? A társadalmat a használati érték érdekli, vagyis az optimum ez lenne: az ország szükségleteinek kielégítéséhez szükséges használati értéktömeget ott és úgy előállítani, hogy minél kisebb legyen a területigénye, például az adott mennyiségű gabona előállításához szükséges terület a minimális legyen.

A termelő egységeket viszont az érték érdekli, a jövedelem. Ott és olyan terméket előállítani, amely hektáronként a legnagyobb nyersjövédelmet nyújtja. Ezért az ésszerű szakosítás — amely nem vezet ellentmondásokhoz a társadalmi és a termelőegységek érdeke között — csak akkor lehetséges, ha az ár összhangban van a társadalmi használati értékkel. Vagyis ebben az esetben a gazdaságok azt termelnek, ami kell a társadalomnak. Ha viszont az ár nincs összhangban a társadalmi használati értékével (vagyis az ár nem biztosít kellő anyagi érdekeltiséget, ösztönzést), a mezőgazdasági üzemek nem azt termelnek, ami a társadalomnak kell, hanem ami számukra kifizetődőbb. Ezért a gazdaságilag alátámasztott tervezés érdekében a gazdaságok szakosodását megfelelő árrendszerrel kell megkönyviteni.

Az eddig alkalmazott utasításos tervezés egyik hiányossága éppen az, hogy ebben a döntő szerep a használati értéken volt, az állam a tervmutatók révén konkrétan megjelölte a használati értéket is, a konkrét munkát is. De mivel ezek ára nem minden termékénél (főleg az állati termékeknél és zöldségféléknél) volt összhangban a társadalmi használati értékkel, ellentmondott a gazdaságok érdekeinek (hatékonyaság, jövedelmezőség).

Ez esetben, ha kiszámítjuk a gazdaságok számára a legnagyobb nyersjövédelmet biztosító optimális vetésszerkezetet, valószínű, hogy az nem minden esetben és teljes mértékben felel meg a társadalom elvárásainak, igényeinek. Ha a gazdaságok, a rendelkezésre álló feltételek ésszerű és gazdaságos kihasználása érdekében, ragaszkodnak ehhez az optimumhoz — ez egyébként a társadalomnak is érdeke —, akkor a termékek natur formáját tekintve aránytalanságok, feszültségek alakulhatnak ki (kereslet és kínálat nem fog megegyezni egymással). Ha viszont ennek megszüntetése érdekében a gazdaságoknak olyan vetésszerkezetet kell kialakítaniuk, ami egyre messzebb esik az optimumtól, romlik a mezőgazdasági termelés hatásfoka, hatékonysága — ami a társadalomnak nem áll érdekében. Ezt az ellentmondást, véleményünk szerint, fel lehet oldani, de csak akkor és csak úgy, ha a társadalom a szükségleteinek kielégítéséhez szükséges termékeket ott termeli meg, ahol ez a legolcsóbb, vagyis ahol egyúttal a legkifizetődőbb is.

A szakosodás kibontakozása érdekében az árat és a társadalmi használati értéket összhangba kell hozni. Azt szükséges jól megfizetni, ami a társadalomnak kell, és fordítva. Így el lehet majd kerülni a kereslet és a kínálat közötti egyensúly felbomlását, az árhullámzásokat a piacon, s egyben megvalósul az is, hogy ami jó a társadalomnak, az jó legyen a gazdaságoknak is.

Színházi csoportkép, 1980

A csoportkép, tudom, nem hálás műfaj: (szinte) mindenki szeretne az első sorban látszani rajta; s ha takarják vagy ha éppen fintorgott, amikor elkattintották a gépet, kész a baj. A színészek — és alighanem a rendezők is — különösképpen elvárják, hogy ők kerüljenek a fókuszba. Még ha a csoportképből kinagyítunk egy-egy részletet, talán megbocsátják a műfajtalankodást...

Jelen csoportképünk 1980 koratavaszán készült, Kolozsvárt. Minthogy a két évvel korábban Sepsiszentgyörgyön megtartott első nemzetiségi színházi kollokviumon felpanaszolt helyzet abban a tekintetben sem változott, hogy a romániai magyar színikritikusok továbbra is alkalmiak, azaz korántsem „foglalkozásúak”, tehát részvételük egy-egy más városbeli bemutaton változatlanul esetleges, színházaink vendégjátékai pedig ma is éppúgy kiszámíthatatlanok — e csoportkép természetesen hiányos. Hiányosnak minősíthető, jóllehet megpróbálunk rámosolni régebbi, illetve máshol készült felvételeket is — egy pillanat hitelesebb rögzítése érdekében. Mert nyilván nem hiányozhat e képről legrégebbi, legrangosabb színházunk 1980. januári, magyarországi hivatalos vendégjátéka, amely az oly sokszor méltatott „Sütő—Harag-trilógia” elfogulatlan megmértésére biztosította az alkalmat mindenekelőtt. A közvetlenül mögöttünk álló időszakot jellemző drámai művek és szerzők közül néhányan más nyelvi környezetben is bemutatkoztak: az *Egy lócsászár virágvasárnapja* például a marosvásárhelyi román nyelvű bemutató után az ország (művészileg) első színpadára került: Sütő darabját Taub János vitte színe a bukaresti Lucia Sturdza Bulandra Színházban. Kocsis István *Bethlen Katáját* a finnországi Lahtiban fedezte fel és játssza sorozatban egy színésznő...

Innen nézve, hízoló a kép. És e napfényes oldalhoz számíthatnánk a különféle országos fesztiválokon a hat romániai magyar színházról, színészeitől szerzett I—II—III. díjakat, sikereiket más színpadokon, Harag György szakmai elismerését egyszerre három országban (a győri Osztrovszkij-, illetve az újvidéki Csehov-rendezéséről hittel érdemlő színikritikusok és a közreműködő művészek egyaránt felsőfokban nyilatkoztak; mi pedig lépten-nyomon találkozhatunk a román kritikustársak feltétlen tiszteletével, olykor egyenesen az országban legjobbnak mondott rendező dicsőítésével). Sőt, a fájdalmas veszteséget is dicsőnyibe lehet állítani: hiszen Péterffy Gyula budapesti halála valóban a művészi vállalás, az önfeláldozásig menő kötelességteljesítés, közösségszolgálat felemelően tragikus példája. (Itt volna az alkalom, hogy valamilyen díj-, oklevél-alapítás formájában ezt a nemes lobogást a mindenkori kolozsvári ifjú színészek számára emlékeztetésként tegyék a színház vezetői!) Más oldalról, kedvelt és becsült arcok egyre gyakoribb hiányát, ha nem is példaként, de a hazai magyar színjátszás rangjának elismeréseként is értelmezhetjük. A távozók helyébe fiatalok lépnek, s ez annak a jele, hogy színházunk képes a megújulásra.

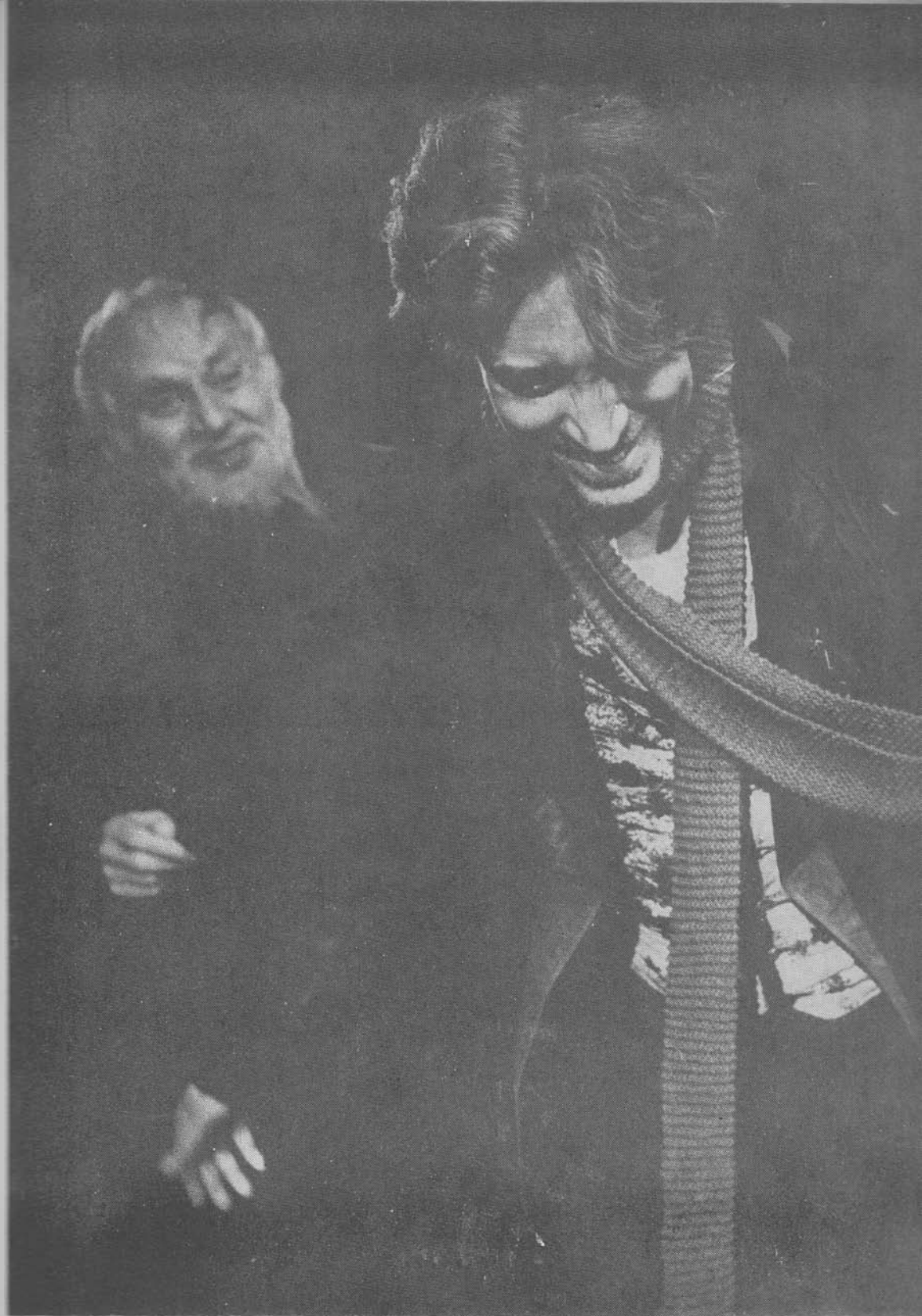
Részeire bontva a képet, kinagyítva egy-egy szegmentumot, a kérdések persze már másképpen mutatkoznak. A szentgyörgyi s a pár héttel később sorra került kolozsvári drámairolalmi kollokvium kérdései ugyanis korántsem avultak el: ahogy az érdekem, úgy látszik, a hibák és bűnök sem elévülők. Változatlan örömmel nyugtázhathatjuk, hogy a színház nálunk nem szűnt meg közösségi ügynek lenni, hogy Thalia papjai az anyanyelvi kultúra szertartásait népes közönség előtt celebrálhatják. (1978 tavasza óta épp a *Káin és Ábellel* kiegészült Sütő-trilógia bemutatása egymást követő estéken jelentette a legnagyobb színházi ünnepet Kolozsvárt.) De hasonlóképpen változatlanul időszerű szólni a megengedhetetlen-nagy „formaingadozásról” ugyanazon színházon belül — ami szorosan összefügg az adminisztratív és a művészeti vezetés, irányítás felületességével, ezen belül nem kis mértékben a rendezőkérdéssel. A repertoárgondok sem könnyebbedtek, sőt inkább súlyosabbá váltak, jóllehet nem csupán számbelileg növekedett a színpadképes művek listája a romániai magyar irodalomban. Elég talán az 1979-es *Utunk Evkönyvre* utalni, amelyben olyan felfedezésszámba menő dráma is található, mint a Köntös-Szabó Zoltáné (*Lakon háza*). De szembetűnő adósságai vannak színházainknak a hazai magyar történelmi dráma terén is, hiszen a *Hugenották* szatmári sikere csak még inkább felhívta a figyelmünket Székely János előző történelemmagyarázatára, a *Caligulára* (néhány esztendeje már, hogy az *Igaz Szó*

közölte), a Sütő-trilógia pedig a *Perzsákkal* tetralógiává bővül, s a közönség természetesen igényli az új találkozást legszeretettebb szerzőjével; Lászlóffy Csaba színpadra szánt „apokrifjei” éppenséggel régóta várják a megszólaltatást.

Mégis, az elmúlt két évben valami lényegesen újnak a csirák mutatkoztak a hazai magyar színpadokon — és ez indokolja, hogy viszonylag rövid idő után újra megpróbáljunk szembenézni a romániai magyar színház jelenével és közvetlen jövőjével. A *Hálátlan színház, hálás publikum?* (Korunk, 1978. 6.) kérdés-feltevésében a társadalmi dráma háttérbe szorulása is szerepet játszott; ott még csak igényként hangzott el Székely János *Irgalmas hazugság* című darabjának eljátszása, s az *Óreg ház* előadása, Csiki László drámaírói bemutatkozása, az új Harag-rendezés sikere ugyancsak még a reménylistán szerepelt. Azóta egyik is, másik is megjárt a maga színházi útját. (Kányádi *Kétszemélyes tragédiája* viszont, sajnos, még stúdiójátékként sem került közönség elé.) A szakmai fogadtatás s a szélesebb közönség-visszhang eltérése, sőt ellentmondása külön szociológiai elemzést igényelne, ezúttal azonban maradjunk inkább a színházesztétikai vonatkozásoknál. Mert ama bizonyos „csirák” nem csupán a darabválasztásban mutatkoztak meg, hanem — néhány előadáson — egy új hang, más játéktípus keresésében is. Annak a felismerésében (vagy inkább megsejtésében), hogy a múlton felülemelkedni, attól a jövő, a kibontakozás érdekében elszakadni nem (csak) nemes pátozzsal lehet, hanem (elsősorban) ironiával (is). Sütő Andrásnak igaza volt, amikor ezt a lehetőséget védte a *Vidám siratót* bírálókkal szemben, hiszen az „eszközembereket” valóban jobb kinevetni, kinevethetni, mint rettegve vetni meg őket (lásd a *Lócsiszar* Müllerét). A „vidámság” is vághat, sőt az igazán — ha nem csap át mulatozásba. Vagy az ajakra fagyó nevetés már nem vidámság? Az ironia, a groteszk, az abszurd nem mint a valóságtól elvonatkozó intellektuális általánosság követeli jogait e század közepének-végének világirodalmában, hanem mint mélyebb realizmus, amely csakúgy a történelmet, a régmúltat s a jelenkorit segít megfejteni, mint a szintén sajátosan e századi parabola. Az ironia jogainak, megnövekedett szerepének a hangsúlyozása nem egyik látás- és ábrázolás- (illetve kifejezés-) mód kijátszása a másik ellenében, hanem a szükséglet felismerése. És ebben — úgy tűnik — a kritikus ma találkozik bizonyos színházi törekvésekkel (társadalmi igényvel), nálunk is. Ami korántsem zárja ki a történelmi példát, a — néha történelmietlennek tűnő, az anakronizmusokra rájátszó s éppígy a teljes anakronizmust kiemelő — történelmi szemléletet. Dürrenmatt császárdarabja, *A Nagy Romulus* ezzel lett világsiker. Marin Sorescu román történelmi színműve, a *Hidegletés (Ruceala)* hasonló nézőpontjával válik egy korszak reprezentatív drámai alkotásává — amely a Bulandra Színház előadásában hatalmas közönségsiker.

Ezt a látszólagos könnyedséget (ami nem jelenti szükségszerűen sem az ősök, a „Házsongárd”, sem a problémák lebecsülését) a romániai magyar drámaírók és színházak még nem tanulták meg. Illetve: talán már tanulják. Viszonylag korai jelként újra meg újra a nagyváradi *Bosszúálló kapushoz* térünk vissza, a Szabó József rendezte stúdióbemutatóhoz meg a kolozsvári *Strip-tease*-hez, Bence Ferenc és Szabó Lajos páros remekléséhez. Kár, hogy egyiknek sem volt szerves folytatása. Szabó Józsefnek azután következett, igaz, egy kitűnő szakasza Nagyváradon, és ekkor épp az ifjúsághoz, tehát a jövőhöz tudott közel kerülni (a legnagyobb siker: *Az ifjú W. újabb szenvedései*), az ironikus rálátás a korra jószerepével kimaradt azonban abból a pályaszakaszból is; az újabb periódust, némi történelmi malíciával s az 1974-ben érvényesnek tudott „Nagyvárad évadja” minősítés továbbgondolásával, „Várad romlása” címkével láthatnánk el — ha nem volna eleve igazságtalan, művészetellenes a kritikában mindenfajta címkézés.

Mert végül is szabad-e egy címszó alá besorolni oly különböző törekvéseket, mint amiket a *Bolondos vasárnap*, az *Úri muri* és a *Tangó* jelez csak a legutóbbi időben is Nagyváradon? Mert nem mindegy az, ha valaki egy koncepció kidolgozása, megvalósítása közben hibázik, illetve következtelen, vagy ha egységesen és simán nem akar semmit, csak jópofán-szórakoztatni. A Szabó József rendezte *Úri muri* — mint a pompás műsorfüzet (már-már önálló kiadvány) ígerte — méltó Móricz Zsigmond-ébresztésnek készült: „Diszletben, játéokban, térszerkesztésben, fényhatásokban, zenében minden eddigi *Úri muri*-előadásnál egyszerűbb, igazabb és színpadibb megoldásokra törekszünk” — nyilatkozta a rendező. A félelmetesség (nem monumentálissá! — hiszen az itt zavaró volna) növe egyszerűség győzött Szabó Lajos „csendes” Csörgheő Csulijában, s ez a művészi elképzelés szerveződött látvánnyá és látomássá a férfiak csendes, ám megállíthatatlan haláltáncában, a harmadik felvonásban. Sajnos azonban, idáig túlságosan is lassan — s részben hagyományosan jutott el az előadás; Szakhmáry Zoltán nem egy eszmét képviselt, hanem a középparasztságot (még csak nem is reformer-urat, változást



PÉTERFFY GYULA (A HÁTTERBEN SENKÁLSZKY ENDRE)
AZ ÉJJELI MENEDÉKHELYBEN (1979)



HARAG GYÖRGY — RENDEZÉS KÖZBEN
(Csomafáy Ferenc felvételei)



A kolozsvári Éjjeli menedékhely (Csofalfay Ferenc felvétele)

akaró dzsentrit), Rozika pedig kétségtelen bájával-varázsával inkább egy naturalista felfogású *Uri muriba* illeszkedett volna töretlenül.

Talán a Móricz-évforduló visszhangjának tulajdonítható, hogy különböző utakat járó két nagy tehetségű rendezőnk szinte egy időben jutott el a haláltánc színpadi megfogalmazásához, egy-egy Móricz-drámával. Ha Szabó József a csendes, Harag György a hangos-pompázatos-népes mulatozás-jelenetekkel játszattott rá a móriczi láttelepre, a kolozsvári *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* bemutatóján. (A neves pécsi főrendező Sik Ferencről, a legutóbbi filmfeldolgozás rendezőjétől olvashattuk nemrég: „...a Nem élhetek muzsikaszó nélkül tipikusan közép-európai idill. Ez a műfaji meghatározása. Rendezni, játszani és nézni — felüdülés a sok nyakatekert »gondolati« darab után.”) És ahol a szöveg nem akadályozta ebben, Harag ismét emlékezetest alkotott felszabadultan, ám fegyelmesen játszó színészeivel. Aligha véletlen, hogy itt szintén a letűnő múlt, az öregek uralják (művésziileg) a színpadot: idáig szigorítható az idill, ez az, amit lehet és érdemes a mai nézőnek mint korszerűt felmutatni. (Az összkép szempontjából részletkérdés, a sikerhez azonban lényegi hozzájárulás, amit a színészek itt a maguk humorából, egyéni eszköztárukból hozzáadnak a Móricz Zsigmond megírta kitűnő szerepekhez: Orosz Lujza, Török Katalin, Bereczky Júlia, László Gerő nem hagyják ki a lehetőséget, ragyogó pillanatokat, jeleneteket köszönhetünk nekik — s a közös játékokat szervező Haragnak.)

Összehasonlíthatatlanul nagyobb lehetőséget biztosított Harag mai érett művészetének a megmutatására, sőt továbbépítésére a szintén Kolozsvárt színpadra vitt *Éjjeli menedékhely*. Nemcsak azért, mert ma már kétségbevonhatatlan, hogy Gorkij e műve a világ drámairodalmának egyik remeke, hanem azért is, mert egyszerű műltbelisége (a szegénység benne ábrázolt kiszolgáltatottsági formáinak lezárt-sága) ellenére a drámabeli helyzetek és viszonylatok továbbgondolhatók. Harag György eddigi legnagyobb vállalkozása egy zseniális színházi órával és egy jó második résszel ajándékozta meg a nézőket; az élmény közvetlen hatásának az elmúltával azonban már csak az első rész telitalálatai a lényegesek, azok maradnak fenn — a hazai színháztörténet számára is. Amit korábban, a Marosvásárhelyt

megrendezett *Tragédia*-előadásán kezdett történelmileg boncolgatni, az egyén és tömeg viszonyát, az emberi kiszolgáltatottság okait — és természetesen megnyilvánulási formáit — rendezte ezúttal hatalmas látványba, de úgy, hogy nem szorította háttérbe az egyén(ek) jellemzését sem. Az egész színpad játszott, szóltanul is (ebben Köllönte Zsolt mint díszlettervező és Doina Levința, a ruhák, rongyok megálmodója volt Harag segítségére), amikor pedig megszólalt a zenekar, a színeszi hangok értelmezték a látványt, egyéni tragédiáik sorával készítették elő a fortissimót: a már nem is emberi, de állati megnyilatkozást, a felejthetetlen ugatás-jelenetet. (Ez az az előadás, főképpen az első rész, amelyet pillanatról pillanatra kellene leírni, hogy minél több megőrződjék belőle az utókornak.)

Ha nem is ebben a nagyságrendben, bizonyos vonatkozásokban rokon gondolatokat és színpadi lehetőségeket villantott fel Harag tanítványának, a Marosvásárhelyi élő Kincses Elemérnek kolozsvári vendégrendezésében a *Negyven gatzfickó meg egy maszülített bárány*. Persze, Danek írói tehetségét (s még inkább: eredetiségét) nem lehet a Gorkijével együtt emlegetni, mégsem ezen múlt, hogy egy igazi lehetőség kimaradt: Kincses még nem tudta (nem merete?) annyira „átgyűrni” a játékban részt vevő színészeket, ahogy ezt Harag György teszi, így a „parancsra tettem” pszichológiája, a kiszolgáltatottság lélektanának ez a maibb megközelítése igényes és pontos, de nem magával ragadó előadássá sikeredett. Pedig kitűnő figurák voltak „kéznél”, mindenekelőtt Barkó György Zupása; Barkó ma az a színész, aki a groteszket talán a legjobban érzi (tragikus és komédiába oldott változataiban egyaránt), ez magyarázza, hogy pár év alatt nagy alakítások egész sorával hívta fel magára a figyelmet itthon s a város, az ország, az anyanyelv határain túl. És Sata Árpád, Katona Károly, Köllő Béla, akik ugyancsak ebben a műfajban bonthatják ki tehetségüket, nem pedig a szilveszteri cigányzenekar primásai-kontrásaiént...

Kincses Szatmáron tudott maradéktalanul jól dolgozni, ahol és amikor nem kötötte semmi, levethette a gátlásokat: az *Ég a nap Seneca felett*-ben szerzőként és rendezőként egyidejűleg mutatkozott be, s hogy ez a kettős-egy „szereposztás” milyen előnyökkel járt, mit kölcsönözhet az egyik minőség a másiknak, azt most először láthattuk igazolódni. Pedig Szatmáron nem kevésbé rangos színészekkel kellett szót értenie. Acs Alajos és Boér Ferenc, a kisebb szerepekben Kisfalussy Bálint, Benczédi Sándor, Fülöp Zoltán tökéletesen megértették, és igényesen, sőt teljes átéléssel tolmácsolták Kincses gondolatait, Néro és Seneca pillanatszerűen reménytelen, történelmi távlatban azonban rendkívül tanulságos harcát — határos színpadi játékba öltöztetve. Ebben a játékban a kevésbé veretes mondatok is különös energiával telítődtek, a rendező ötleteket adott az írónak, de kapott is tőle; így, igazán szerves együttműködésben sikerült sokadik előadáson is felforrósítaniuk a nézőt, mondhatni Sütő—Harag szinten.

Ez a szakmaiság, a színház belülről ismerése hiányzik teljes mértékben az *Irgalmas hazugságból*, s a mai tárgyú verses könyvdrama buktatóin sem a rendező Farkas István, sem a nagyváradi színészek nem tudtak úrrá lenni. Az ötvenes évek értékpesztitő, súlyos közéleti drámája helyett egy melodramába forduló, családi szintre redukált „Irgalmas hazugság” következményei kerültek középpontba. Pedig a könyvdrama nem eleve akadály, mint ahogy a vers sem az — bizonyos környezetben: a *Hugenották* költői szövege szárnyalni tudott a szatmári bemutatón (Kovács Ferenc állította színpadra), történelmi igazságai nem ködös általánosságban hangzottak el, fennkölt humanizmusuk tétje sűrűvé tette a levegőt. A szatmáriak nem csupán hittek Székely János drámájában, de több szinten is harcoltak érte — s nem utolsósorban művészi odaadásukkal. Így, a közönség mellett, talán Székely Jánost is meggyőzték, hogy mégis érdemes vállalni a kockázatokat, kilépni a könyvlapokról a deszkákra...

Ilyen dramaturgi-rendezői hit (a Székely Ferencé s a Hunyadi Andrásé) segítette életre a marosvásárhelyi új Kocsis-bemutatót. Ezúttal nem a szerzőt, hanem a színészeket kellett az ügy, a *Nem zárjuk kulcsra az ajtót* mellé állítani, legyőzni idegenkedésüket. És az történt, csak más oldalról, mint a *Hugenották* esetében: ott a XVIII. századi történelemhez kötött költői elmékedést kellett mai problémalátásként elfogadtatni, Kocsis István napjaink riport hőseit önmagukkal szembesítő, nagyon is a földön járó drámájában viszont a banális esetnél s a riporteri játéknál mélyebb, lényegibb — és költőibb — társadalmi igazságot igyekeztek és tudtak felismertetni. Legalábbis ezt érezhettük a premieren; nem a kiszólásokat, hanem az őszintén, egyensúlyozgatás nélkül kifejezett, a színészekől hitelesen ábrázolt igazságokat értékelte a vásárhelyi közönség. S ez ugyancsak biztatás lehet Kocsisnak (no meg a színészeknek), hogy érdemes e mostaninál nagyobb művészi igénnyel nekilátni ennek az útnak — olyan gondolati igénnyel és szerkezeti átgondoltsággal, stiláris fegyverzettel, amely a legjobb Kocsis-drámákat, monodrámákat évek óta bel- és külföldi színpadokon éléti. (A legutóbb látott *Bolyai*-változatban Varga Vil-

mos sok játéköttel lazította fel a monodráma szövegközpontúságát — igaz, gondolatiságát is. Mindenesetre újabb érvet szolgáltatott arra, akárcsak Farkas Ibolya az immár sokadik *Árva Bethlen Katával*, hogy a régebbi Kocsis-műveket sem játszották még le.)

Nem mellékes epizódok ezek az utóbbi két évadból, annak igazolására, hogy drámaíróban, dramaturgban, rendezőben, színészen él az igény (nem jár tisztelet a kivételnek!): felülemelkedni a bevételi szempontokon, a szórakoztatáson, a kockázatmentes színházszemélyen. S nemcsak hivatalosan, de a közönségben is él az igény, a remény, hogy el lehet jutni, vissza lehet érkezni a mába. Történelmi dráma színrevitelével is persze, de közvetlenül is keresve, rátalálva az új konfliktusok lehetséges kifejezőmódjára, színpadi formáira. E tekintetben a nyitást Csiki László *Öreg háza* jelentette, Harag György rendezői víziójában, a kolozsvári Állami Magyar Színházban, 1979 januárjában. (Hiszem, hogy érdemes ezt ilyen krónikás pontossággal rögzíteni, mert az említett, sürgetett új szakaszt a romániai magyar színházban épp innen lehet majd számítani — ha lesz méltó folytatás.)

Máris elmondhatjuk, rendkívüli nyereség, hogy Csiki László felfedezte magának a drámát, a színházat, s hogy a színház felfedezte Csiki Lászlót. Irodalmi titkárként Kötő József lelkiismeretesen végzi Kolozsvárt az ajánló-felfedező munkát, ám hogy valóban színházi felfedezés lett az *Öreg házból*, az Haragnak köszönhető, aki ráértett, hogy itt „a szöveg mögött örvénylik valami”. Igaz, az ő rendezésében nem annyira ez az örvénylés kapott hangsúlyt, mint inkább a kisvárosi lomtár, a nosztalgiaival s a nosztalgia ironikus tagadásával előhívott emlékek egy letűnő erdélyi világból. A dráma eredeti szövegének ismeretében azt hiszem ugyan, hogy Csiki ennél többet akart, és többet is valósított meg: groteszk tükörben láttatta az átalakulás drámáját, hőseit és áldozatait (a realista feltétlen érdeme, hogy itt e két kategória nem választható szét); visszahozta a tett színhelyére a változások egyik elindítóját-megvalósítóját, az Apát, de elhozta a Fiút is, aki nem hálálkodik, hanem értetlenkedik, majd keményen szembeszáll apjával. Noha a szerző nem részletezi, hogy a Fiú milyen alapállásból bírálja szülőatyját (túl a családi elszámolvaikon), e nemzedékinek mondható ellentét könnyen levezethető drámán kívüli ismereteinkből. Konfliktusukból az valósult meg a színpadon maradéktalanul, ami az „öreg ház” rekvizitumaihoz, korhadt, lábukon alig álló bútoraihoz, megsavanyodott borához és pókháló s nénijeihez-bácsijaihoz kapcsolódott. S ez nem kevés. Hiszen ebbe nemcsak a közelmúlt, hanem a közeljövő is beleértendő, Rebeka, Gizella meg Bandi bácsi versengése, sápirozása a lomokért, illetve a kufár Károly szélkakas sikere s a panoptikum új tagja, a pénzéért múltat vásárló Vevő undorító magabiztossága is. Az új metamorphosis Transylvaniæ metaforáját Tóth László foglalta egységes, pusztulást, egy életforma pusztulását jelző voltában is csillogó keretbe, önálló érték-ként is megálló, diszlektként sem kevésbé jó, határozottan funkcionális képzőművészeti látványba. Ezen a zsúfolt színpadon szervezte meg Harag a játékot, az öregek neveléses látogatását, Károly üzleti ajánlkozását, a Vevő országhódítását, főképpen pedig a koporsóként rézsútosra állított ebédlőasztal körüli nagyjelenetet, melyben Apa, Fiú és Rebeka újrajátssza a visszahozhatatlan múlt egy epizódját. Nevetés és sírás egymásra-másolásának ez az a színházi pillanata, ahonnan új útra lehet indulni. (Bereczky Júlia, Vadász Zoltán és Héjja Sándor a szereplői e háttorzongató jelenetnek, az említett többi játékban pedig Török Katalin, Barkó György, Bíró Levente és Pásztor János vesz részt, ugyanilyen beleéléssel — és ironikus fölényel.)

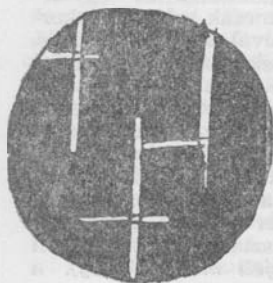
Az *Öreg háztól* akkor is a *Tangóhoz* kellene visszaugranunk, ha Mrožek abszurdja nem szerepelne a szatmáriak s most éppen a nagyváradiak műsorrendjében. Először is azt kell leszögeznünk, hogy a kétségtelen hasonlóságok ellenére Csiki darabja — s lényegében Harag előadása is — függetleníthető a *Tangótól*; az *Öreg házból* ugyanis másfajta események történnek, más törvényszerűségeknek engedelmessé; illetve csak annyiban rokonok, amennyiben a „lomtalánítás” egyetemes közép-kelet-európai probléma. Mrožek már a *Tangó*ban nemcsak sokkal gyakorlottabb drámaíró, mint az első drámáját író Csiki, hanem jóval kegyetlenebb is. Indokolt tehát, hogy a váradi *Tangó* ritmusa gyorsabb, a játék eszközei elrugaskodottabbak, mint a kolozsvári *Öreg házé*. Szerepe van ebben az eredeti látású fiatal román rendezőnek, Alexandru Colpaccinak is, aki idősebbeket megdöbentő, ifjabbakat magával ragadó, fergeteges előadást szervezett, s ehhez igazi partnerekre talált a több figyelmet érdemlő váradi magyar társulatnál Szabó Lajosban, Técsy Sándorban, Kakassy Ágnesben, Csoma Juditban, Miske Lászlóban, Darkó Istvánban és Bányai Irénben. Úgy látszik, mégsem érvényes hát az a vélemény, hogy a romániai magyar színészek nehezkesebbek, játékkézüket konzervatívabb, mint például legjobb bukaresti kollégáiké. Csak reális igényt kell támasztani — s tudni kell megkövetelni a koncepciózus munkát. Az *Öreg ház* (s az *Éjjeli menedékhely*), a

Tangó mellett ezt bizonyította a *Titanic keringő* váratlan kolozsvári sikere, Aureliu Manea irányítása alatt. Az ósdi Muşatescu-vigjátékból a történelmi parvenység karikatúráját, a társadalmi méretű önbolondítás abszurdját (haláltáncát) varázsolta elő Manea — „csupán“ azzal, hogy hihetetlenül felgyorsította a játékot, rájátszott a reális helyzetekre, s így már nem volt nehéz mainak, korszerűnek látni az átrendezett színművet — azaz kinevetni Spirache családjának, Sarmisegetuzáéknak a korszerűtlenségét. Mennyivel izgalmasabb, időszerűbb volt ez a Manea-féle *Titanic keringő*, mint a szemléleti és színházi sablonba végül csak beragadó *Ötödik hattyú*.

Elvárná az ember — a színházi ember, gondolom, különösen —, hogy az ilyen új törekvéseket támogassa a kritika. Ehhez persze nem csupán érzékenység, hanem elfogulatlanság is szükségeltetik — szerzőkkel, rendezőkkel, színészekkel szemben. Máig érthetetlen számomra például Szócs István bírálata az *Öreg házról* (*Előre*, 1979. január 25.), amelyben az olvasók tízezreit úgy tájékoztatta, mintha Csiki ebben a drámában denúciálta volna hőseit, illetve „a szerzőnek nincsenek saját eszméi vagy erkölcsi nézetei, ami alakjai fölé emelhetné őt”, egy újságghasábbal odébb „Csiki László azonban darabjában nem mert erkölcsi döntést hozni a világról”; Szócs szerint „Tóth László kéjelgő műgonddal szerkesztette meg” a színpadképet, az összeredmény pedig „a szilárd rendezői munka, a ragyogó színészi pillanatok és a jó írói részletvillanások ellenére lehangoló, mert hiányzott az »összhangzó értelem«.” (Szerencsétlen véletlen, hogy Láng Gusztáv irodalmi szempontú, teoretikus indoklású, a konkrét anyagtól lben irányában elvonatkoztató jegyzete az *Utunkban* Tóth László díszletéről — *Lomtár a színpadon* — fölerősítette Szócs igaztalan kritikáját.) Sajnos, nem bontakozott ki vita e bírálát, illetve a darab s az előadás körül, ki-ki maradt a maga hitével és véleményével. Szerencsére, a kritikustól vádoltpadra ültetett Csiki László (akárcsak a korábban hasonló hangnemből Szócstól megbírált próza- és drámaírók, költők, tudósok, kutatók, például Bálint Tibor, B. Nagy Margit, Farkas Árpád, Kányádi Sándor, Király László, Kocsis István, Páskándi Géza, Sütő András, Szabó T. Attila, Szilágyi Domokos és még sok-sok társuk) nem vette túlságosan a szívére e fogadtatást, s nem fordított hátat a drámaírásnak, a színháznak. Az őt vállaló színház pedig soha annyi díjat nem hozott még haza országos versenyről, mint éppen az *Öreg házzal* (többek közt a díszletért is!).

Idézhetnék újabb példákat. Jánosházy György az *Utunkban* nemrég a *Nem zárjuk kulcsra az ajtót* szerzőjét döngette el alaposan; ami azonban még feltűnőbb, hogy a tehetséges főiskolás Zakariás Klárától előre- és visszamenőleg tagadja meg a művészi erényeket, holott az ő szerepformálása legalábbis véleményem szerint megfelelőknek minősítendő (a negatív kritika viszont károsan hathat vissza a szerep alakulására); vannak kérdések, amelyek nem tartoznak egy színikritikába. (Csupán kiegészítésül: a bemutató Annája a jobb a két szereposztás közül.) Az egész értékelését illetően én inkább Oláh Tiborral értek egyet (*Riportalányok a színpadon*. A Hét, 1980. március 21.), különösen a nyiltszíni tapsok tekintetében: „Ilyen »rög-tönítelő« reagálásokban lemerhető, pozitív hatást csak igazmondással lehet elérni.” Azt hiszem, a kritikus sem vágyhat nagyobb tisztásra.

Végül, hogy e színházi csoportképbe Temesvár is bekerüljön valamiképpen (velük, akarattunkon kívül, sorozatosan mostohán bánunk — igaz, ők sem sietnek elhozni errefelé produkcióikat), szóval egy viszonylag friss temesvári színházi műsorfüzetből kölcsönzött idézettel zárom e nyilvánvalóan hiányos eszmefuttatást. Egyed Péter írja, a második számú bemutatott Csiki-darab, a *Nagypapa látni akar benneteket* nézőinek: ha „egy csoportképen lehetünk csak bölcsek, életünk kívárcsainak és formáinak élése közben akkor is gondolkodjunk. Ha abszurd, még akkor is gondolkodjunk.”



Domokos Péter tusrajza

A rendező színháza? Mettől meddig? És hogyan tovább?

Ezek igazi erdélyi kérdőjelek, bár valószínűleg a világ nagyon sok Erdélyében, sőt fejlettebb tájain is címbe írhatnók őket. A vidékiesség, a kisvárosiasság évszázadaiból örökölt nemcsak színháztörténeti, hanem időszerű színpadi kérdések jelzéseként is. A rendező színházáról ugyanis még a szó tegnapi értelmében sem beszélhetnénk egykori jó színházi központjainkkal, például Máramarossal, Szatmárral, Nagyváradal, Araddal, Temesvárral, Brassóval, Marosvásárhellyel kapcsolatban, de még a folyamatos kolozsvári (társulati) színjátszás 188 évéből is legfeljebb az utóbbi néhány évtizedben alakultak ki olyan feltételek, amelyek a rendezőt valamennyire is színpadi partnerévé tették már a drámaíróknak és a színészeknek. Az a folyamat tehát, amely a világszínpadokon, a metropolisokban és általában a modern világ művelődési központjaiban több mint száz esztendeje tart, s ma már sokfelé a rendező egyeduralmi törekvéseivel „fenyeget”, nálunk, Erdélyben legfennebb harminc-negyven éve indult meg (még egyszer hangsúlyozom: a szó régebbi értelmében is).

Ilyenformán amíg minden este más-más darabban lépett fel a színész, és az évi ötven, hatvan bemutatóhoz legfeljebb néhány új díszlettel ha készült, új kosztümökről nem is beszélve, addig a szó legminimálisabb értelmében sem jöhetett létre sajátos rendezői művészet. Addig a színjátszás jellegének, színvonalának alakulása ténylegesen az író és a színész kezébe volt letéve. Addig a dráma szövege és ihletett színpadi felmondása volt az a két elem, amely együttesen színházművészetet teremtett — a színjátszása révén is alakuló nemzetiségnek. Addig a megírt és az elmondott szöveg uralkodott a színházban, s minden az író és a színész zsenialitásán vagy közepszerűségén, vagy ripacskodásán múlott. Addig? Meddig?

Lehet, hogy megszentelt hagyományokat sértek, ha megkockáztatom azt az állítást, hogy nálunk még a Janovics Jenő és a Kádár Imre éveiben sem létezett mai értelemben vett rendezői színház, bár mindkettőjüknek sajátos drámatörténeti s bizonyos színpadi, a játék stílusát is illető elképzeléseik voltak már. Ennek ellenére mindketten adott idők nagy műveltségű színpadszervezőinek tekinthetők „csupán”, akik a játérend modernizálásával, nagy nemzeti hagyományok felújításával, kiemelkedő színészegyenlőségek kiválogatásával, együtt-tartásával — és nem utolsósorban: a színészek közül kikerülő jó játékmesterek munkáca állításával — vívták ki színháztörténetünkben már a „rendezői” rangot is. Előadásaik azonban úgy viszonyulnának egy mai (művészi és közönségikert egyaránt hozó) kolozsvári vagy marosvásárhelyi, de mondhatjuk, hogy temesvári, nagyváradai, szatmári, sepsiszentgyörgyi bemutatóhoz is, mint például Janovics Jenő hetven évvel ezelőtti filmjei — rendezőileg! — Fábri Zoltán mai filmjeihez.

Nem szabad azonban ugyanakkor megfeledkeznünk arról, hogy mondjuk a tizenkilencedik és a huszadik század végének kiemelkedő drámaírói vagy színészei között nem létezett „a dologból magából következően” valamiféle különbség — ami a zsenialitást illeti. Mert hát a kiemelkedő színirodalmi alkotás éppen úgy túléli korát, mint ahogy a huszadik század kiemelkedő színművészei bizonyára nem nagyobbak, hanem csak másféle művészek, mint amilyenek a tizenkilencedik század legnagyobbjai lehettek. Nincsen tehát szó olyasmiről, mintha a színész vagy az író művésze „fejlődött” volna kétszáz vagy száz év alatt — bár stílusában mérhetetlenül átalakult koronként. Arra emlékeztetek viszont, hogy az urbanizáció bizonyos szakaszában jött csak létre az a színháztípus, amelyben a rendezőnek van már tere, ideje, anyagi és technikai lehetősége, hogy létrehozza azt az írói szövegből és színészi játékból — mint bizonyos értelemben: nyersanyagból — ki-kevert sajátos színielőadást, amely egységes műalkotásként éppen annyira csak rá, a rendezőre vall (csak az övé), ahogyan a szöveg is csak egy adott íróé, s a dikció és a játék is csak egy adott színészé lehet. Sok századon át tehát Európában az író és a színháza kedvéért mentek színházba; több mint száz éve viszont már... a rendezőért is.

Igy jöttek létre aztán nagy városokban, művelődési központokban (ahol létrejöhettek) a hosszabb ideig műsorrenden tartott híres előadásai miatt híressé váló színházak — a bemutatott drámákat estéről estére váltogató és az alakításokat is

többnyire „rögtönző“ vidéki színházak addigi gyakorlatának a meghaladásaként és tagadásaként is. Ettől kezdve aztán már a rendező színházról is beszéltek mindent Európában, az író és a színész színháza mellett, néha pedig ezekkel már szembeállítva az új jelenséget. És ezért állítom, hogy az erdélyi magyar színjátszásban ez a szakasz nagyon későn, talán csak a negyvenes években kezdődött el, s a közvélemény sem téved abban a megítélésben, hogy először éppen a marosvásárhelyi Székely Színházban, éppen Tompa Miklós színpadán teremtett a mi színház-történetünkben is fejezetet nyitó rendezői alkotásokat. Ekkor született meg tehát nálunk, Erdélyben is a rendező színháza, de a szónak abban az értelmében, aminek nincsen még semmi köze a rendező színháza körül ma világszerte folyó kísérletekhez és vitákhoz.

Persze, ha színház-történeti vázlatot írnék, a Tompa Miklós neve mellé most kolozsvári vagy nagyváradi rendezők neve is idekerülne, híres színészeké vagy jeles publicistáké, akik néha Tompával versenyre kelve teremtették meg a rendező színházat a felszabadulás után új anyagi lehetőségek között alakuló erdélyi magyar színjátszásban. (Körmives Nagy Lajos, Gróf László, Szabó Ernő, Méliusz József, Jordáky Lajos és Rappaport Ottó neve nem hiányozhatna e listáról.) Mégsem próbálkozom valamiféle teljességre törekvő felsorolással, mert a felsorolhatók egyikét sem helyezhetném színpadi szakértelem, de színpadi mondanivaló dolgában sem Tompa Miklós elé, s mert ezek a sorok csak kiindulási pontokat, vitaanyagot kínálnak azoknak a monográfusoknak, akik megpróbálkoznak majd a modern romániai magyar színjátszás történetének megírásával. Néhány összefüggésre azonban felhívom olvasóim (és a virtuális színház-történészek) figyelmét.

Mindenekelőtt arra, hogy a Székely Színház és Tompa Miklós színpadának e harmincöt évvel ezelőtti kiteljesedése mennyire nem volt előzmények nélküli, s mennyire egy adott drámatípus és játékstílus sokéves uralmával járt együtt nemcsak a szocialista, hanem a nem szocialista Európában, a második világháború előtt és után is. Az sem véletlen tehát, hogy éppen Tompa Miklós vált az első teljes értékű rendező-művésszé az erdélyi színpadokon. Megelőzőleg ugyanis nem kisebb nagyságrendű rendező, mint Németh Antal mellett ismerkedett éveken át, egy naturalisztikus-verisztikus, határozott társadalmi mondanivalókat mély lélektani (de sohasem mélylélektani) elemzésre és sorsábrázolásra építő játékstílussal s az ennek megfelelő magyar és európai repertoárral. Ebből kifolyólag aztán a felszabadulás után — a legjobb bukaresti realista rendezők mellé állva — Tompa Miklós az elsők között tudta nem dogmatikus szüklátőkörűséggel, hanem alkotó módon értékesíteni nálunk Konzstantyin Szergejevics Sztyanyiszlavszkij rendkívül jelentős és egy adott korszakban Európa-szerte igen nagy szerepet játszó drámaelméleti tanításait, mégpedig mindenekelőtt a századforduló magyar, román és orosz színpadi klasszikusainak a maga naturalisztikus felfogásában is rendkívül jelentős tolmácsolásával. Így váltak aztán Tompa Miklós Mórócz-, Caragiale-, Csehov- vagy Gorkij-bemutatói nemcsak a romániai magyar színjátszás antologikus darabjaivá, hanem Bukarestben és Budapesten egyaránt számon tartott és sokra értékelt rendezői remekléseké is.

Mindez pedig összefüggött Tompa Miklós társulatteremtő képességével. Az egykori Székely Színház olyan volt, mint mondjuk egy híres filológiai szeminárium valahol Európában, amelynek nagy hírű professzora jeles munkatársakat maga köré vonva elemez jeles irodalmi szövegeket. Tompa Miklós legszívesebben nagy kritikai realisták remekműveinek a hermeneutikájával foglalkozott próbáin, s ezeknek az egyidejűleg pszichológizáló és szociológizáló értelmezéseknek a színpadi játékokban adódó pszichofizikai következményeit alakította aztán ki olyan színész-munkatársak segítségével, amilyenek például Kovács György, Szabó Ernő, Delly Ferenc, Kőszegi Margit vagy András Márton voltak. Tompa Miklós rendezői színháza tehát egyidejűleg volt irodalmi, sőt „filológizáló” színpad és a színész színpada is. Nagyszerű műhely, amelyet egyaránt bálványozott a közönség s a kritika. Amíg megörizte (amíg megörizhette) fentebb körülírt műhely-jellegét.

Tompa Miklós vállalkozásának sikere ugyanis önmagában hordozta későbbi eljelentéktelenedésének az elkerülhetetlen feltételeit is, amelyek néhány év múlva, az ötvenes évek végén kezdték már éreztetni gátló hatásukat. Nem lehetett ugyanis sokáig évi egyetlen paradés művészi teljesítményre építeni egy 1945 és 1960 között még viszonylag kis város színházi életét, ami mellett legfeljebb egy vagy két közepes vagy rossz előadás szerepelt aztán az évadonkénti játékrendben. Természeteleneesen nagy volt ez az átmenetek nélküli átcsapás az évadonként ötven-hatvan bemutatós színházból az egy-két-három bemutatósra... A társulat minden erejét mindig arra az egyetlen teljesítményre összpontosította, amelytől egy adott időpontban országos és nemzetközi hírnevét remélte, a néző viszont mégsem ülhetett végig harmincszor is ugyanazokat az előadásokat a marosvásárhelyi Kultúrpalota

akkori nézőterén. Ez azonban e színház belső ellentmondásainak csak a szociológiai magyarázatát kínálja. Ne feledkezzünk meg tehát az idők mélyén kialakuló művészi, tartalmi változásokról, amelyekkel végül is nem tudott lépést tartani Tompa Miklós és társulata sem (mint társulat). Arra gondolok ugyanis, hogy az említett klasszikusokra épített játékközpont és játékközponttal a hatvanas évek derekára mintegy túlhaladott az idő mindenütt, ahol addig uralkodott (Keleten és Nyugaton is). A színházi emberek s a nézők torkig voltak már a tegnapi, egyre jobban elhaló vagy egyre gyorsabban meghaladó társadalom elsőrendű szociológizáló bírálatával s az ettől elválaszthatatlan, részletezően pszichológizáló színjátással, és valami újjal próbálkoztak a világ leghíresebb és legújabb színházi műhelyeiben éppen úgy, mint nálunk, Romániában s Erdélyben is. Ez az újdonság, illetőleg ezek az új törekvések teremtették meg például a Liviu Ciulei nevével fémjelzett világhírű román rendezői iskolát, akárcsak a szomszéd országok művészetében Andrzej Wajda vagy Jancsó Miklós korszakalkotó filmjeit... nálunk pedig, a romániai magyar színjátszásban — Harag György színpadát.

Természetesen megint igazságtalanok vagyunk, amikor egyetlen nevet említünk a szóba hozható tíz helyett. De Harag György érezte és értette meg legjobban nálunk azt az újdonságot, amit például az első *Forrás*-nemzedék hozott és vitt teljes diadalra irodalmunkban. Azt az életérzést, ami művészek és műelvezők új nemzedékei járta át, hogy tudniillik túl kell lépni végre a nagyrealizmus dogmáin, az elmeredvedt naturalisztikus és verisztikus konvenciókon, s bátran vissza kell nyúlni a különféle avantgarde törekvéseknek a század első negyedében Európaszerte uralkodó, aztán a harmincas évek folyamán Keleten és Nyugaton is nagyrészt cserbenhagyott művészi hagyományaihoz.

Ez a hangváltás, ami valahogyan és valamennyiben összefügg a realizmus és a romantika „divatjának“ az európai kultúrtörténet utóbbi évszázadai folyamán szakadatlanul ismétlődő helyesével, nem következett be egyik napról a másikra az erdélyi magyar színpadokon sem. Példa erre Harag György rendezői pályája. Ha jól utánagondolunk, ő volt Tompa Miklós leghűségesebb és legtehetségesebb tanítványa, aki Nagybányán, majd Szatmáron, aztán Marosvásárhelyen Tompa Miklósék elképzeléseit vitte tovább fiatalabb színészek élén, és tulajdonképpen csak a hetvenes évek folyamán törte át nálunk is igazából az emlegetett naturalisztikus-verisztikus játékközpont „hangfalát“.

Szociológiaiában látom Harag György évek óta tartó sikersorozatának titkát, hogy munkáját nem kötötte egyetlen város, egyetlen társulat lehetőségeihez olyanformán, mint annakelőtte Tompa Miklós, hanem városról városra járva, társulattól társulathoz szegődve — kicsit mindig vendégzereplőként — az egész megfiatalodó erdélyi magyar színjátszásból, mindenekelőtt azonban a szatmári, marosvásárhelyi s kolozsvári társulatból válogatta ki azokat a színművészeket, akikkel már másképpen értett szót, mint elődjeikkel Tompa Miklós. Tompa ugyanis (intellektuálisan) erőszakosabb rendező volt az elemzőkor, mint amilyené később Harag vált, valójában azonban több hozzájárulást várt el színészeitől a színpadon (mint manapság Harag) az előadás előkészítésének végső fázisaiban. Mert Harag György viszont úgy közelíti meg színészeit az olvasó- és rendező próbákon, mintha őt se tudna számolni, azaz kezdetben fokozottabban teszi részesévé a színészt a rendezői vízió kialakításának, amikor azonban ilyenformán „nyomot fog“, akkor elképzelését és az elképzelést hordozó színpadi látomást erőszakosabban valósítja meg a színpadra állításban — a helyzetekben és a játékokban —, mint Tompa Miklós a filológiaibb szövegelemzéseinek eredményeit.

Mindettől pedig elválaszthatatlan az a körülmény, hogy Harag György színpada éppen olyan értelemben és mértékben tekinthető expresszionisztikusabb vagy szürrealisztikusabb vételetűnek, ahogyan a Tompa Miklósé naturalisztikusabb és verisztikusabb volt. Tompa inkább szociológizált és pszichológizált kritikai realitások remeikeinek a bemutatásakor; Harag ehelyett gondolatibb, erkölcsfilozófiai tartalmakban gazdagabb és sokkal kegyetlenebb, sokkal több hatású víziókat teremt színpadán. És ezzel a nálunk kezdetben viszonylag újszerűbb stílussal, kialakításának folyamatával tette a maga állandó partnereivé Harag György (sikereinek utóbbi éveiben) a színészek közül például Lohinszky Lorándot, Tanay Bellát, Vadász Zoltánt, Héjja Sándort, Sebők Klárát.

Játékközpontja különben nem olyan egységes, mint a Tompáé volt huszonöt, harminc évvel ezelőtt; színháza tehát más értelemben irodalmi műhely, mint ahogyan ezt a Székely Színházzal kapcsolatban említettük. Harag ugyanis nagy előszeretettel játssza az új erdélyi magyar dráma legsikeresebb szerzőjének, Sütő Andrásnak a színműveit, de hozzájárult Páskándi Géza, Székely János és Csiki László színpadi indításához is. Másfelől: ritkábban dolgozik klasszikusok szövegeivel, amelyeket nem szerkeszthet át, vagy nem húzhat meg oly „szuverén“ módon, mint barátainak

szövegeit, s amelyekre nem játszhatja rá vízióit oly vakmerően, mint emezekre. Bár ki tudja? Az erdélyi magyar expresszionisztikus színjátszás újjászületését Harag György Nagy István egyik velejéig naturalisztikus drámájának az újraértelmezésével (mondhatnánk: áhangszerelésével, expresszívabb színpadi „olvasatával“) kezdeményezte még Marosvásárhelyen; aztán Kolozsváron vezette el — színház történetileg az időben látszólag visszafelé haladva, valójában azonban gondolatilag egyre mélyebbre fúrva — Sütő András három drámáját Illyés Gyula historikus színpada felől Madách Imre színpadi költeménye, a színpadi történelemfilozofálás felé; hogy nemrég aztán Gorkij *Ejjeli menedékhelyének* már a szó kozmogóniai értelmében egyetemes „emberi színjátékként“ való felfogásáig és beállításáig jusson el (különösen az első felvonással).

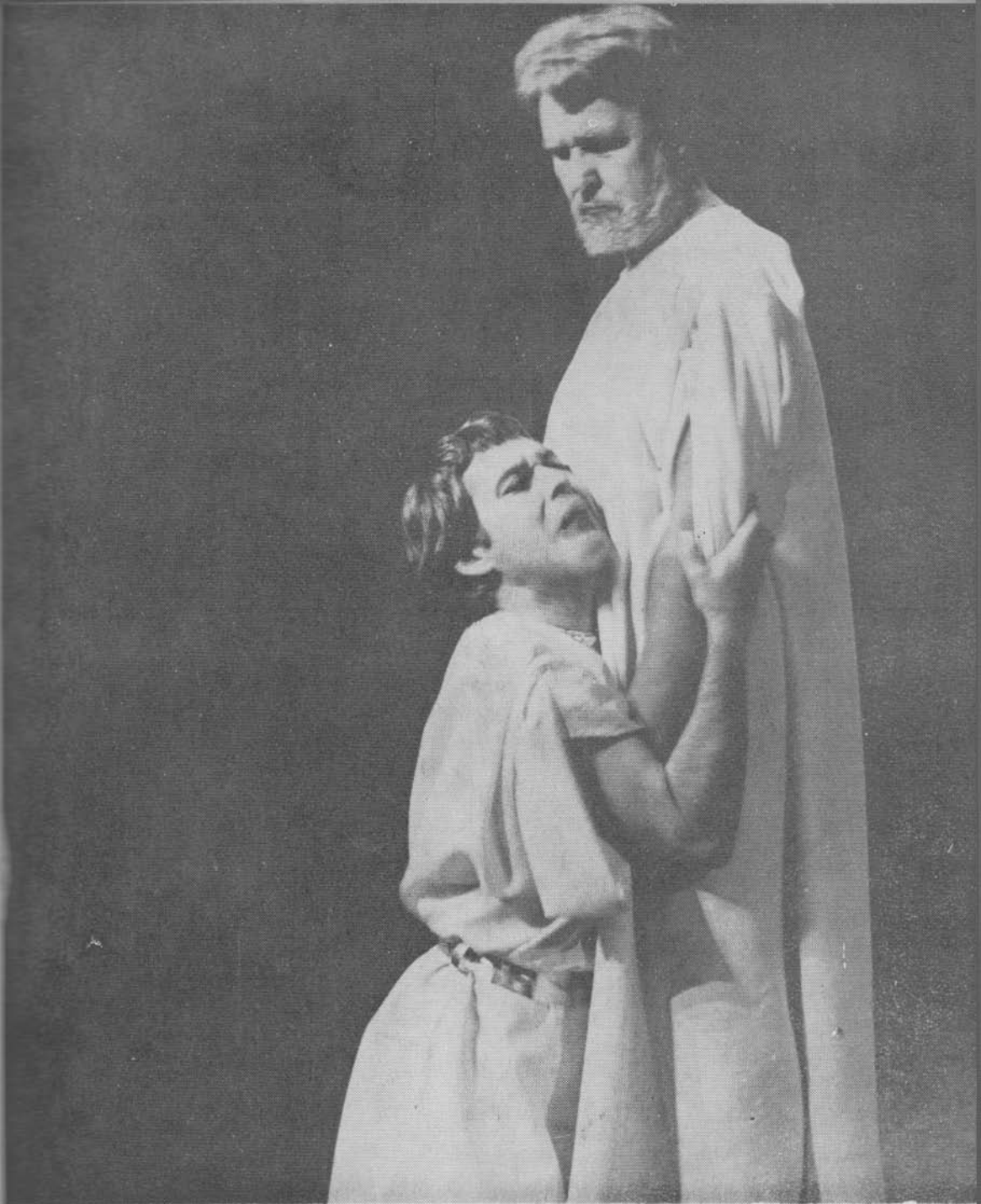
És Harag Györgynek tulajdonképpen minden sikerült azóta, hogy azzal a marosvásárhelyi Nagy István-bemutatóval új hangot ütött meg nálunk. Bár legtöbb előadása kiteljesítetlenebb, egyes részleteiben kiegyensúlyozatlanabb, mint amilyenek Tompa Miklósék csúcsteljesítményei voltak (Harag ugyanis jobban alkalmazkodik a végeredményében vidéki, viszonylag ma is kisvárosi társulataink próbalehetőségeihez, s nem dolgozik egy-egy előadás annyit, mint Tompa) — mégis évek óta minden Harag-előadás elsőrendű művészi esemény, mert mindegyik magán viseli a kiemelkedő rendezőegénység munkájának sajátos jegeit, s mindegyik — a félsikernél megrekedő is — termékeny eszmei, művészi izgalomba hozza nézőit és kritikusait.

Mindezzel kapcsolatban pedig szembe kell fordulnunk azzal az elterjedt váddal, hogy Harag György (és sok mai rendezőtársa) megbontotta színjátszásunk „ökológiai“ rendjét, azaz az író, színész és rendező színházának a nálunk, mint jeleztük, tulajdonképpen csak Tompa Miklósékkal kialakult egyensúlyát. Ezek szerint tehát Harag György valamiféle vidéki utánzója lenne nem is Peter Brooknak, hanem még inkább azoknak, akik Brookot ebben a tekintetben jóval „túlhaladva“, az író szövegét és a színész önálló alkotási lehetőségeit teljességgel megtagadva (vagy teljességgel szabadjára engedve), amolyan drámai gyakorlattá, intellektuális ingyenkedéssé, spontánabb vagy szervezettebb happeninggé fokozták le Nyugaton az egész színjátszó művészetet (persze, ahol „lefokozhatták“: az egyetemes színjátszásban vagy a modern színházi laboratóriumokban). De hát édes jó fennvalónk, a színórpadláson is túl, hol van szegény jó Harag György, elképzeléseinek merészsége, újdonsága szempontjából Brooktól, hát még a Brook legkülönfélébb „pogány“ meghaladóitól?...

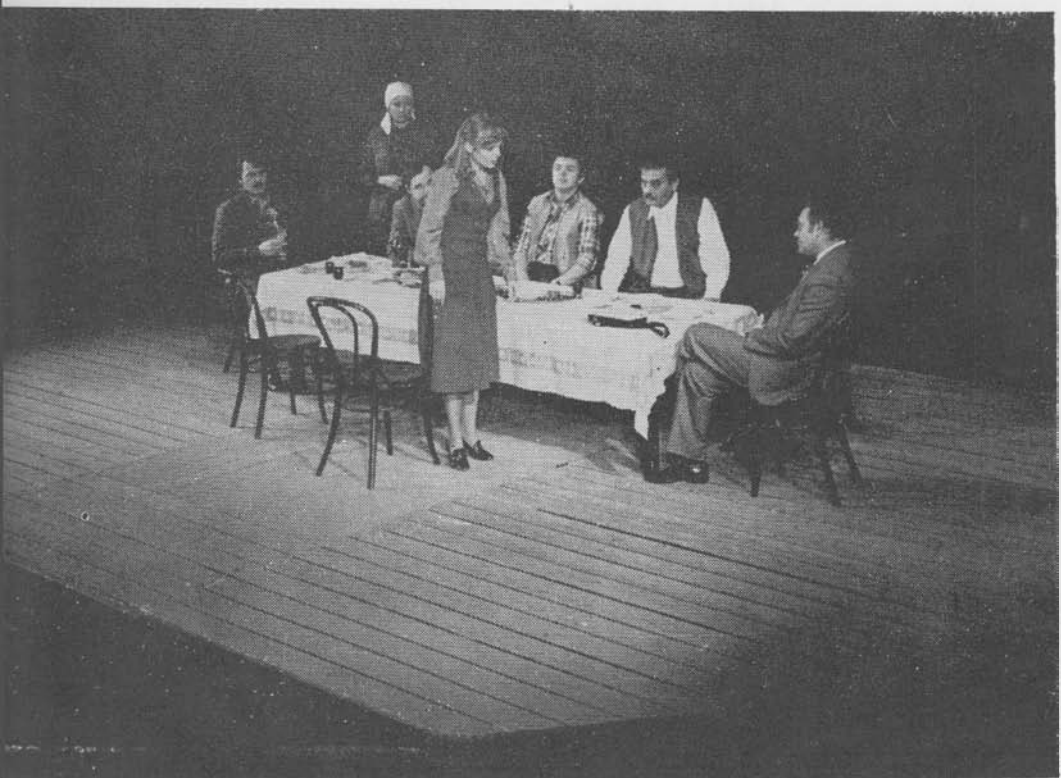
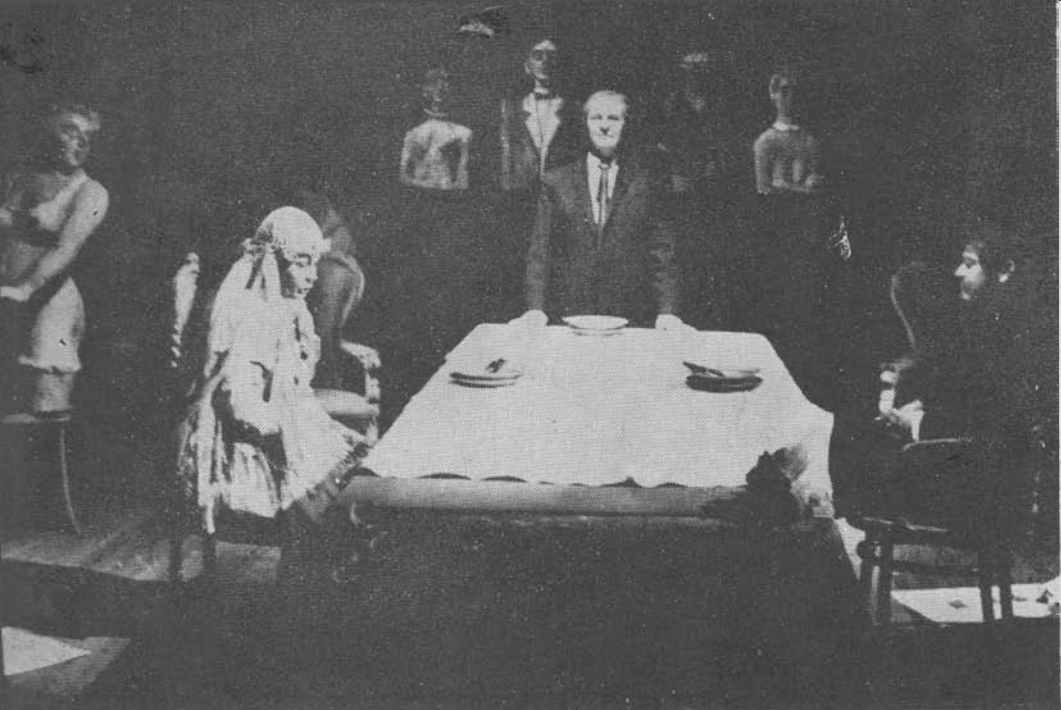
A fentebbi vád szerintem egészében a legkonzervatívabb, a legelmaradottabb nézőtéri széksorokból, a Lehár- és Kálmán-operettek rajongói előtt meghajló „teoretikusoktól“ származik. Akik szerint ugyanis a színház nem lehet más, mint tükrözés egy az egyhez, amin azután hallgatólagosan egy bizonyos szórakoztatóipari igény kielégítését értik (társalgási dráma címen). De hát Harag György, Kincses Elemér, Szabó József, Cseresnyés Gyula, Farkas István, Kovács Ferenc, Gyöngyösi Gábor, Völgyesi András és Horváth Béla mind-mind sokkal közelebb állanak még ma is Tompa Miklóséhoz, mint a nyugati kísérleti színpadok legjamborabb irányzataihoz. Egyáltalán: a lengyelekhez és a jugoszlávokhoz se hasonlíthatók, ami a rendezői újítást illeti. Nagyfokú elfogultságról tettek tehát tanúbizonyságot szerintem azok a nézők, színházias és kritikusok, akik jó ideig mind csak az író és a színészt „félítették“ nálunk — Harag Györgytől. Ő ugyanis lényegében éppen olyan értelemben interpretatív művészetnek fogja fel a színházat, a rendezést, mint Tompa, legfeljebb másféleképpen interpretálta ma már, mint Tompa Miklós tegnap. A különbség tehát „csak“ annyi Tompa és Harag rendezése között, mint Fischer Annie és Kocsis Zoltán zongorázása, George Georgescu és Celibidache karmesteri felfogása és gyakorlata között.

Ezt a megjegyzést pedig azért tettem, hogy a rendező színházáról szóló fentebbi gondolatmenet valamennyiben futurológiai (?) záradékához is eljuthassak. A „hogyan tovább?“ kérdéséhez. Egyesek szerint ugyanis színjátszásunk léteérdeke, hogy visszatérjen az atyák által „megszentelt“ rendezői színházi koncepcióhoz, mert hát a közönség legszélesebb rétegeinek csak a naturalisztikus-verisztikus színpadművészet kell, s minden egyéb éket ver a színház és a nézősereg közé, ami egyfelől a televízió malmára hajtja a vizet, s hozzájárulhat az erdélyi magyar színjátszás és drámairodalom elsorvasztásához...

Nem megyek bele ebbe a vitába. Nem féltém a magyar színjátszást a magyar televízióadástól, mint ahogyan a román, német, angol, orosz színjátszást sem féltém a nemzeti nyelveken folyó televízióadásoktól. Meggyőződésem, hogy a drámai színház és a televízió különféle adásai jól kiegészítik egymást, hogy a televízió nem élhetne meg a színházművészetrel való állandó kapcsolattartás nélkül, mint ahogy a színházművészetnek is jót tesz a televízióval (mint korábban a film-



NÉRÓ ÉS SENECA: BOÉR FERENC ÉS ACS ALAJOS
KINCSES ELEMÉR: ÉG A NAP SENECA FELETT
(Gheorghe Iancu felvétele)



KÉT ASZTAL KÖRÜL... (Csomafáy Ferenc felvételei)

**1. CSIKI LÁSZLÓ: ÖREG HÁZ (BERECZKY JÚLIA, VADÁSZ ZOLTÁN
ÉS HEJJA SÁNDOR)**

**2. KOCSIS ISTVÁN: NEM ZÁRJUK KULCSRA AZ AJTÓT (FERENCZY ISTVÁN,
SZÉKELY ANNA, RÉTHY ÁRPÁD, ZAKARIÁS KLÁRA, CSORBA ANDRÁS
ÉS TÓTH TAMÁS)**

művészettel) való versengés. Éppen itt szeretnék tehát utalni még arra, mennyire neveléses ma már a rendező színházának még a tegnapi, klasszikus megnyilvánulásaitól is féltetni a színjátszás jövőjét, milyen anakronizmus „visszasírni” a rendező nélkül hanyórázó író és színész színházát (ami különben vissza se térhet, ha csak fel nem robbantjuk mai kultúrközpontjainkat, s nem „költözünk vissza” a múlt század kisvárosaiba). Sőt, szerintem színházaink jövődjéje éppen attól függ, hogy a közönség színházi igényét, illetőleg a nagyközönség színházának az igénylését mennyiben tudjuk összekapcsolni, itt, Erdélyben is, akár a Harag György rendezői újításait is messze-messze túlhaladó színpadművészeti újdonságokkal.

Remélem, senki sem gyanúsít azzal, hogy az irodalmi színház ellensége vagyok, hogy ahol és amennyiben tölem függene, elvágnám a természetes kapcsolatokat a drámai szöveg, a rendező, a színész és közönség között. Ellenkezőleg, éppen e kapcsolatok megújítása érdekében emelek szót. Véleményem szerint ugyanis annyira nem fenyegeti a humán tartalmaktól elszakadó happening veszélye erdélyi színjátszásunkat, hogy főfeladatunk ma inkább, mint eddig, klasszikus szövegek feltámasztása s új szövegek érvényesítése éppen a színpadot és a közönséget elválasztó mindenféle konvencionális szépelgés, rutin, megszokás leküzdése — a népszínház eszméjének a gyakorlatának a mai avantgarde-ok szellemében és gyakorlatát szerint való újáteremtése útján.

Példázzuk mindezt Shakespeare sorsával felszabadulás utáni színpadjainkon. Én leszek az utolsó, aki lebecsülöm Kőműves Nagy Lajos, Dorián Ilona és Halász Géza harminc évvel ezelőtti *Rómeó és Júliá*jának az erdélyi színháztörténeti, szociológiai jelentőségét. Ennek az előadásnak az egykori közönségsikere sem feledtetheti azonban azt az igazságot, hogy a szó fentebbi értelmében vett rendezői színházak egyikének sem sikerült megszólaltatnia nálunk Shakespeare-t harmincöt év alatt; éppen azokon a deszkákon tehát, amelyek jórésben a magyar Shakespeare-kultusz egykori kialakításának köszönhetik közel kétszáz éves múltjukat. Tompa Miklós úgy kerülte Shakespeare-t, mint művészi elképzeléseinek veszélyes buktatóját. Harag György és Kincses Elemér sem tud még mit kezdeni Shakespeare-szövegekkel, amelyek mintegy „nem férnek bele” expresszívabb vagy racionalisabb vízióikba. Eppen ezért minden futurológiai hókuszpókusz nélkül egyszerűen csak idejegyem azt a feltételezést, hogy rendezői színházaink jövődjéje is mindenekelőtt azoktól függ (főként holnapi fiataloktól), akik alkotó merészséggel, játékosággal és nagyon gazdag fantáziával nyúlnak majd hozzá Shakespeare-szövegekhez is, és mai komédiákat, tragédiákat teremtenek belőlük (e szövegekből!) — a legforradalmibb értelemben vett avantgarde-színpadok eszközeihez folyamodva. Nincs tehát nagy jövődjé annak az erdélyi magyar színjátszásnak sem, amely olyan módon operettesíti s manirosítja el a Shakespeare-komédiát, amint ezt Kolozsváron tették nemrégiben (a *Lóvátett lovagok* bemutatóján). De annak a színjátszásnak a továbblépésében, kibontakozásában sem igen hiszek, amely mintegy kizárja társulataink életéből az olyan rendezőt, mint Kovács Levente, aki diák-színjátszói élén a legtöbb készséget mutatta nálunk Shakespeare- vagy Brecht-szövegek korszerűsítésére, revitalizálására, a mai fiatal nézők életérzésével való telítésére.

Tudom, az erdélyi magyar színházi rendezés kérdése adminisztratív probléma is; hogy hát hol és hány rendezőt nevelünk, s kiknek adunk ezután rendezői diplomát. Nem becslöm le ezt az ügyet sem. De tudom, hogy a rendező színháza kérdésének a néző színháza kérdéskörével való egybekapcsolása Erdélyben is összefügg a főiskolás és amatőr színjátszásnak a hat romániai magyar színházzal való szorosabb egybekapcsolásával. Mégpedig nem abban az értelemben, hogy diák- és munkásszínjátszók tanulják el öreg színpadi mindentudóktól a szórakoztatás, a mulattatás, a nevetetés rutinos, tegnapi műfogásait, hogy aztán ők is megrendezhessék a maguk szilveszteri kabaréját, hanem hogy végre olyan rendezők is szóhoz jussanak színpadjainkon — persze az eddigi legjobbak mellett és sohasem helyett —, akik a rendező színházának a kialakítása terén messze túllépik nemcsak a Tompa Miklós tegnapi újdonságait, hanem a Harag György mai újságjait is; és akár a halálos komolyan, milliméterre megszervezett „álszövegírás”, akár a legacionálisabb *suspense*, akár a groteszk parabola irányába haladva teremtenek új világot a holnapi, az akkorra már kétszáz éves erdélyi magyar színpadon. Valahogyan olyanformán, ahogyan ezt a Seprődi Kiss Attila és a Kovács Levente színpadán láttuk nemrég, a romániai nemzetiségi színházak második sepsiszentgyörgyi kollokviumán.

Aki megéri, meglátja. Én reménykedem.

Sütő András színháza

Sütő András történelmidráma-trilógiája kilépett a magyar nyelv határai közül. Már a bukaresti televízió magyar adásában román felirattal ellátott két közvetítés, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* és a *Csillag a máglyán* kolozsvári előadásának tévéváltozata meleg visszhangot keltett a román közönség körében. A három dráma román fordításának megjelentetése könyv alakban, illetve az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* marosvásárhelyi, majd bukaresti román nyelvű bemutatója (a Lucia Sturdza Bulandra Színházban, Taub János rendezésében) új alkalmat adott a kritikai méltatásra, befogadásra. Az egyik legérdekesebb kritikusai visszhangot, az európai látókörű fiatal kolozsvári esztéta, Liviu Petrescu cikkét a *Steava* 1979. 12. számából közöljük. (Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* konfliktusértelmezésére, Nagelschmidt figurájának beállítására érdemes volna visszatérni, vitába szállni Petrescu nézőpontjával, a Kleist-féle beállítás számonkérésével.)

A Kriterion Könyvkiadó T. Z. Páskuly figyelemreméltó fordításában és Ion Ianoși bevezetőjével nemrégien kiadta Sütő András drámatrilógiáját; az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas* című ismert novellájának eléggé szabad feldolgozása), a *Csillag a máglyán* a reformáció mozgalmas történelmének egy epizódja, Jean Calvinnel és Miguel Servettel a középpontjában, a *Káin és Abel* bibliai témájú dráma, mely — bár szellemében rokon vele — modern válasz Lord Byron 1821-es, *Káin* című „misztériumára“.

Ennek a drámatrilógiának egyetlen címet is adhatnánk (noha a szerző nem teszi ezt), nevezhetnénk „a lázadás drámáinak“; mert Sütő András színházát szinte kizárólagosan az emberi lázadás pátosza, a töretlen hit és a szellemi rendíthetlenség pátosza foglalkoztatja, ezt vizsgálja konfliktusos megnyilvánulásaiban egyrészt a zsarnoki, kérlelhetetlen, elnyomó isteni hatalommal szemben, másrészt az alázatossággal, vaksággal, a mindenbe belenyugvással szemben és változásaiban, új formáiban (különösen itt keresendő Sütő drámáinak modernsége): ezek a mutációk olykor annyira radikálisak, hogy éppen az ellentétükbe csapnak át. A *Káin és Abelben* — mely talán inkább lehetett volna a ciklus nyitó, mint záró darabja — az író a lázadás szellemét Káinban testesíti meg; Byron drámái elbeszélésében Káinnak egy olyan istenséggel kellett szembeszállnia, aki többnyire azzal van elfoglalva, hogy távol tartsa magától saját teremtményét, hogy csak magának biztosítsa a demiurgoszi perspektívát, a végtelen világok feletti hatalmat. Éppen ezért Káin lázadása inkább a kutató erejében testesül meg, a felemelkedés és hódítás erejében — a tilalom ellenére —, demiurgoszi távlatok erejében; a második felvonásban, Lucifer segítségével és kalauzolásával — egyébként lehetetlen volna — sikerül behatolnia az árnyékok, a halál, a pokol, az eltűnt világok birodalmába. Sütő darabja viszont áthelyezi valamennyire a hangsúlyokat; Káin olyan istenséggel száll szembe, aki az ellenkezés bármilyen formájának megsemmisítésére törekszik. Éppen ezért az Isten megpróbálja teljesen leigázni saját teremtményét, hogy ne csak külsődleges engedelmességre bírja, hanem bármilyen belső ellentét lebírására is, melynek következménye csak a meghódolás lehet. Nem a kényszerű hódolat elégíti ki az Istent, hanem a derűs, lelkes, minden ellenérzéstől mentes hódolat, amely a lelkesedés formájában jelentkezik. Az Úr hangja világosan fogalmazza meg igényeit: „Leviathán, Ráháb és Behemót lázongásait levertem. A parancsaim és hatalmam ellen acsarkodók nyelvét kicseréltem: szavaikat gonddal átrendezve nem ócsárolnak immár, hanem éjjel és nappal dicsőítenek engem. Álmukban merészelnék csupán Uruk ellen viczorogni, nem tudják, hogy álmfegyőreimnek számát megsokasítottam.“ Sütő drámájában az Isten nem annyira természetfölötti lény (mint a romantikus drámában), inkább zsarnoki akarat. Ugyan-csak érdekesnek találom ebben a drámában azt, ahogy az író az első emberpárt, Ádámot és Évát megjeleníti, mintha „bűnbánó“ lázadók lennének; Éva teljesen belenyugodott új helyzetébe, megöregedett és kimerült, csak ritkán álmodik a mennybéli paradicsomról, ahol valaha lakott, s melynek páratlan csodáiban hosszú ideig részesült. Ami Ádámot illeti, egyetlen gondolata és célja a felejtés, az emlékek végleges kitörlése. Ádám rendszeresen berúg, jelenetről jelenetre egyre lejjebb süllyed. Ez a sorsa most azoknak, akik valamikor a tiltás ellenére bele mertek

kóstolni a tudás csodálatos gyümölcsébe! Drámai szempontból a színdarab új motívumot is tartalmaz: egy szokatlan szereplőt, Arabellát (ő viszont Adah megfelelője, Byron drámai elbeszéléséből), akinek megjelenése siettetti a végkifejletet.

Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, mint már említettem, Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas* című novellájának átdolgozása; az író sok szabadságot engedett meg magának a modellként választott szöveggel szemben. Így például Martin Luther — akinek jelentéktelen szerep jut Heinrich von Kleist novellájában — Sütőnél, epizód szerepe ellenére, a dráma jelentéshordozója. A dráma világos, igazi konfliktusa megszűnik a Michael Kohlhaas (a jogaiban megsértett és sanyargatott lócsiszár) és Tronkai Vencel (az elnyomó nemes) közötti konfliktus lenni: a szemben álló nézetek — elvi szinten — tulajdonképpen Luther (a reformáció kezdeményezője, a katolikus dogmával szembeszegülő szellem) és Thomas Münzer (szintén a reform szellemének hordozója, a parasztfelkelés vezetője) között csapnak össze. Magának a lázadó szellemnek a belső ellentmondásával állunk szemben tehát, azzal az ellentmondással, hogy fejlődésének egy adott pillanatában a lázadás átfordul a megőrzésbe, tehát a reformáció önmagával kerül szembe (így végül Martin Luther lesz Thomas Münzer vereségének fő tényezője). Sütő András drámájában Luther személyesen jelenik meg, Thomas Münzert egy küldött képviseli: Nagelschmidt. A nézetek és elvek összecsapásából a következetes lázadás kerül ki győztesen, mely nem árulja el önmagát, a Thomas Münzerrel szembe nyilván a Nagelschmidté. „Melyik úton megy el?” — kérdi barátját Michael Kohlhaas, mielőtt a hóhéra bizná magát. „Amelyik Münzer Tamáshoz vezet” — vallja egyenesen és határozottan Nagelschmidt. Michael Kohlhaas kénytelen elismerni: „Az jó. Az a legrövidebb. A hazavezető.” Ez a jelentőség viszont, melyet Sütő András Nagelschmidtnek tulajdonít, nem a legszerencsésebb a Heinrich von Kleist-novella hősnének átértelmezésében; a *Michael Kohlhaas*ban Nagelschmidt lázadó ugyan, de aljas tolvaj, akit a főhős tulajdonképpen megvet, és próbál szabadulni tőle. Érthetetlen, hogy a drámairónak miért éppen ilyen szereplőre volt szüksége mondani-valójának szemléltetésére.

Mind a pátosz, mind a drámai szerkezet szempontjából a trilógia legérdekesebb darabjának a *Csillag a máglyánt tartom*; a két főszereplő ugyancsak a vallási és művelődési reformáció vezetői, Jean Calvin és Miguel Servet. A dráma első felvonásában a lázadás két vezetőjét a reformáció kezdeti idején látjuk, a barikád egyazon oldalán, ugyanazon ellenséggel: a katolikus egyházzal, az inkvizícióval és a dogmatikus szellemmel szemben; közös hitvallásuk (a vallásszabadság, a türelem) Jean Calvin Franciaország királyához intézett, csodálatosan fogalmalozott panaszában foglaltatik: „Felséges királyunk! Copus rektor letartóztatása dicsőséges uralkodásodnak újabb szégyenfoltja. Engedtesseék nyíltan megmondanom, hogy Ory főinkvizitorod a tekintélyedet csorbítja naponként... mivel: nem keresztényi eljárás az egyházból kitalizáltakat fegyverrel üldözni, és megtagadni tőlük a szabad vizsgálódás legelemibb emberi jogát; nem keresztényi eljárás az eretnekeket megölni, őket tüzzel és vassal pusztítani, a hivatalos egyházi tanoktól eltérő felfogásukért az állam ellenségeivé nyilvánítani; nem keresztényi a képmutatás, midőn egyfelől a lelkiismeret szabadsága hirdettetik, másfelől, akik e kinyilatkoztatást komolyan veszik, az inkvizíció hóhérainak kezére jutnak.” De már az első felvonás második jelenetében kezd szétválni a szellemi és gondolati egységben élő két fiatal ember útja: míg Miguel Servet tovább mélyíti az eretnekiség gondolatát, Jean Calvin, megijedvén a radikalizmus kilátásaitól, próbálja fékezni ezt a folyamatot, dogmává alakítja át magát a reformációt (melyet ő kezdeményezett). Ezzel lényegében volt ellenfeléhez közeledik, Ory főinkvizitorhoz; a reformáció tehát önmaga ellentétébe fordul. A második és harmadik felvonásban Calvin és Servet fokozatosan növekvő eltávolodása nyílt ellentété és konfliktussá alakul: Calvin vesztőhelyre küldi Servetet. Csodálatos dráma mind a fejlemények arnyaltsága, mind a magasrendű tragikum érzékeltetésében; a konfliktus — melyet az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* alig jelez — a *Csillag a máglyánban* rendkívüli drámai feszültségre emelkedik.

Sütő András drámai trilógiájának három darabja — bizonyos törvényszerűség és módszer betartásával — az emberi lázadás szellemének fejlődését és metamorfózisát követi nyomon; világosabban követhetőnek ezt a folyamatot, ha az író nem ebbe a sorrendbe rendezte volna a darabjait (a *Káin és Ábel*lel kezdhetné és a *Csillag a máglyán*al végezhetné). Sokkal nyilvánvalóbb lett volna az út körkörrőségének jellege. Mindenképpen kiváló értékű mű áll azonban előttünk; nagy öröm, hogy most román fordításban is megjelent.

Kántor Erzsébet fordítása

Lépték az emberhez

*Ki farag bennünket valaha egésze,
ha nincs kemény vésőnk, hogy magunkat véssé,
ha nincs kalapácsunk, szüntelenül dúló,
legfájóbb mélyünkbe belefűrő fűrő?*

BABITS: PSYCHOANALYSIS CHRISTIANA

Minden színházi estét várakozás előz meg, vendégművészek felléptekor: fokozott várakozás. A Kolozsvári Allami Magyar Színház Magyarországra látogatásakor ennél is többről volt szó. Néhány hónappal korábban a Bulandra Színház bizonyította, hogy kivételes színházkultúra a bukaresti. Lehet ilyen jó egy vidéki városban is? Harag György három alkalommal csodát művelt budapesti és vidéki színészeket rendezve; képes-e ugyanerre anyaszínházában? S ha nem ő irányít, mit mutat a színpad mások vezetése alatt? S mit olyan darabok — a Sütő-drámák — esetében, amelyeket már több társulat más-más felfogásában is megismert a közönség? Találgatások és előítéletek; jólértesültség és szkepticizmus; szakmai sandaság és kollegiális jóindulat zsongott a roskadásig telt nézőtérben.

Nem helyszíni tudósítást írunk, bevallhatjuk tehát: a vendégjáték minden nemes várakozást fényesen igazolt, de még a vitatható részletekkel is olyan szakmai kérdéseket hozott terítékre, amelyek pezsdítőleg hatnak a magyar színházkultúrára. Harag Györgynél a játéktér soha nem kulisszákból épül, hanem természetes materiát hangsúlyozó térelemekből: rusztikus fahasábokból, gyalulatlan deszkából, valódi kövekből. Lehet-e a látványra épített színház ennyire puritán? A teret kitöltő fényhatások és statisztéria mozgatása összehangolt, tudatos tervezést követel. Rendelkeznek-e ilyen felkészültséggel a magyar scenikusok? Színművészeti Főiskolánk évek verejtek munkájával csiszolja a növendékek beszédét érthetőre, a fonetika és a deklamáció klasszikus szabályainak megfelelően. Harag színészei nem így beszélnek. Mondataik ritmusát, dinamikáját, egész lejtését a szituációtól meghatározott lelkiállapot szabályozza. Így nem zeng minden szavuk, de kifejezésre jut minden indulatuk. Szabad ezt? Hol a határ? Különféle érvek vonulnak föl. De lehet-e nagyobb jelentősége művészi produktumnak, mint az, hogy hónapok múlva is visszatérnek hozzá a szakmai beszélgetések, utalnak rá a bírálatok, különféle társulatok keresik a munkakapcsolatot azokkal, akik a kolozsvári produkciók alkotói voltak?

Három szerző, háromféle dramaturgia és három rendezői stílus tette próbára a társulat hajlékonyságát, művészi árnyaló készségét.

Paul Everac színműve — *Az ötödik hattyú* — formabontásos játék — majdnem azt írtam: hagyományosan rendbontó. A végével kezdődik, s mintha bizonyítási eljárás során, úgy elevenednek meg a múltbeli képek. Ez a dramaturgia ma már nem jelent döbbenetet a nézőnek, megterhelést is csak a mindvégig narráló-játszó-emlékező színésznek s a technikai személyzetnek: pillanatig se készen a színpad kocsiztatott enteriőr. A történet sem rendkívüli, sőt a közhelyig ismert: tiszteletben álló, érett férfi beleszeret egy ifjú kartancoslányba, s jön minden, aminek ilyenkor jönnie kell: pozícióvesztés, családi perpatvar, a törekvő munkában letöltött élet elparentálása, ital, züllés, öngyilkosság. Azaz dehogyan jön! A történet „hic et nunc” játszódik. Hősünk tehát nem lesz öngyilkos, nem adja fejét italozásra, nem válik sem nejtől, sem pozíciójától: mindössze önkritikát gyakorol. Ez a pokolian mulatságos fordulat az író szatirikus hajlamának ugyanolyan jó bizonyítéka, mint valóságismeretének. A játéknak éppen az a bravúrja, hogy egyenlő arányban tudja keverni a tragikus színezetű s végkifejletet sugalló elemeket azzal, ami valóságú ugyan, de a szatírai fordulatot is előkészíti. Gondolunk itt a személyzeti igazgatónő kenetes erkölcsi prédikációjára. Márta asszony meghiit családi körben elzengett vezércikk-szövegeire, a megyei titkár megértő magatartására vagy a baráti házaspár rivalizálástól mohó pletykaéhségére. Íme a hipokrita világ, ahol elvek hígulnak szólamokká, érzelmek üzletté, morális szabadság önkasztrációvá!

Horváth Béla rendező izlését dicséri, hogy nem siet pálcát törni hősei felett: csak annyira hagyja elcsúszni az álorcákat, hogy a nézőben gyanú támadjon, s növekvő izgalommal maga törekedjék a valódi vonásokat meglesni. A játék utolsó percéig reménykedünk: ha Dufy nem is az az asszony, aki egy életre Tamasz, Társ, Nagy Szenvedély maradhatna, azért Mireában csak lesz annyi erő, hogy megvédi elemi emberi szabadságát, s kilép az álnokok sorából. De beadja derekát, s mi nevetünk, valóban, mert nem érték bukik el az ő erkölcsi hullásával. Nevetésünk azonban mégsem felhőtlen: elbukott az édes, szép, önzetlen szerelem, a zsíros mosolyú erkölcsörök, az álszent családféltők, a pozícióra éhes törpék világában. Hazug világ, amely a magánélet vidékén is régi srófra jár: a kispolgári moráléra.

Rokonszenv és ítélkező fölény vibráló indulatáért elsősorban Csíky Andrásnak lehet hálás a néző. Latinovits Zoltán óta nem szólalt meg magyar színpadon ennnyire tudatos és árnyalatgazdag színész. Hangterjedelme neki sem nagy, de kitűnően gazdálkodik orgánumával, tisztán beszél, a szituációknak megfelelően ritmizál. Mozgása kivételes megterheléseket is könnyedén elvisel, s ez nemcsak kondíciójával magyarázható, hanem azzal is, hogy nincsenek fölös gesztusai: hivalkodás nélkül tudja, hogy mit, miért csinál. Minden akciója először a szeméből indul el, gesztus és szöveg ezt nyomatékosítja vagy ellenpontoszza. Ez akkor tetszik ki igazán, amikor Mirea önhuzugságait teszi érzékletessé: a képzelt fegyelmi tárgyalásnak magyarázza „alkalmi kilengését“, karja még a „férfiak vagyunk, ugye“ pózában, hangjában még alázat, de szeme már villan Dufy szokott érkezési helye felé. S ez a szem egy kicsi, mohó emberke szeme. Anatómiailag ugyanaz, mint Káiné, akit Sütő darabjában testesít meg, de a nézés annyival „könnyebb“, amennyi a két lázadás különbsége. Tűnődhetünk: fejtartása teszi-e, vagy a szöveggörnyezet, mi vetítjük-e rá, vagy az ő játéka indukálja? Valószínűbb, hogy ez a színész-mesterség azon része, amelyik már művészet.

Tudor Muşatescu darabja — *Titanic keringő* — elsősorban a rendezői fel-fogás miatt jelentett kivételes színházi estét. Aureliu Manea friss szemmel elővasta a szöveggörnyvet, és megállapította, hogy egy jámbor csacskaságot tart a kezében. Oly jámborat és csacskát, hogy azt nem is szabad józan ésszel föllogni. Fölfogta hát abszurdnak: a legatyásodott kishivatalnok család gazdag örökségről álmodozik? Álmodozzék egyszál alsóban. Előnti őket a nagyravágyás gőze? Játsszák a második fölvonást szaunában. Korteshadjáratba vonulnak? Föl a csákót, vérteti! S mert a hazafi indulat feszíti keblüket: legyen a sisak Traianusét megszegényítő! Ami ezen belül még eljátszható, azt játsszák „sültrealistára“. Vastag mulatság sül ki belőle: az egész család apa új kalapját csodálja, jöllehet pöttyös kemdő van a fején; a ház asszonya politikai eszt szó a fiskálissal, épp mint a tévéből jól ismert bizonyos politikusok; az örökség biztosítéka a csecsemő unoka, tehát a szórakozott dohányosok a bölcsőbe hamuznak. A sor éppoly kimeríthetetlen, mint az unokák leleménye, ha táti példaként emlegetett dicső tetteit pellengérezik ki. Hogy az ősi ötletre soha nem lehet ráunni, annak egyetlen magyarázata van: mindig lesznek unokák és hagyományok, amelyekre ellenségesen néz az ifjúság. Tudniillik azokra a hagyományokra, amelyek visszahúznak, hamis illúziókat keltenek, akadályozzák a teremtő értékek kiteljesedését. Az unoka-tréfnak azonban van egy föltétele: rogyásig kell hallani táti meséit ahhoz, hogy az összetanult hallgatóságban biztos hatást váltson ki az eltúlzásban rejlő humor. Amit *A falu rossza* vagy a *Piros bugyelláris* parodizált előadásában pontosan értettünk idehaza, azt nem mindig sikerült elértenünk Manea színpadi célzásaiból. Fönn-tartások nélkül élvezhetjük viszont a színészi játékot: szöveg s gesztusok helyzetgyakorlat értékül egybe- és félrehangolódását, a burleszkbe illő kergetőzéseket, a szentimentalizmus kipellengérezését, s a harmadik fölvonás ötletgazdag jelmezeit (Mihail Nemeş és Clara Rácz-Manea munkája).

Mint bevezetőben említettem, a legtöbb várakozás és izgalom Sütő András három drámájának bemutatása felé fordult. Okkal. Irodalmi és színházi bírálatok özöne foglalkozott részben a magyarországi előadásokkal, részben a romániaiakkal. Firtatták a drámák eszmiségét, szerkezetét, értelmezését és színre vitelét. A közvetett vagy közvetlen összehasonlítások Harag György rendezését vallották mértékül. Mindezekben túl: Sütő András népszerűsége egy sorban áll a legjobb magyar szerzőkével. Harag Györgyöt színházi legenda övezi: a közönségviszhangot alig támasztó *Özönvíz előtt* rendezésekor meghódította a Nemzeti Színház művészeit, 1978-ban a gyulai Várjátékokon Székely János drámáját, a *Caligula helytartóját* állította színre, s elsőpró sikert aratott. 1979-ben Osztrovskij drámája, a *Vihar* formálódott meg irányításával a győri színpadon, s az addig csak új épületéért csodált társulat ezzel a premierrel rukkolt az élvonalba. Ilyen előzmények után talán az is kevés lett volna, ha maga Melpoméné száll alá tüzes lángnyelvek

formájában, s elégeti a gaz hazai rendezőket, ám üdvözíti a minden hazai színházi teljesítményre fanyalgó kritikásokat.

Nem ez történt. A káprázatos mutatóvány elmaradt. Helyette művészetet kapunk. Színházat, amelyben felelősen gondolkodnak az emberről, pózok nélkül jelenítik meg, s azt remélik, hogy érzelmi és intellektuális befogadásra akkor is képes a néző, ha zsonglőr effektusok nem ejtik folyvást bámulatba.

Harag rendezői stílusát sokféleképpen meghatározták már. Mondták expreszszívnék, látványteremtőnek, rendezőcentrikusnak; taglalták viszonyát a kegyetlen színházhoz, illetve a gesztusokra redukált Grotowski-féle pszichodinamikus színházhoz. Bizonyára mindenkinek vannak meggyőző érvei. Az általam ismert előadások alapján „csak” realistának merem nevezni. Olyasvalakinek, aki tudja, hogy mi telik ki az embertől — általában, a színháztól — különösen, s a nézőtől — éppen most. Vállalkozása nem is több — és nem is kevesebb! —, mint annyi, hogy a drámában megfogalmazott elvont emberhez a konkrét látvány által közelítse a néző lehető meggyőződését. A közelítő eljárás során rengeteg variációval dolgozik, mert számára a kimondott szó, a melléje tett gesztus, a világítás, a térelemek, zenei hatások — egyenrangúak. Tudja, hogy a világ legértékesebb mondatától is elvonhatja a néző figyelmét a zsinórpaddalról lepilinczkázó rongydarab, s a legszebb mondat is elhagyható, ha értelmét közvetítheti a színpadon mindig erősebbnek ható látvány. Tudja, hogy a drámairók által gyötrelmesen szövegbe applikált információk időjárásról, családi kapcsolatokról, előzményekről bízva elhanyagolhatók. Elég, ha úgy viselkednek a szereplők, mint apa—fiú, néhai szeretők, tettenért pákosztosok. Hiszen még a gyermek is ilyen jelekből ismeri föl új környezetét kohézióit. Harag valóban sokat tanult a század színházi újítóitól. Például Gordon Craigtól azt, hogy a színház ugyan mindig konkrét térben játszódik, mert a színész testi kiterjedése ezt megköveteli, a tér értelmét azonban nem a behordott rekvizitumok adják, hanem az az emóció, amit látvány mivoltában kívált. Nála tehát a játék színhelye nem a rendőrségi értelemben felfogott helyszín, hanem olyan látvány, amely a lehető leghívebben *utal* a cselekmény térbeli jellemzőire. Diszletei emiatt hallatlanul mozgékonyak (néhány tárgy, elmozdított sikk elégséges arra, hogy más terepre utaljanak), ugyanakkor igen igényes megvilágítást követelnek. Zenét ritkán alkalmaz, de ha mégis, akkor olyan súlyt ad neki, mintha monológ volna. Kerüli a színes jelmezeket, a színpadi tarkaságot. Éppen ezzel tudja elérni, hogy színeket kiemeljen, azokkal nyomatékot adjon. Egy bíbor talár, himzett ornátus, egy kihajtott fehér ingnyak, vagy a fedetlenül hagyott karok, lábak fölszólító ereje ettől emelkedik drámai jelentésre.

Mindebből talán kitetszik, hogy Harag színpadán az összművészet igénye fogalmazódik meg. A wagneri értelemben kimondott Gesamtkunstwerk. Nem okatlan tehát az az állítás, amely „operát” emleget rendezéseit láttán. Elmarasztaló minősítéssé ez csak akkor válna, ha kiderülne, hogy elszegényíti általa a drámákat. Erről azonban szó sincs! Sütő András műveinek életét, „eszmeinek testelését” híven adják az említett rendezői megoldások.

A *Korunk* hasábjain már szó volt ezeknek a drámáknak az eszmeiségéről. A „felemelt fő” *dramaturgiája és filozófiája* című tanulmányhoz nincs hozzátenni valóm. A „gyakorlati dramaturgia” szempontjából is csak annyi, hogy Sütő drámáinak szerkezete klasszikusan egyszerű. Itt minden szereplő azt mondja, amit gondol, s akként cselekszik, amint beszél. Ha Kolhaas azt mondja, hogy bízik a törvény erejében, akkor bízik is, ha pedig szereti Lisbethet, akkor felesége haláláért bosszút áll. Még a képmutatók is megmondják, hogy azok, mint Müller Ferenc. Nem tesz másként Szervét sem: kifogásaival egyenest Kálvin elé áll; a köpönyegforgató De la Fontaine is oly áttetszően forgatja köpenyét, mint egy moralitás allegorikus alakja. Hol van ő leleményben a Lady Annát elcsábító Richárdtól? S hol a többiek is a helyzetük s vágyaik tisztázatlan világában mást akaró, mást beszélő és mást cselekvő három nővértől, Szatyintól vagy akár csak Warrenétől is? Sütő hősei egyetlen jellemvonású lények. Monolitok. Ez a megállapítás mit sem von le a drámák értékéből, ellenkezőleg: tiszta gondolati ívüket csak szemléletesebbé teszi. Az viszont tény, hogy sokkal kevesebb játéklehetőséget kínál a színésznek, mint a példának fősoroltak. A színház anyaga viszont az emberi cselekvés, a létrehozott műalkotás maga az a tetszorozat, amely nemcsak értelmi, hanem érzelmi hatásokkal is közvetíteni törekszik a dráma mandandóját.

Harag György számára fontos a Sütő-darabok eszmeiségének érzékletes közvetítése. Tudja azonban, hogy nézőitől nem várhatja el: másfél órán keresztül kövessék a terminológiájában ismeretlen hitvitát vagy az Isten ellen folytatott szabadságharc perleő érveit. Fölbontja hát a szöveget. Képet ad helyette: a lánc két végén vergődő ember metaforikusan fejezi ki Szervét és Kálvin összetartozását; némajáték szemlélteti, hogy Tronkai Vencel véreskező gazember; avagy

zajok és látvány fölerősítésével háttérbe szorítja a szöveget, amelynél plasztikusabban beszél maga a mozgás (Arabella megkörnyékezi Káint). Ha azonban a színházi hatásokat alkalmatlannak találja arra, hogy a szöveget „földolja”, kész megállítani a játékot, s a szituáció nélküli töprengésből monológáriát formál (Ádám „Nem kellett volna elvedd őt, Uram” kezdetű monológja a *Harmadik jankiáltás* kezdetén). Harag György beavatkozását a szövegbe nem a rendezői dikta-túra, nem az átértelmező felülbírálás vagy a mindenáron látványt-teremtés sarkallja, hanem az a szándék, hogy a korszerű mondanivalót a színház korszerű nyelvén tolmácsolja annak a nézőnek, aki elszokott a dikcióra épített színjátszástól — vagy már nem is tanult bele.

A Harag-legenda költői szerint: rendkívüli színészeket követel. Próbákon vált bizonyossá, hogy Harag „csak” színészeket akar, de azt a segédzembélyzetből is előbűvöli. Így esett meg, hogy színpadán nem láthattunk ügyefogyottan csel-lengő statisztát, arc nélküli embereket. A színpadi ösztömvészet csúcán mégis-csak, nála is a színész áll. Kivételes érzékkel képes szerepet osztani, mert a színész egész habitusára gondol a dráma értelmezésekor. Ez magyarázza, hogy a társulat legszebb orgánumú színésze, László Gerő Luthert alakította, hogy a megtiport ember-ös. Ádám Vadász Zoltán arcát viselte, s a másfél évtizede még heroikus szerepben látott Senkálzky Endre két karakterszerepben remekelt. Szereposztási telitalálatnak mégis Lohinszky Loránd Kálvinját hiszem. Színpadi jelen-létének olyan súlya van, hogy még a halk szavak, a fakult indulatok kifejezésekor is szenvedélyesen azt hitette: Szervét máglyahalála az ő eltagadott veresége. Akár-ha mindkét keze láncban volna. Egyfelől Szervét köti, másfelől Fárel s a körül-mények rángatják. A hatalom nem benne őt testet, csak őt használja eszközü. Nem zsarnok lesz, csak megalkuvó. A kettős dráma ilyen szép, ilyen gyötrelmesen emberi megfogalmazást csak az ő kivételes adottságaitól kapott.

Héjja Sándort három Sütő-főszerepben láthattuk. Leginkább Kolhaasként iga-zolta tehetségét. Szervétje a harmadik felvonásban elfáradt, vagy elhalványodott Kálvin mellett; megformálásban Ábel együgyűbb volt, mint a rajongó vakhit megkövetelte. De lehet, hogy a három, egyazon monolitból faragott szerep csalta meg szemünket: őt láttuk önismétlőnek, jóllehet csak lehetőségei ismétlődtek. A Kolhaasné és Arabellát játszó Sebők Klára szépségét és tehetségét egyaránt cso-dálta a Vigszínház közönsége; kár, hogy Harag instrukcióját az átközpontozott beszédéről iskolásan követi.

Minden művészet tárgya az ember, de a színházé közvetlenül és csakis az. Mégis léptékét veszti hányszor! Elvont filozófiai tételeket közvetít, és sémává stilizálja az embert. Szépségről papol, holott csak szépeleg. A szórakoztatás nemes igényére hivatkozik, s alig zsongít nemesebben, mint egy altatólabdac. A kolozs-vári színház azzal tisztelte meg publikumát, hogy az emberhez méltó magatartás példáit fölmutatta.



Varga Vilmos
a Bolyai János estjében
(Csomafáy Ferenc felvétele)

Monodrámák színpada

A színpadon egyedül beszélő színészt mint színházi jelenséget nem a mi korunk találta ki, de csak az utóbbi évtizedekben, pontosabban a század második felében vált a modern színjátszás általánosan elfogadott formájává az egyszemélyes színház. Ismeretes, hogy a lengyel és a jugoszláv színjátszás — hogy csak a hozzánk térben is közel levőket említsük — évenként megismételt fesztiválokon biztosít nagy nyilvánosságot ennek a műfajnak, s hogy a hazai és más szomszéd államokbeli színpadokon éppúgy feltűnik ez a műfaj egy-egy különleges adottságokkal rendelkező színész különleges produkciójaként, mint a világszínpadokon. A romániai dramaturgia színvonalának minőségét mutatója, hogy benne két olyan drámaíró is tevékenykedik, akik ennek a műfajnak európai mércével mérhető képviselői: Marin Sorescunak és Kocsis Istvánnak ebben a műfajban írott darabjait nemcsak hazai, de külföldi színpadokon is műsorra tűzték. Akár Sorescu Jónására, akár Kocsis drámáira, a *Bolyai János estjére* vagy az *Arva Bethlen Katára* gondolunk, minden túlzás nélkül elmondhatjuk róluk, hogy jelenkori drámaírásunknak éppen velük sikerült először a hivatalos kulturális kapcsolatok drámaeseréin túlmenően a külföld szakembereinek figyelmét és érdeklődését felkeltenie.

Érdekes, de sokatmondó, hogy e kézzelfogható siker ellenére mindkét szerző több ízben is arra kényszerült, hogy interjúban, nyilatkozatban, műsorfüzetben, sajtóban bizonyítványt magyarozza...

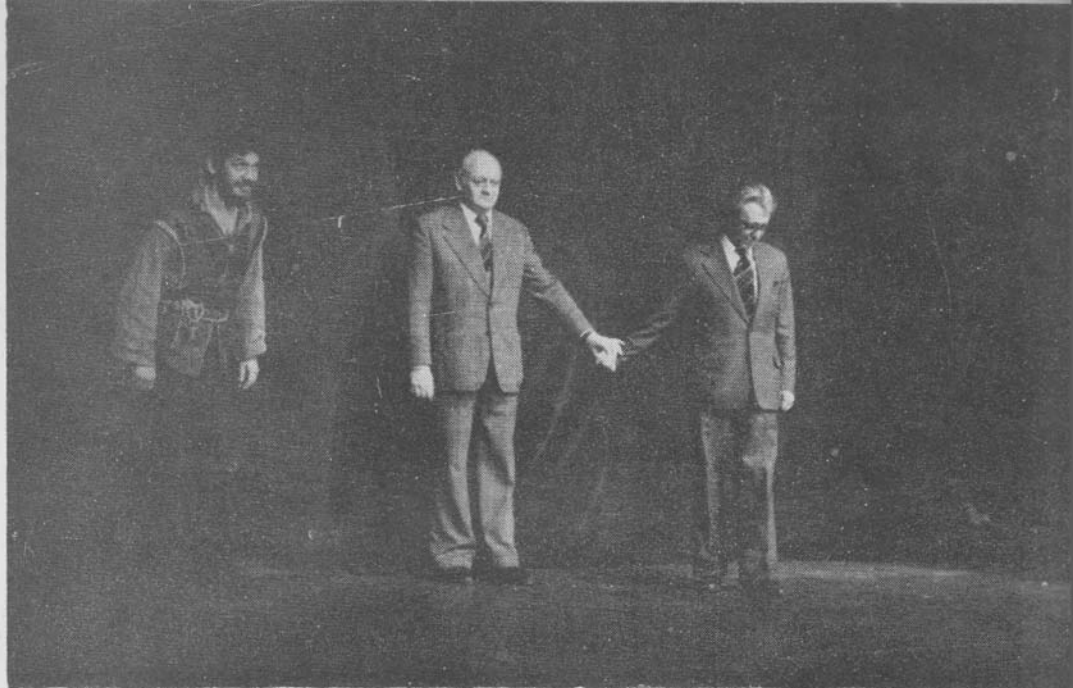
Nos, ennek a körülménynek az újságírói kíváncsiságon túl van egy másik oldala is. Nevezetesen, hogy az egyszemélyes darabok körül nemcsak a tájékoztatás nagy, de a hiteltenség is, amit érthetően az a beidegződés táplál, hogy a drámának a minden színpadra szánt műnek irodalmilag feltétlenül a dialógusra kell alapoznia, dramaturgiailag pedig a több szereplőre, érzékelhető konfliktusra, követhető cselekményre stb. Az olyan, színpadra szánt alkotás, amelynek alapja nem ezeken az örök időktől elfogadott pillérek nyugszik, eleve gyanús, megkérdőjelezhető, tagadható, de mindenesetre magyarázatra szorul, szerzője, rendezője ki van téve lépten-nyomon a kételkedő fejcsóválásoknak, esetleg a támadásoknak is. Nem nehéz ebből a helyzetből kikövetkeztetni azt, hogy annak, aki az egyszemélyes dráma jelenségét, színpadjainkon való jelenlétének körülményeit, motíváltóságát vizsgálja, igen kevés fogódzója akad, mind az eddigi hazai színházelméletben, mind a drámaelméletben, s hogy nála nehezebb dolga csak annak van, aki ezeket a darabokat írja, illetve színpadra állítja.

Az egyszemélyes dráma ennek ellenére él, terjed, számottevően jelen van színjátszásunkban, s nemritkán annak éppen legkiemelkedőbb produkciói közé tartozik; nagyszámú közönséget vonz, versenyeket nyer, híres színészi alakításokat eredményez — megérdemli, sőt megköveteli tehát, hogy foglalkozunk vele.

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy az egyszemélyes darabok színpadra állításának sajátos problémáit megközelítse, keresve egyúttal nemcsak a helyét a modern színjátszásban, de azokat az okokat is, amelyek megszületését, elterjedését feltételezhetően indokolják. Olyan előadások után, mint a bukaresti *Iona*, *Lotte*, a szatmári, temesvári, marosvásárhelyi *Bolyai*, a szatmári, nagyváradi, marosvásárhelyi *Arva Bethlen Kata*, a bukaresti, kolozsvári, nagyváradi *Matca*, a sepsiszentgyörgyi *Dózsa* vagy a szatmári *Szókratész védőbeszéde*, hogy csak néhány, általunk ismert monodráma-előadást említsünk az utóbbi évek terméséből, szükségünk látszik szembenézni a kérdéssel, s megjelölni a modern színjátszás e jelenségének néhány specifikumát.

Mi a monodráma?

Drámaelméletileg az egyszemélyes darab, a monodráma a monológgal, a monódia jelenségével rokonítható, viszont ez a hasonlóság pusztán formai (egy ember beszél a színpadon), mert a színpadi megjelenítést tekintve már a színészi eszköz-tár felhasználásának lehetőségében is igen nagy eltérést mutat a monológtól. Ez az eltérés még nyilvánvalóbb, ha a színházról vallott mai felfogásunk fényénél vizsgáljuk. A mai színház ugyanis idegenkedik a klasszikus drámaíróknál még oly gyakran előforduló darabbeli monológoktól, de felkarolja a monodramát, ami látszólag egyetlen hosszú monológ. Ennek oka az lehet, hogy a színjátéktól joggal várjuk azt, hogy a darab úgy peregjen a szemünk előtt, mintha közönség nem



KÉPEK A BUDAPESTI VENDÉGJÁTÉKRÓL (Ilovszky Béla felvételei)

1. HÉJJA SÁNDOR, HARAG GYÖRGY ÉS SÜTŐ ANDRÁS MEGKÖSZÖNI A TAPSOT AZ EGY LÓCSISZÁR VIRÁGVASÁRNAPJA VIGSZÍNHÁZBELI ELŐADÁSA UTÁN
2. SAJTÓÉRTEKEZLETEN (PAVEL PLATONA, A BUDAPESTI ROMÁN NAGYKÖVETSEG KULTÚRATTASÉJA, AURELIU MANEA RENDEZŐ, SERÓK KIARA ÉS HÉJJA SÁNDOR)



VÍGJÁTÉKOK — ÚJ FELFOGÁSBAN (Csomafáy Ferenc felvételei)

1. BARKÓ GYÖRGY A TITANIC KERINGŐBEN

2. A NEM ÉLHETEK MUZSIKASZÓ NÉLKÜL AGYJELENETE
(TÖRÖK KATALIN, BERECSKY JÚLIA, OROSZ LUJZA ÉS SIPOS MARGIT)

is volna jelen, illetve mintha a cselekmény, a színpadi eseménysor tőlünk függetlenül, és nem értünk történe. A monológot, az olyan színpadi beszédet, amelyet a partner nem hall, de a közönség igen, az olyan kiszólást, amelyet egyenesen hozzánk, közönséghez intéznek, de úgy, hogy a partner nem szerezhet tudomást róla, ma természetellenesnek, illúzióröntónak érezzük. Ugyanakkor a színház funkciójáról vallott modern felfogás azt is elvárja, hogy a színpad pódiummá, szószékké, társadalmi fórummá váljék, s közvetlen kapcsolatot építsen ki a közönséggel, vagyis az író a közönséghez szóljon darabjával, ne csak előtte játsszák. Elegendő ezzel kapcsolatban Brecht törekvéseit említeni, aki minden eszközzel igyekezett ezt elérni, de a monológhoz nemigen fordult. A közönség előtt szólás és a közönséghez szólás tehát két különböző dolog, az egyik ábrázoló munkát követel, a másik előadót. Ezt a kétféle színészi megnyilvánulást, amennyire együtt lehet éltetni a színpadon, ugyanannyira lehet külön is használni a színházi hatás elérése érdekében, különösen akkor, ha a színháznak szüksége van a világos, közvetlen, ellenőrizhető kapcsolatra a közönséggel. Az előadó ugyanis egyenesen a közönségnek, míg az ábrázoló csak a közönség előtt játszik. Régen, éppen a klasszikus monológok korában ez nem jelentett problémát, mivel akkoriban a színház színpad is meg pódium is volt egyszerre.

Ne térjünk most ki arra, hogy a közönséggel való közvetlen kapcsolatot, a közönséghez való direkt szólás igénye milyen vargabetűket íratott le a színházművészetel, míg eljutott a monodramáig, említsük meg csupán azt az általunk is átélt és jól ismert periódust, amikor ezt a feladatot egyszerűen a narrátorra bízták. A narrátor szólt egyenesen a közönséghez, a színész továbbra is csak előtte játszott. A narrátor viszont nem volt sem ábrázoló, sem előadó. Egyszerűen csak közlő volt, amolyan tájékoztató személy, akire azt is mondhatnánk, hogy idegen a színpadon, tehát színházidegen jelenség. Pedig a megoldás a színházzal szemben támasztott kettős igény kielégítésére, hogy a színész a közönséghez és a közönség előtt is szóljon egyszerre, hogy a színház megőrizze mind színpad-, mind pódiumjellegét — már kéznél volt, csak észre kellett venni. Ismertek voltak például az olyan monológok, mint a Hamleté vagy a Fausté, amelyekben a magára maradt ember nagy lelki feszültségének akcióiban vagy akciótlanságban enged utat, szóban és játékban egyaránt. Az ilyen monológ nem leírás, nem elbeszélés, tehát nem epikus elem, hanem nagyon is drámai, hiszen a magára maradt hős önmagával viaskodik, drámai akcióba kezd, s akár cselekszik, akár nem, a monológ akárhányszor elevenebb, izgalmasabb, tehát hatásosabb, mint egy dialógus. Amikor például egy színpadi hősből, azaz egy emberben az ösztön és az akarat küzd egymással, amikor az öntudatlan és a tudatos erők szembekerülnek benne, olyan konfliktusos állapot jön létre, ami közöl és ábrázol, jellemez és belevon a játékba egyszerre. Ilyen monológot írt például Molière is a *Fősvényben* Harpagonnak, amely nemcsak cselekményes és drámai, de amelynek fejlődő akciója is van.

A színpad és a közönség viszonya azóta sokat fejlődött, de legalábbis változott. A közönséghez való direkt szólást ma zavaró mellékhatás nélkül egyedül a monodráma teszi lehetővé. Az ember konfliktusos állapota ma is megmaradt, a közönségben pedig ismét feltámadt az igény, hogy a színpadon látottakhoz partnerként kapcsolódjunk, ne csak szemlélőként. Ehhez természetesen a színészi technika tökéletesedésére is szükség volt, olyan színésztípus kialakulására, aki a drámai erejű írói szót, a konfliktusos emberi helyzetet kiegészítő akciókkal kiteljesíteni, illetve saját kitalálásokkal, valószerű játékkal kifejezni képes. Ebben az esetben már nem lesz igaza Gottschednek, aki szerint „okos emberek nem szoktak hangosan beszélni, ha magukra maradnak, kivéve, ha nagyon indulatba jönnek, s ilyenkor is csak kevés szóval“. Nem lesz igaza, mert a monodráma hőse nem magára maradt emberként beszél egyedül, hanem a legnagyobb nyilvánosság előtt, a színpadról beszél a közönséghez. Játsszik előtte, és beszél hozzá, azaz partnerévé teszi a közönséget, újjáteremtve ezzel, természetesen modern formában, azt az állapotot, amikor a színpad: színpad és pódium egyszerre. Ebben a folyamatban eltűnnek a monológ indokai, és megszületnek a teljes értékű színjátszás feltételei. A monodráma hőse ugyanis nem monologizál abban az értelemben, hogy hangosan gondolkodik vagy töpreng, hanem hangosan beszél hozzánk, azzal a céllal, hogy fölidézzon előttünk, tudomásunkra hozzon olyan dolgokat vagy eseményeket, amelyeket ő átélt vagy tud, de számunkra még ismeretlenek. Ebben a folyamatban mindent, ami egy monológban epikai elemként, közlésként, elbeszélésként, mesélés-ként vagy egy lelkiállapot kivetítéseként hangzana, tehát mindent, ami már elmúlt, a színésznek bele kell kapcsolnia a jelenbe, abba a helyzetbe, amelyben a monodráma hőse van. A színész ezt egyetlen más műfajban sem tudja megtenni, csak a monodramában. Minden más drámai szerkezetben monológként hatna az ilyesmi, viszont a monodramában, akár a múltól van szó, akár a jelenről,

akár lelkiállapotról, akár történésről, rögtön akcióvá válik. Ez a monodrámák nagy előnye, dramaturgiai értelemben, minden más drámai műfajjal szemben, és feltételezően ez a lehetőség hozta létre a monodrámát. Ha ezek után a monodrámák meghatározását próbálnánk adni, akkor a következőképpen fogalmazhatunk:

A monodrámák olyan, színpadra szánt drámai alkotások, amelyeknek csak egyetlen szereplője van, aki egy bizonyos konfliktusos helyzetben önmagával élő drámai küzdelmet, azaz a hős önmaga énjének ellentmondásos rétegeit, életének döntő eseményeit tárja fel és idézi meg előttünk a színpadon.

E definíció-kísérletnek a műfaj lehetséges változatainak gazdagságát tekintve lehetnek hiányosságai, de van minden más drámameghatározástól eltérő pontja is. Az egyik, hogy a színpadon egyetlen színész lehet jelen egyszerre, ugyanannak a valóságos vagy képelt személynek a képviselőjében, a másik, ami ebből következik, hogy ez a helyzet kizárja a dialógust, aminek legfeljebb csak természetes (elváltoztatott hang használata) vagy mesterséges (magnetofon felhasználása) imitációját kaphatjuk a monodrámák színpadáról. Ebből az alapvető, a konvencionális drámától eltérő sajátosságából származtatható a monodrámák színpadra állításának igen sok lényeges problémája, de talán még a műfaj megszületésének és gyakorlásának motiválását is e sajátosságok körül kell keresnünk.

Miért írnak a drámaírók monodrámát?

A kérdés nem szónoki — megválaszolása a műfaj életrealitását, valamint a többi drámai műfajjal szembeni előnyeit is megvilágítja. Amennyiben jellemző századunk színjátszására az útkeresés, az újdonság nyílt vagy burkolt kíváncsi, könnyen elképzelhető, hogy a monodrámák születését, elterjedését is az újdonság, a szokatlanság szándéka magyarázza. Allani látszik a lábán ugyanis az az igazság, hogy a színház az évszázadok folyamán már mindent kitalált, mindent vagy majdnem mindent megmutatott, az apagyilkosságtól a revüsitett mutatóanyagokig.

Nos, talán ezt a visszakanyarodást az ókori Róma véres cirkuszi mutatóanyagaihoz igyekeznek elkerülni a legjobb drámaírók akkor, amikor a színpad érzéki és érzelmi lomtárának, az elkoptatott színházi közhelyeknek a helyébe a szellemet, az értelmes emberi szót és gesztust, a hiteles belső emberi történetet akarják állítani. Ehhez látszik jó lehetőségnek a monodrámák, még az olyan hagyományoknak éppen nem mondható írók tollán is, mint mondjuk Samuel Beckett — gondoljunk csak az *Utolsó tekerés* című monodrámájára.

Természetesen ez az állítás csupán a másságra való törekvés, az újat, szokatlanul nyújtani akarás szintjére szállítja le a monodrámák megszületésének és elterjedésének problémáját. Holott ennek más, ennél művészebb okai is vannak. Már Gordon Craig megállapított egy jelenséget a színjátszással kapcsolatban, ami a mai színházak is sajátja, nevezetesen, hogy „a színház mindig előre halad majd, a színészek pedig még hosszú ideig a színház fejlődésének útjában állnak”. E kegyetlen, de találó megállapításával azt akarta mondani, amit mi is nap mint nap tapasztalunk, hogy a színpadról színészi játék ürügyén sokszor csupán sablonokat kapunk, kész megoldásokat, amelyeknek sokkal több közül van a másoláshoz, mint az ábrázoláshoz, a színészi alakításhoz. A színész ilyenkor, tisztelet a ritka kivételnek, nem a figurát játssza, hanem SZÍNÉSZT játszik — elődei tapasztalatait utánozza jól vagy rosszul, nemcsak a kisebb szerepekben, de a főszerepét a leggyakrabban még a címszerepekben is. Holott a színészi játék művészet voltát, az alakítás alkotás voltát egyetlen dolog, a kidolgozottság, az eredetiség, a figura újratemetése, egyéni vétele, kiérleltége igazolja. A látás, a látatás forradalma, a filmen, televízióban terjesztett előadások összehasonlításra alkalmas adó tömkelege ezt az állapotot nem tűri el. A sablonos, egymást másoló megoldások, a megszokottá váló alakítások degradálják a színházat mint látványt, tönkreteszik a színházi élményt, torzulásokat okoznak az emberek izlésvilágában. Az a felemás helyzet áll elő, hogy a megszokott untatja őket (ezt már láttam, nem nézem), a szokásostól eltérő pedig bosszantja.

Nos, a monodrámák valamelyest ezen a bajon is segíteni látszik, mivel természeténél, sajátosságainál fogva kizárja a sablonosságot. A többszereplős darabok ugyanis a színpadi képek révén juttatják érvényre az írott szöveget, abból a gyakorlatból kiindulva, hogy a színház látványosság is. Nagyon sokszor ezek a színpadi képek szinte változatlanul kerülnek át egyik előadásból a másikba. Ezért legtöbbször a rendező okolható, aki ugyancsak másol, de igen gyakran a színészek is, akik nehezen fogadnak el új megoldásokat, s egy-egy újszerű beállításban „nem érzik jól magukat”. A monodrámában viszont különleges helyzet áll elő. Egy ember lehet ugyanis látvány, sőt látványosság is a színpadon, de semmiképpen sem lehet „kép”. Különösen sablonos kép nem, hiszen nincs mihez viszo-

nyitani. Az egyetlen személy jelenléte a színpadon a végtelenségig leszűkíti a képi dimenziókat, de ugyanúgy a végtelenségig megnöveli a lehetséges látvány dimenzióit. Az elfogadott színházi jelképrendszer segít ebben, éppúgy, mint a képeket sorjázó daraboknál, de a monodrámában a konvenció az újdonság erejével ható színpadi viszonylatban hihetetlen mértékben képes felfrissülni. Gondoljunk csak arra, hogy a világ drámairodalmának túlnyomórészt a keretes színpadon megszkott remekműveit milyen nehéz például körszínpadon elfogadtatni a közönséggel. A színpadi kép mint konvenció egyszerűen akadályozza a látást, tehát a darab élvezetét is. Egy személy viszont, mivel nem kép, hanem maga a látvány, nyugodtan játszhat akár körszínpadon is — minden pillanatban háttal a közönség egy részének, ugyanakkor szemben a másikkal, és így tovább, soha senkit nem zavar, mert mint képnek nincs kiterjedése, mint látvány viszont mindig élő, változó és friss, éppen ezért izgalmas is. Az ellentmondás, miszerint egy ember a színpadon nagyobb látványosság, mint egy több ember alkotta színpadi kép, csak látszólagos, mivel ez utóbbinak a gyakorlatban jelentős része passzív szerepű az akció kidomborítása szempontjából, míg a monodráma hőisének színpadi léte teljes egészében maga az akció, amit soha nem zavarhat meg a passzív elem. Nyilvánvaló, hogy drámaíróknak nagyobb vágya, mint az egész színpadot állandó akcióban tartani, nem lehet, éppen ezért azon sem kell csodálkozni, hogy jó néhányan szívesen fordulnak a monodráma felé, amely — így is fogalmazhatnánk most már — az állandó színpadi akció műfaja.

Nagyjából így alakul a helyzet a színészi munka minőségével is. A többszereplős daraboknak a színészek tudatából is kiirthatatlan szerepértékrendje — címszerep, főszerep, mellékszerep, epizód stb. — szinte csábítja a színészt a felületes munkára, a kész sablonokkal való gyors megbékélésre — különösen akkor, ha a szerepet rangján alulinak érzi —, amit viszont a monodráma szereplője nem engedhet meg magának. Az ő szerepének kidolgozottsága soha nem lehet felületes, de még az utánzást is kizárja, úgyannyira, hogy két színész ugyanabban a monodráma-szerepben, hasonló színpadi körülmények között sem tud hasonló lenni, mivel az egyéniségük egyedi, más az eszköztáruk, mások a tapasztalataik, dikciójuk, alkatuk stb., ami mind teljes értékében juthat érvényre, mivel nem takarhatja el sem a partner kedvezőbb helyzete, sem a rendezői önzés. Persze, mindez csak feltételezés, hiszen a monodráma éppenhogy a legerősebb egyéniségű, legigényesebb, legmunkabíróbb színészeknek való mulatság, akikkel kapcsolatban az itt vázolt művésziellen megoldások keresése fel sem merül. Tény viszont, hogy az igénytelen, rosszul dolgozó, sablonokkal is beéró partner a legjobb egyéni alakítás értékét is leronthatja egy sokszereplős darabban, míg a monodrámában ez lehetetlen. Természetesen a monodráma kiváló, igényes, átitó egyéniségű színésze is lehet rossz a szerepében, de kizárólag saját maga és rendezője hibájából.

Végül, de nem utolsósorban, még egy dolog, ami a monodráma mellett szól, s ami a színházzal szemben támasztott általános igényeink tökéletesebb kielégítését látszik mutatni: tudott dolog, hogy a színház legnagyobb vonzereje a jelenidejűség. Az az elidegeníthetetlen sajátossága, hogy a műalkotás — amennyiben egy előadást műalkotásnak tekintünk — a szemünk előtt történik. Azaz, míg a közönség a műalkotást szemléli, jelen van annak megszületésénél is. Ez a művészi tulajdonsága a színháznak a többszereplős darabok esetében némileg gyengül, míg a monodrámánál felerősödik. Ennek oka az, hogy amíg egy cselekményes, dialógusos darab akármennyire is mai tárgyú, mindig felidéz, megelevenít egy drámai pillanatot, amivel kissé távolságot is teremt a valósággal szemben, térben és időben a már megtörténtétség látszatát kelti, addig a monodráma történése mindig „jelenidejű”, akár történelmi személy, akár mai ember legyen is a hőse. Ez a tulajdonsága abból a tényből ered, hogy nincs cselekménye, csak belső történése, ami a színész jóvoltából a szemünk előtt megy végbe; az elmondott gondolat a szemünk előtt születik meg; s ami talán a legfontosabb, hogy a hő megszemélyesítése maga a „valóságos” és a színpadi cselekmény. Ez akkor is így van, ha a monodráma a távoli múltban játszódik, egyszerűen azért, mert egy többszereplős darab szereplői felidézék, eljátszzák a múlt eseményeit, míg a monodráma hőse éli azt, s ezzel a látszólagos jelenidejűségbe transzponálja. Természetesen ez a tulajdonsága is roppant vonzó lehet a drámaíró számára, aki mindig küzd a mához szólás igényének kielégítésével.

E néhány sajátosság fejsorolása természetesen csak a könnyebb érthetőség kedvéért állítja ilyen merében szembe a monodrámát a többszereplős darabokkal, hiszen nem vitás, hogy az utóbbiaknak is rengeteg olyan tulajdonságuk van, amelyeket a monodrámában hiába keresünk.

A rejtőzködő ember

Lucien Goldmann *A rejtőzködő Istene* után alighanem itt az ideje megírni a rejtőzködő embert. Már csak azért is, mivel a strukturalizmus immár kiállította az ember holtta nyilvánításáról szóló igazolványt, és értésünkre adta, hogy ezen a világon csak „szavak és dolgok” léteznek, azaz pontosabban: csak struktúrák. De vajon nem íródik-e már tulajdon szemünk láttára a rejtőzködő ember, ha nem is ezen a címen, és ha nem is egyetlen mű formájában? Nem, nem azokra a munkákra gondolunk, amelyek a nyílt antihumanizmus közvetlen ideologikus ellenreakciójaként tucatszám születtek az utóbbi években. Be kell ismernünk, hogy — akárcsak annyi más ideológiai agresszió esetében — a nyílt, cinikus antihumanizmus is kihívta maga ellen a fordított előjelű ideologikus tendenciát a filozófiai antropologizmus kizárólagos elméleti uralmát posztuláló igény formájában. Nem csoda hát, ha ebben a valóban jó szándékú elméleti visszavágásban az ember — ez a nagybetűvel írandó lény — a legtermészetesebb evidenciává lépett elő. Am ha a humánium léte ennyire kézenfekvő, ennyire nyilvánvaló, marad-e akkor valami tennivaló a gondolkodás, a kutatás, a gyakorlat számára?

Az emberi jelenség kutatásában jelentkező problémák, nehézségek, megoldatlan feladatok sokaságára, bonyolultságára igazában Gáll Ernő munkái döbentettek és döbentenek rá bennünket újra meg újra. Ha közel egy évtizeddel ezelőtt a humanizmus kérdőjeleinek a tudatosítására vállalkozott, ezúttal azért kívánt „a visszatérő Pandorának” elméletileg elébe menni, hogy „a remény forradalmán”, „a remény-elven”, „a remény-terven” innen és túl szóra bírja a rejtőzködő embert.

Midőn Gáll Ernő legújabb könyvét* *A rejtőzködő Istennel* állítjuk párhuzamba, nem csupán és nem is elsősorban a „fogadás”-ról mint bármely társadalomtudományi kutatás alaphipotéziséről szóló goldmanni tételre utalunk. Kétségtelen, Gáll Ernő finom metszeti gondolati ötvösművei a reményről, az utópiáról, a méltóságról stb., mindmegannyi fogadás az emberre. Am ebben a fogadásban éppen az nincs meg, ami a pascali alapállás lényegét alkotta: az abszolút eszményi lét előlegezett bizonyossága. Gáll Ernő számára az ember, a humánium mint lét távolról sem egyértelmű, inkább nagyon is ellentmondásos jelenség. Ő magára a rejtőzködő emberre fogad, arra, hogy a rejtőzködés e jelenség természeti meghatározottsága, e sajátos létforma megkülönböztető dimenziója. Számára a rejtőzködés nem valami külső lepel, nem megtévesztő álarc, de még csak nem is megfejtésre váró hieroglifa-rendszer. Úgy tűnik, éppen ez az a sajátosság, amely az elvont általánosítások szintjén egyszerűen elsikkad, semmivé válik.

Gáll Ernő nem az elvont fogalmi spekuláció útját választja, hogy valamiféle formállogikailag egynemű általánoshoz jusson el. Ha a rejtőzködés emberi létdimenzió, akkor az általános sem lehet más, mint az összetettség, a strukturáltság, a jelentések és értelmek sokrétű totalitása. Am, ha így van, akkor nem egyoldalúság-e az elvont elmélet részéről az általános kisajátítása, monopolizálása? Egyáltalán jogunk van-e azt hinni, hogy a tényleges általános azonos azzal, amit a hagyományos, elvont fogalmi megközelítés képes felmutatni? Csupán önmagunkat áztatjuk, ha nem vesszük tudomásul, hogy a szokványos, elvont logikai okfejtés óhatatlanul magában hordozza az egyértelműség követelményét. Valahányszor egy bizonyos, meghatározott logikában gondolkodunk, a sokarcú, heterogén létet egy homogenizált világgal helyettesítjük be. Hogy éppen ez a módszertani felismerés készítette-e Gáll Ernőt a hagyományos megközelítés elvetésére, vagy a rejtőzködő ember bemutatásának természetes követelménye-e? — mindez most nem érdekes. A lényeges az, hogy tudatosan kerestett, és talált is egy olyan formát, amely a gondolati általánosság szintjén is képes tolmácsolni az emberi univerzum heterogén, többértelmű, ellentmondásos valóságát. Nos, mivel formát emlegettünk, tegyük mindjárt hozzá: a sokarcúságnak ezt az eleven megragadását nem egyszerűen és nem elsősorban az szavatolja, hogy könyvében a szerző az utóbbi fél évszázad, de különösen napjaink csaknem valamennyi jelentős gondolkodóját, szerzőjét, irodalmi személyiségét vallatóra fogja a reményről, az emberi-társadalmi lehetőségről, a jövőformálásról, az utópia és ellenutópia természetéről, a mai

* Gáll Ernő: Pandora visszatérése. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.

emberi magatartás erkölcsi maximáiról. Bár ez a tetemrehívás már önmagában véve is mérhetetlenül sokat mond. Végtere is, mint ahogy a ma már szinte túcatnyira szaporodott különféle logikák egymást metsző, kölcsönös dilemmákat okozó viszonyában — tetszik, nem tetszik — szükségképpen érvényre jut a valóság sokértelműsége, ugyanúgy korunk többszólamú, két lehetséges végtel között újabb és újabb alternatívákat teremtő gondolkodása az emberi létezésnek mint sok értékű lehetőségnek a sajátos visszénye. De Gáll Ernő könyve korántsem egyszerűen a Pandora visszatérését előkészítő, illetve kísérő eszmék, gondolatok, vélemények seregszemléje. Módszerének legfőbb sajátossága éppen az, hogy közvetlenül szembebesíti egymással a szerteszóródó, párhuzamban haladó vagy egymás mellett észrevétlenül elsikló nézeteket, gondolatokat. A kortudat mind ez ideig egymástól viszonylag elszigetelt, az eszmei vérkeringésen jobbra kívül rekedt, mostohán elhanyagolt pontjain ütközteti őket, méghozzá oly módon, hogy az egész korábbi, a demarkációs vonalak szorításában már-már mozdulatlan mervedett szellemi univerzum hirtelen mozgásba jön, lépésről lépésre átrendeződik, a szemléletek és gondolatok olyan új kommunikációját teremtve meg, amely termékenynek ígérkezik társadalomelméleti fogalmaink tartalmi felrészítésében, korszerűsítésében, gazdagításában, az elméleti megközelítések és értelmezések sokrétűsödésében.

Önmagától kínálkozik a kérdés: vajon a legkülönbözőbb felfogások, szemléletek és értelmezések között a szerző által közvetített és irányított párbeszéd csupán sajátos egyéni módszer-e, azaz pusztán csak forma-e a rejtőzködő ember sok értelmű konkrétságában való azonosítására, vagy szükségképpen több annál? Vajon ez a forma maga nem éppen a vizsgálat tárgyának — de legalábbis releváns rész-elemeinek — laboratóriumi, vagy ha úgy tetszik, kísérleti előállítás-e? Hiszen mit vizsgált voltaképpen Gáll Ernő, amikor könyvében a legkülönbözőbb gondolkodói álláspontok és nézetek, írói szemléletek szembesítése és ütköztetése révén valóságos szellemi korpanorámát kínál, széles skálájú eszmecsere rendez meg és bonyolít le tulajdon szemünk láttára a remény, az ideológia, az utópia, az emberi méltóság tárgykörében? Nos, mi mást, mint az ember viszonyulását saját valóságához. Akkor viszont a különböző reményfilozófiák és -szociológiák, ideológiaértelmezések és utópiamagyarázatok, az emberhez méltó magatartás lehetőségeit, illetve dilemmáit fürkésző elméletek és irodalmi alkotások — mind, mind kiiktathatatlan és mellőzhetetlen részelemei e bűvárkodás tárgyának. Persze ahhoz, hogy ez a tárgy elnyerje a maga sajátos struktúráját, mozgásba kell hozni ezeket a részelemeket, meg kell teremteni köztük a kommunikációt, illetve konfrontációt. Gáll Ernő tanulmánykötete ebben az értelemben egyfajta sajátos elméleti gyakorlat azzal a céllal, hogy az embert mint szubjektív létviszonyt a maga különös mivoltában objektív megismerési tárggyá kristályosítsa ki.

Az olyan jelenség, mint a remény, nyilván szigorúan objektív összefüggésben is megközelíthető. Könyvében Gáll Ernő érdekes tájékoztatást kínál azokról a legújabb természettudományi kutatásokról, amelyeknek sikerült a remény agyfiziológiai alapjait azonosítani. Több ízben is visszatér a szerző a remény társadalom-ontológiai megalapozásának kérdésére, és rendre áttekinti mindazokat a korszerű magyarázatokat, amelyek a jelenségben az emberi lét objektív lehetőségjellegének a kivetülését keresik, illetve ismerik fel. De Gáll Ernő ugyanakkor azt is világosan látja, hogy, ha mégoly tudományos is, az ilyen objektív redukció végső fokon implicite emberi viszonyulás egy olyan tárgyhoz, amely a maga sajátos szubjektív mivoltában még megragadásra vár. Ráadásul a visszavezetés, kénytelen-kelletlen, meg is fosztja a reményt a maga különös minőségétől, szubjektív emberi viszonyulás mivoltától.

Aligha kell emlékeztetnünk arra, hogy hosszú időn át a tudati jelenségek, a szubjektív forma objektív materialista értelmezése, magyarázata többnyire kimerült objektív anyagi viszonyokra való visszavezetésükben. Valójában ez a redukció hallgatólágosan vagy bevallottan arra szolgált, hogy szertefoszlassa, eltüntesse, feloldja a tudatit, a szubjektív mint zavaró jelenséget, és ezzel akarva-akaratlan meggyökerezettette azt a tévhitet, mintha a materialista társadalomszemlélet szempontjából az egész nem lenne egyéb gyakorlatilag főlegesen sallagnál. Való igaz, az althusseri átértelmezés a maga módján rehabilitálta a szubjektivitást, legalábbis annyiban, amennyiben gyakorlati létviszonynak ismerte el, jelesen olyan ideológiai közegnek, amely mindenfajta emberi létezés és cselekvés nélkülözhetetlen és változatlan lételeme. Csakhogy ez a jóvátétel súlyos árat követel, hiszen egyszer s mindenkorra számúzi a szubjektív viszonyulást a tudomány, a szigorú elmélet birodalmából. A tudományos értelmezésnek nincs mit kezdenie ezzel az illuzórikus ideológiai közeggel: az elméletileg sem oldható fel, hiszen szubjektív anyaga, meghatározottsága elméletileg nem alkalmas a megközelítésre; de gyakorlatilag sem szüntethető meg, hiszen az maga a valóságos emberi létközeg, akárcsak a levegő.

Noha Gáll Ernő nem bocsátkozik közvetlen vitába Althusserrel, egész könyve fogadja arra, hogy az elméleti gyakorlat a szubjektív emberi viszonyulást objektív megismerési tárgyáá képes strukturálni, és hogy ezzel eszközt kínálhat az empirikus gyakorlat számára az ideologikus illúziók meghaladására.

A sajátosan Gáll Ernő-i szemlélet igazi nyitját „a reményen túli remény” fogalma vagy inkább gondolata kínálja. A kifejezés — úgy tűnik — jelképes értékű is egyben. Legalábbis abban az értelemben, hogy a szubjektív emberi viszonyulásról kirajzolódó Gáll Ernő-i álláspontnak a kvintesszenciáját summázza. Talán nem távolodunk el túlságosan az igazságtól, ha megköszönjük azt az állítást, hogy ez a Gáll Ernő-i gondolat olyan általánosabb értelmet hordoz, amely a kötetet a szubjektív emberi viszonyuláson túli emberi viszonyulás elméleti-gyakorlati modelljévé avatja. Hiszen „a reményen túli remény” jelentése szinte szemléletesen érzékelteti a tudati jelenségek, a szubjektív forma elméleti-gyakorlati kutatásának Gáll Ernő-i alapelvét: túl kell lépni a szubjektív emberi viszonyuláson, de nem azzal az igénnyel, illetve céllal, hogy egyszerűen magunk mögött tudjuk azt. Hova kell — és egyáltalán hova lehet — túllépni? Elegendő csak egy pillanatra szembenézni a kérdéssel, hogy fülünkben szinte akaratlanul felcsendüljenek a költő lázongó szavai: „En túllépek e mai kocsmán, az értelemig és tovább!” Igen... a szubjektív emberi viszonyulástól az értelmes emberi viszonyulásig kell túllépni; és tovább, magához az emberi viszonyuláshoz mint önmagát szüntelenül teremtő és újrateremtő, értelmes cselekvésig.

Ha a remény a maga közvetlen jelentkezésében természetes, ösztönszerű szubjektív viszonyulás, akkor az elméleti gyakorlat általános tárgyként egy további, magasabb szintű, objektíve szubjektív viszonyulás lehetőségét alapozza meg. A reménység túllép önmagán mint természetes szubjektív viszonyuláson, hogy magát totalitásként tudó, értelmes tudatként vonatkozhasson önmagára. „A reményen túli remény” tehát már nem egyszerűen szubjektív emberi viszonyulás, hiszen itt magával az emberileg birtokba vett szubjektív viszonyformával állunk szemben. Az önmagát teremtő és újrateremtő értelmes tudat felülemelkedik a reményen mint spontán, természetes, közvetlen viszonyuláson. Számára remény és tragikus látás, optimizmus és pesszimizmus, bizakodás és kétség, bizonyosság és kételkedés többé már nem egymással mereven szembenálló, egymást feltétlenül és egyértelműen kizáró, elvi ellentétek.

A tudatos birtokbavétel nyilván maga sem lehet más, mint sajátos gyakorlat, amely mintegy kimunkálja a felemelkedést a szubjektivitáson túli szubjektivitásig. A túllépés valódi értelme az embernek önmagához mint tudatos léthez való viszonyulásában kap a legélesebb és egyben a legárnyaltabb körvonalakat. Vajon lehet-e egyáltalán túllépni az emberi öntudaton, lehet-e és kell-e — mögéje hatolni? Vajon az a szubjektivitás, amelyet évszázadok, sőt évezredek óta a szabadság, az egyéni autonómia, az emberi méltóság stb. filozófiai-erkölcsi fogalmi próbáinak körülírni, nem pusztá illúzió-e? Mert ha igen, akkor a szubjektivitáson való túllépés csakis olyan illúziórombolás lehet, amely egyszer s mindenkorra leszámol az ilyen fogalmakkal.

Talán sehol másutt nem kap olyan határozott hangot Gáll Ernő kritikai hozzáállása, mint éppen a B. F. Skinnerrel folytatott vitában. „A szabadságon és méltóságon túl” az eredményesen dresszírozható lényt kereső és felfedező skinneri racionalizmussal szemben a siker vagy kudarc közvetlen ésszerűségén túli ráció imperatívuszát fogalmazza meg az emberi méltóság követelményében. Nem az ellen az igény ellen emel szót, hogy a szubjektivitást, pontosabban az emberi öntudatot a tudományos vizsgálódás lencséje alá helyezzzék. Maga is feltétlenül időszerűnek ítéli a kérdés alaposabb, behatóbb, sokoldalú tisztázását, de éppen ennek érdekében óva int minden olyan kutatástól, amely az embert az élő organizmussal, pontosabban az állatokkal hozza közös nevezőre.

A szubjektivitáson való tudományos, objektív túllépés iránya nem a „természeti” múlt, hiszen ezzel éppen a legsajátosabb minőségi különbséget sikkasztanánk el. Gáll Ernő nagyon is tisztában van azzal, hogy az eszményileg kivetített szubjektivitáson túl a valóságos ember, a sajátosan emberi cselekvés rejtezik. „A cselekvés a szubjektumtól függ — írja —, aki persze mindig adott körülmények között tevékenykedik... Lelki folyamataink és tulajdonságaink abban a tevékenységben jönnek létre és módosulnak, amelyben a világot és önmagunkat formáljuk.” (259.)

A kérdés csupán az, vajon a szubjektivitás visszavezetése a cselekvésre maga is nem egyfajta redukció-e? Hiszen végeredményben minden emberi tevékenység egy már eleve meghatározott eszmei környezetben vagy — miért ne használnánk az althusseri kifejezést? — ideológiai közegben zajlik le, és ez nem is lehet másként. Akkor viszont magát a tevékenységet is vissza lehet — sőt éppenséggel

vissza kell — vezetni arra a tudati struktúrára, amelyre tudva vagy tudatlan ráépül, azaz egy másik szubjektivitásra. Ez a visszavezetés tehát a lehető legtípikusabb bűvös körben való mozgás, csakhogy az korántsem pusztán logikai, hanem bosszantóan, olykor éppenséggel gyötőren valóságos. Szerencsére a gyakorlat mérhetetlenül sokrétűbb annál, semhogy megrekedhetne a redukciónak egyetlen fajtájában. Beisöleg könyörtelenül kettéhasítja az emberi tevékenységet, hogy aztán eilentétté polarizálja, szembeállítsa magamagával lehetőség és valóság, Sein és Solen, természeti és társadalmi, társadalmi és emberi stb. alakjában. Ez a fájdalmas redukció elárulja, hogy a társadalmilag megosztott, meghasonult tevékenység, a magamagát társadalmilag nem uraló emberi cselekvés nemcsak az öntudatot, a emberi méltóságot, a szabadságot, a felelősségtudatot termeli, hanem mindennek jóvátehetetlen tagadását is. Sőt az előbbi értékeket nem képes teremteni anélkül, hogy menthetlenül létre ne hozná a megsemmisítéssel, tulajdon ellentétükbe való átfordulásukkal egyet jelentő emberi viszonyulást is.

Van-e akkor hát „remény“ a szubjektivitáson való túllépésre az emberhez méltó szubjektivitás felé?

„Ha a valóságot a maga alakulásában, a lehetőségből a megvalósulás felé vezető átmenet dinamizmusában vizsgáljuk — írja Gáll Ernő az *Ideológia és utópia* című tanulmányban —, akkor a társadalomformáló cselekvés az a tényező, amely a valóságot egy jobb világ eszményével összekötheti. Termékeny dialógus jöhet így létre valóság és utópia között, s ebben a viszonyban az utóbbi a fennálló rend megváltoztatásának követelményeként érvényesül. Szerepét nem csupán egy eljövendő világ előrevetítésével tölti be, hanem a status quo bírálataként, mint a jövő lehetséges-valós tendenciáit feltáró forradalmi tudat: itt és most!“ (113.)

Közvetett vagy közvetlen funkciója érdemesíti tehát Gáll Ernő szerint az utópiát arra, hogy ellenideológiaként felfogott mannhelmi értelmében jogaiba viszszaállítsák, és a tudományos kutatás szempontjából is komolyan vegyék. Am ha az önigazoló tudatot és a kritikai tudatot, a mannhelmi ihletettségu tudásszociológia szellemében, ideológia és utópia formájában elhatároljuk egymástól, hogy aztán más és más tudatstruktúrákét ellentétekké rögzítsük, akkor végérvényes és visszavonhatatlan tényként posztuláljuk a társadalmi szubjektum megosztottságát, és eleve kizárjuk az ideológiakritikának mint a tudatos tevékenység kritikai önmagára vonatkozásának objektív lehetőségét. Ideológia és utópia kettősségében — vagy inkább megkettőzöttségében — az ellentét eleve adott külső viszony, és ennél fogva egyszerűen nem lehet a társadalmi cselekvés szubjektumként való kritikai önazonosításának objektív alapja. Gáll Ernő a valóban emberhez méltó, forradalmi tudatot kéri számon, és joggal. De vajon ha a tudatot tételezem, impliciten nem tételezem-e magát a tevékenységet, a szubjektumot, egyszóval azt a társadalmi gyakorlatot, amely ebben a tudatban azonosítja magamagát? Vagyis számára ez a tudat önkifejezésének, önnilvánításának szükségszerű eszmei formája, ideológiája.

Gáll Ernő maga nyitja rá szemünket az utópiába oltott forradalmi tudat sajátos ellentmondására, arra, hogy jövőre-irányultságának egyoldalúan és egyértelműen pozitív jellege az önellenzés hiányáról árulkodik, amit az utópikus tudat egyszerűen képtelen megoldani másként, mint egy ugyancsak egyoldalú, abszolút negatív előjelű jövőbecslés árán, vagyis az ellenutópia eszközével. Egyszóval az egyik szertelenséget a másikkal ellensúlyozza. A forradalmi felnöttség, érettség leghitelesebb mércéje, próbája a tudatos, fegyelmezett önkontroll. Hiánya ennél fogva ismét csak a költői intelem igazságának érvényére, változatlan időszerűségére figyelmeztet: „En mondom: Még nem nagy az ember. De képzei, hát szertelen.“ Ideológia vagy utópia alternatívája a történelmi tudatnak azt a formáját nyugtazza, amelyen az embernek túl kell lépnie, hogy felnöhessen az önmagát kritikailag ellenenző forradalmi tudat szintjéig, arra a fokra, amelyen valóban méltóvá válhat társadalmi lény mivoltához, mégpedig tulajdon cselekvése révén, azáltal, hogy pozitíve birtokba veszi önnön természetének szertelen erőit, és úrrá lesz rajtuk.

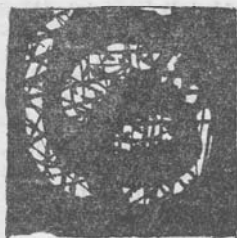
Gáll Ernő számára az emberi méltóság általános mércét kínáló szellemi attitűd és gyakorlati magatartás. Az egyes gerinc és az emelt fő jelképes jelentése mintegy summázza a méltó emberi életvitel alapvető maximumait. Nem elvont eszményeket, erkölcsi normákat kíván sugalmazni vagy netán szabni; távolról sem! A közelmúlt tragikusan tömény történelmi tapasztalatait megidézö, korunk filozófiai-antropológiai fogantatású irodalmát faggató tekintete azt vizsgálja, miként találta és találja meg az egyén és a közösség a társadalmilag, történelmileg legválságosabb, legembertelenebb helyzetekben is az emberi méltóság megörzésének útjait, eszközeit. De vajon az emberi méltóságot a gyakorlatban kizárólag a tragikus, az embertelen körülmények veszélyeztetik-e? Vajon egyáltalán nem adódhat olyan kétértelmü helyzet, amely magának az emberi méltóságnak a jelentését, tartalmát kérdőjeleze meg?

Az emberhez méltó élet súlyos erőpróbáinak mérlegében a *Pico della Mirandola hányatott sorsú hagyatéka* című tanulmány, joggal, külön helyet jelöl ki a hatalomhoz való viszony problematikájának. Az értékelés során, sajnos, mindennek ellenére a viszony összetettebb, komplexebb vetületei jobbára homályban maradnak. Gáll Ernő szerint „a korszerű humanizmus nem békülhet meg a korlátlan, teljességre törő hatalmi struktúrákkal. Nem mondhat le az alárendeltségből való kiemelkedést előmozdító törekvésről.“ (209.) Mindez egy pillanatra sem vitás, de a teljes igazsághoz az is hozzátartozik, hogy az alárendeltségből való felemelkedést előmozdító törekvesség óhatatlanul illuzórikus marad, ha lemond a hatalmi struktúrává való szerveződésről. Ha pedig így van, elkerülhetetlenül szembe kell nézni a kérdéssel: összeegyeztethető-e, és mennyiben, az emberi méltóság a hatalmi azonosulással?

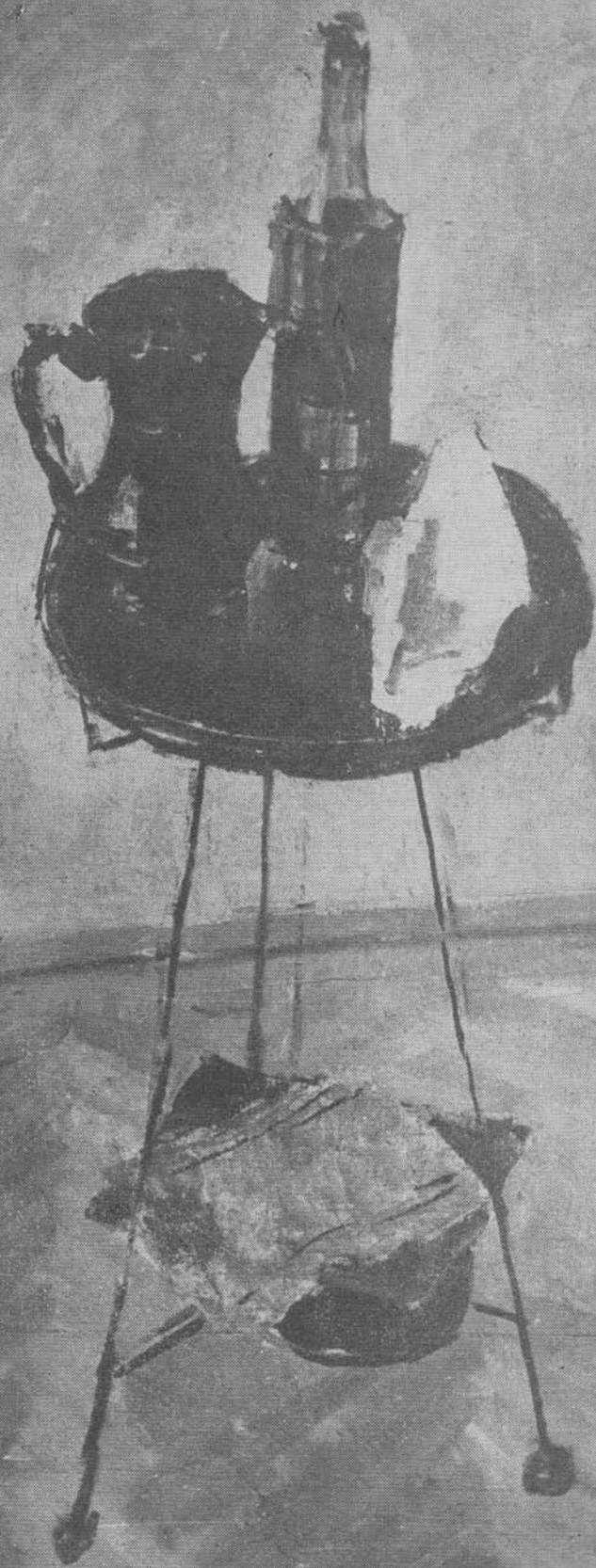
Teljes kikristályosodottságában a méltóság fogalom jelentése, de főképpen értéktartalma a sajátosság méltóságában lép elénk ebben a jellegzetes, mondhatnánk leggalgallernőbb koncepciójában, amelynek elméleti fajsúlyáról önmagában véve is sokat mond az a körülmény, hogy máris széles gondolatgyűrűket indított el a hazai magyar nyelvű irodalomban. Ezúttal persze nem pusztán és nem annyira a nemzetiségi önismeret, a hazai nemzetiségtudomány ügyének közismerten lankadatlan szenvedélyes szorgalmazása készítette a szerzőt arra, hogy kötetében különös helyet szánjon a nemzetiségi életvitel emberi lehetőségein, körülményein töprengő tanulmányainak. Ezek az írások maguk is egytől egyig a korszerű Pandora-várás jegyében fogantak. És ez korántsem véletlen, hiszen — úgy tűnik — éppen a nemzetiségnek mint közösségnek a lét-, illetve sorsproblematikája kínálja azt a sajátos prizmat, amely a reményen túli reményt rejtett jelentésszövetőjére képes bontani. A túllépésnek ez a többértelműségben is értelmet teremtő igénye vezérli Gáll Ernő gondolatmenetét, amikor a két világháború közötti erdélyi nemzetiségi sorsszemléletek kritikai megidézésén túl a sajátosság méltóságában fedezi fel a nemzetiségi lét tudatos, emberi birtokbavételének meghatározó követelményét.

Talán semmi más sem képes az emberi létforma problematikusságát annyira elevenen, annyira árnyaltan megragadni, kifejezni, mint éppen a mitológia. Gáll Ernő mélyen átérzi, tudja ezt, azért választja dialógusához ihlető „műzsának“ Prométheuszot és Pandorát. A mitológiai alakok örökéletűek, élnek ma is, és élni fognak, amíg csak eszmél az ember, és amíg ostromolni képes a véges értelem a konok végtelent. Prométheusz, Sziszüphosz és Pandora, és mind-mind a többiek, újra meg újra visszatérnek, valahányszor kínos kérdőjeleket verejtékezik a kor az alternatívák gondolatgörnyesztő terhe alatt. De vajon ugyanazok-e ők, vagy minden újabb megidézésük átlényegíti őket, magamagát tudja beléjük? Akárhogy is volna, az újraéledő mítoszok az elpusztíthatatlan létezés bizonyosságai, mert hiszen feltámasztani csak azt lehet, akinek sok élet adatott, akinek ennél fogva visszatérése egyben mássá levés, önmegújulás. Ezért a mítoszvallatás olyan jelentést kölcsönöz továbbgondolás, amely maga adja fel történelmi rejtvényként a korszerű „miértet“.

„Ha most végezetül, mintegy vizsgálódásainkat összegezve, arra a kérdésre keresünk feleletet — summázza mondanivalóját Gáll Ernő —, visszavárjuk-e vagy sem Pandorát, válaszunkat a mítoszok síkján is csak feltételes módban fogalmazhatjuk meg. Ha a Goethe és Bloch értelmezte Pandora térne vissza, ha nem a csalóka, a várakozásainkat csapdába ejtő s bennünket kétségbeesésbe, rezignációba kergető reményt hozzá magával, akkor örömmel várjuk, és szívesen fogadjuk.“ (325.) Nos, korántsem bírálatképpen, hanem sokkal inkább tulajdon munkája értelmének szubjektív visszhangjaként, mi azt válaszolnánk Gáll Ernőnek, hogy ő nem a goethei, sem a blochi Pandorát idézte meg nekünk. Könyvében egy új Pandorát jelenít meg, azt a reményen túli reményt, amelyben a rejtőzködő ember sajátos viszonyulása summázódik a problematikusságában tudatosított egyéni és közösségi lét feltételeihez.



Domokos Péter tusrája





AUREL CIUPE: 1. INTÉRIEUR
2. SZÁRHEGYI TÁJ

Mindenért megharcolt

Péterffy Gyula emlékére

Szindarabcímeket és drámai hősök nevét tartalmazó jegyzéket nézegetek, tanulmányozgatok, a tragikusan korán elhunyt Péterffy Gyula szerepeinek lajstromát. A döbbenet, mely a hír hallatára sokunkat hatalmába kerített, a kényszer, hogy újra meg újra meggyőződjunk a hihetetlennek tűnő tény valóságáról, megfordíthatatlanságáról, a kétségbeesés és tehetetlenség, mely akkor is, a búcsúszertartás és érzéseinken eluralkodott — lassan csillapul, a felindulás helyét a mérlegelés veszi át.

Hatvannál is több drámai hős nevét tartalmazza a jegyzék, tizennyolc év kisebb-nagyobb szerepeit. Súlyosakít, sorscsapásokkal terheseket és könnyedeket, pehelyként lebegőket vagy vitriolosan marókat. Mindjárt az elején, a főiskola elvégzését követő első és második évben az *Ármány és szerelem* egyik főszerepét, a Wurmot Zöld Gyuri követi Sütő Tékózló *szerelme* című vidám játékában, hogy azután a sima modorú, ravasz D'Estivet ügyész következze Bernard Shaw *Szent Johannájában*, majd ismét egy derűsebb színpont: ifjú Biki a *Szerelme*ben. Mit jelentsen a dráma két válfajának ritmikus változása, mely, ha nem is ilyen matematikai pontossággal, a későbbiek során is mindegyre felfedezhető? Azt-e, hogy már ekkor, a kezdet kezdetén olyan kialakult, kiforrott művésszel van dolgunk, aki egyforma könnyedséggel testesít meg végtelenen különböző drámai figurákat, vagy pedig azt, hogy egyelőre főképp a rendezők kísérleteznek vele, próbálgatják képességeit, lehetőségeit, tehetségének jellegét és horderejét? A búcsú pillanatában inkább az első feltételezés felé hajlottunk, most a második tűnik megalapozottabbnak.

Ha ugyanis a lajstrom objektív, precíz, de szűkszavú jelzéseit próbáljuk személyes emlékekkel is kiegészíteni, ha felidézünk imponzans termetét, kissé szabálytalan, markáns, férfias arcvonásait, átható, már-már belénk fűrődő tekintetét, orgonabúgású és kissé fanyar árnyalatú hangját, intellektuális alkatát, azt kell mondanunk: adottságai úgyszólván predestinálták a fölényes, szkeptikus vagy cinikus figurák meglevenítésére, az intrikus-szerepekre. Wurm legjellegzetesebb vonásainak érvényesülését tette lehetővé, és — erre is fel kellett figyelünk — ezek a vonások nem a romantikus végtelenség irányába mutattak, hanem a bonyolultabb jellemformálás, az újszerűbb kifejezőeszközök keresése felé. Logikusan következett hát a másik végtel, a fordított lehetőség kipróbálása, és következtek a kettő különböző kombinációi, változatai.

A *Mandragóra* minden hájjal megkent, fölényes, okos Liguriója, majd *Az ember tragédiájának* Lucifere, amelyet a hatvanas évek közepétől Kovács Györgygel „duplán” játszott, az első lehetőség felülkerekedését, megszilárdulását jelentette, egyben a társulatban belül kivívott művészi rangját is jelezte. Azt ugyanis, hogy ilyen paradés szerepet, amelyenél színész nem sokszor találkozik az életben, valamirevaló társulatban nem bíznak akárkire — bizonygatni fölösleges. A párhuzamos szereposztás kidomborította a két alakítás megkülönböztető vonásait is: Kovács György egy minden démonikus vonástól, sőt még az indulatoktól is megfosztott, hiperracionális Lucifert testesített meg, aki a legvilágosabban érzékeli és tudja másokkal is érzékeltetni a jelenségekben rejlő ellentmondásokat, s ha Péterffy ekkor művészi súly tekintetében nem is tudta még felvenni a versenyt volt főiskolai tanárával, mást hozott, és azt figyelemreméltó színvonalon hozta. Nála az érvek mögött inkább érzékeltük az érzések és indulatok fortyogását, alakítása mintha hidakat, pallókat keresett volna a régebbi, hagyományosabb meg az újabb felfogás között. Nem az eklekticizmus, hanem a végtelket egységben feloldó megoldás szellemében. A másság Péterffy művészegyeniségének körvonalait meglehetősen pontosan vázolta fel.

Értelem—érzelem—indulat alkalmanként megteremtett és mindig újabb és újabb változatokat mutató egysége a hatvanas évek vége felé mind érettebb, művésziileg mind kimunkáltabb alakításokban öltött testet. Euripidész—Sartre *Trójai nőkjének* Poszeidónja, Eftimiu *Prométheuszának* címszerepe és Illyés Gyula *Kegyencének* Fulgentiusa jelzi a sorozat legemlékezetesebb fegyvertényeit. S érdekes, de egyáltalán nem véletlen, hogy amikor már kellő biztonsággal tudja szerepformálásának legkülönbözőbb szárait is egységbe szőni-fonni, amikor a kezdeti elrajzolások, időnkénti túlhangsúlyozások, keresettebb beállások ritkulnak, akkor kezd egyre könnyedebb figurákat is hitelesen és sokszínűen életre kelteni (*A papagáj és a zsaru* Róbertje egyik legelső ilyen teljesítménye), egyáltalán ekkor kezdenek művészi skálájának igazi arányai kibontakozni. Hogy indulatai nosztalgiává is tudnak szelídülni, azt O'Neill drámájának, a *Boldogtalan holdnak* a Jamese és Csehov *Három nővérének* Versenyinje bizonyította, bár a nosztalgia nála távolról sem jelentett puhány elomlást. Ibsen *Hedda Gablerének* Lövborgjában főként a megröbültatások között is híven megőrzött emberi méltóságot domborította ki, és — ami eleinte nehezebben sikerült — most már a kaméleoni jellemeket is kellő eleganciával tudta megeleveníteni (Sütő drámájának, az *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* Müllere). Úgyszólván párhuzamosan játszotta ettől kezdve az indulatait a ráció köntösébe öltöztető Kreónt az *Antigonében*, a szenvedés mélységeit egy-egy szokatlanabb hangsúllyal érzékeltető s ezzel sokkolóan ható Szinészt a Harag György rendezte Gorkij-drámában, az *Éjjeli menedékhelyben* és a szélhámos Rádulescu ügyvédet a commedia dell'artés felfogásban bemutatott *Titanic keringőben*, rövid pályájának utolsó szerepében.

Talán ez a vázlatos fejlődésvonal is sejteti: Péterffy Gyula a megújulás, az alkotás lehetőségeit szenvedélyesen kutató, gyötrődő, önmagát kínosan ellenőrző színészek közé tartozott.

A szöveg mögött mindig is valóságos emberi érzéseket, gyötrelmeket és gondolatokat igyekezett érzékeltetni, megszólaltatni, méghozzá nem a már bevált fogásokkal és módszerekkel. Alakításában mindig érzékelhető volt egy szavakon, hanglejtésen, gesztusokon, mimikán túli, pontosabban: hanglejtésben, gesztusokban, mimikában megnyilatkozó s egyben azokon túl is mutató „mögöttes réteg“, egyéni levegő — ami kétségtelenül a nem mindennapi színészi adottságot jelezte. Ez éberresztett a nézőkben és a kritikusokban is állandó várakozást, keltette litalálatai láttán azt a benyomást, hogy ha akarna, még jobban megríkatna vagy megkacagtatna, és tartotta ébren kevésbé sikeres bemutatások az érdeklődést elkövetkezendő fellépései iránt. Ahogy most alakításaira visszagondolok, határozottan az az érzésem: épp az általa támasztott nagy ígérenyek, várakozások tették, hogy egyik-másik alkalommal szigorúbban ítéltük meg színpadai teljesítményeit, mint esetleg kellett volna.

Az alkati adottságok határozták meg egyben azt is, hogy Péterffy Gyula a későbbben érő művészek fajtájából való volt. Nem pattant elsőpró magabiztossággal a világot jelentő deszkákra, mint Széles Anikó vagy Héjja Sándor, hogy a példakkal a társulaton belül maradjunk. Neki nemcsak az indulatokért, hanem a könnyedségért és simaságért is meg kellett küzdenie. Épp ezért szerepeinek áttekinthetése a búcsúnál mélyebben és meggyőzőbben bizonyítja, mennyire ígéretes korszakában érte el a visszafordíthatatlan, idő előtti végzet. A nagy felindulás feszültsége hosszú időn keresztül nem viselhető el, nincs hát abban semmi természetellenes, hogy az iszonyatos súly nyomása alatt mindannyian, akik tőle búcsúztunk, kerestük a vigasztalódásra alkalmas momentumokat is. A higgadtabb mérlegelés teljesebben világít rá a veszteség arányaira, azokra a nagy lehetőségekre, amelyek szerencsésebb esetben szintén beteljesedhettek volna, s amelyek most már soha nem teljednek be.

Pall Árpád

Harag nélkül, az alkalmazkodásról

Fiatal, gyakornoki éveit kisvárosban töltő szakemberrel beszélgetek alkalmazkodási, beilleszkedési gondjairól. Amúgy jól érzi magát; szakmai elégtételeket említ, tudatában van saját értékeinek is, csak mikor társaságáról, szabad idejének eltöltéséről kezdek, csökken valamelyest a lendülete: „Magunk között szórakozunk, s még szerencse, hogy jobbara ismerjük egymást az egyetemről, egyébként szót is alig válthatnánk magánemberként...”

Ettől a pillanattól kezdve dől belőle a panasz. Hogy az „öregek” — még az öt-tíz évvel előtte végzetek, a mostani 30—35 évesek is — betokosodtak, nincs közös téma, közös szórakozás, ruhájuk, hajviseletük, szokásrendszerük elviselhetetlen, folyton saját gondoljaik körül keringenek, lenézik a fiatalok tapasztalatlanságát, „kinézik” őket a társaságból, fiatalságuk, ruházódásuk, hajviseletük, meggyéb miatt. Így aztán a fiatalok magukra maradnak, s egy idő után — ha megtehetik — odébbállnak, csak azok maradnak a kisvárosban, akik „beletörnek az igénytelenségbe, alább adják az igényeikkel, idomulnak a vidék szellemi sarához”.

Nyegleség, elkényeztetett városi gyerek unalomig elkoportatott szövege, legyint-hetnének szavaira, majd leszokja, mondhatnánk bölcsen, saját egykori nagy szavainkra gondolva, hálátlan, kiégett, cinikus nemzedék, mondhatnánk, elpufogatva utána minden lehetséges közhelyet minden korok „mai” fiatalságáról, helytállásról, építésről, népszolgálatról, ezekkel mintegy elintézve az egyébként valóban énközpontú, nyegle, a saját maga véleményén kívül minden más lehetséges élet-eszményt, életfelfogást, életmódot lefitymáló szavakat, csak hogy a baj ott kezdődik, hogy ez a fiatalember — kor- és kartársaival együtt — valóban nem érzi magát jól a kisvárosban, mint ahogy talán ugyanilyen rosszul érezné magát mindenfajta anyagi és szakmai elégtétel ellenére falun vagy más kisvárosban. Beszéltem sok vele egykorúval, erősebben vagy enyhébb szavakkal mind ugyanezt állították, s rossz közérzetük okaiként ugyanezeket az érveket sorolták fel, a társaságba, a kisvárosi vagy falusi társadalomba való emberi beilleszkedés nehézségeit. Ebben az esetben azonban már illik elgondolkoznunk azon, ami szavaik mögött rejlik, mert szakember-utánpótlásra a legkisebb faluban, a legtörpebb kisvárosban is szükség van, másfelől pedig a társadalomnak nem mindegy, hogy valaki megtalálja a helyét ott, ahová végzettsége, munkaköre köti, vagy pedig áldozatként duzzog, félreáll, és az első adandó alkalommal elmegy.

Tehát, a rossz közérzet okai... Az objektív körülményeket ismerjük: messze vannak a családtól, a kényelmes (?) egykori otthonától, a lakás-, étkezési, közlekedési gondok, a férjhezmeneteli, illetve nősülési lehetőségek hiánya, a továbbtanulás több-kevesebb joggal aggasztják őket. Az emberi tapasztalatlanság, mulyaság, kényelmesség, szakmai járatlanság, erkölcsi kiskorúság — nem a nemi erkölcsre gondolok! — szubjektív tényezőkként szintén gátolják az egyén beilleszkedését, ezekre se vesztegessünk most szót. De érdemes odafigyelnünk arra, amit egy másik, szintén kisvárosban élő, gyakornoki éveit töltő fiatal szakember úgy fogalmazott meg, hogy „*nincs kommunikációs alapunk az előttünk járókkal, nem ismerjük a nyelvüket, mint ahogy ők sem tudnak a nyelvünkön beszélni*”. Nyelven itt a kommunikációs lehetőségeink teljességét értjük, például az öltözködés, az etikett, a gesztusok s feltehetőleg a beszédviselkedés nadei megkülönböztetőit, az argó csoportkódját, mindazt, ami az emberi kommunikáció lehetőségeit kutató szakemberek szerint ehhez a szférához tartozik, és akkor nyilvánvalóvá válik, hogy ezen a területen valóban sántikálnak a dolgok. Sine ira, induljunk ki abból, hogy vannak korok és divatok, hogy az iskolában — de még inkább a főiskolán — a fiatalok jóformán magukban nőnek föl, a tanító, tanár legfeljebb mint külső, hatalmi tényező szerepel az életükben, s még a szülői ház se hat olyan erősen a felnövekvő nemzedékre, mint a nemzedéktárs, a barát, a jó ismerős, a szórakozó- vagy tanuló-társ, akivel a fiatal napjai — ha úgy tetszik, diákélete — legnagyobb részét tölti. Közös az elfoglaltság, az értékrend, a cél, eszköz, módszer, és eltér a kívülről — ez esetben a korban, foglalatosságban, értékrendben más felnőttek — világáétól, tegyük ehhez hozzá a célok, eszközök, módszerek a felnőttekétől eltérő korlátozott-ságát (célok: jó jegy, dicséret, oklevél, jobb hely a kihelyezési jegyzéken; eszköz: a mindenáron való tanulás, vagy a feladatok épp-csak-hogy teljesítése; módszer: kinek-kinek ameddig ér az esze vagy a társadalmi tapasztalata), és kiderül, hogy valóban létezik sajátosan iskolai kommunikációs kód, amely sokban eltér attól a társadalmi kommunikációs modelltől, kódrendszertől, amelynek csak egy, mégpedig nagyon korlátozott része: „Korlátozott kód ott alakul ki, ahol a társadalmi

viszony formája az egymással való azonosuláson, közös elvárásokon, azonos előfeltételek sorozatán nyugszik, ahol a szubkultúra az ÉN fölé emeli a MIT. Ilyen kódok [...] alakulnak ki a kultúra ellenőrzésére és átadására például [...] serdülő-esoportokban [...]. Egy korlátozott kód használata társadalmi szolidaritást hoz létre az egyéni tapasztalat nyelvi kidolgozásának árán. [...] A kommunikáció háttere az egymással való azonosulás, egymás érzelmeinek átélése, ami szükségtelenné teszi a nyelvi jelentés kidolgozását és a beszéd logikai folyamatosságának megteremtését. Ezekben a viszonyokban inkább a nyelven kívüli, mint a nyelvi közlési csatornát használják. A nyelven kívüli csatorna szolgál valószínűleg a szándékok, célok, minősítések átadására. Mindebből következik, hogy a korlátozott kód kizárólagos használatához szokott beszélőknek nehézséget okozhat, ha a kommunikációnak erről a formájáról át kell térniük más eltérő szerepviszonyokat és eltérő társadalmi beállítottságot feltételező kommunikációformákra." (Basil B. Bernstein: *Nyelvi szocializáció és oktathatóság*. In: *Társadalom és nyelv. Szociolingvisztikai írások*. Budapest, 1975.) Nos, tehát erről van szó. Hogy az iskolás — de még inkább a hosszú évekig kizárólag homogén, kortársi csoportban élő, gondolkodó, cselekvő egyetemi hallgató — kommunikációrendszere korlátozott, saját csoportjára orientált, s kiszakadva ebből, légüres térben érzi magát. Bernstein különben figyelmeztet is erre a lehetőségre: „A korlátozott kód tehát megakadályozhat bizonyos fajta szerepváltásokat” — írja ugyanebben a tanulmányában, s mindaz, amit itt a beszélt nyelvel kapcsolatban idéztünk, áll mindenfajta más kommunikációs lehetőségre is. A falu vagy kisváros kommunikációs kódja ugyanis kidolgozott. Idézzük ismét — esetleg akár vissza is élve az olvasó türelmével — az előbbi tanulmányt: „Mindenütt, ahol a kultúra vagy a szubkultúra az ÉNT hangsúlyozza a MIVel szemben, ahol a többi személy szándékát nem tekintik magától értetődőnek, kialakul egy kidolgozott kód. [...] Egy kidolgozott kódot használó beszélő annak érdekében, amit nyilvánvalóan át akar adni, kénytelen mások tapasztalatára mint a magáétól eltérőre koncentrálni.” Ami korántsem egyszerű, s nem is mindig kényelmes, különösen az eddigi kódjáról lemondani kényszerülő szempontjából, aki — korlátozott társadalmi tapasztalatai miatt — eddigi kódját az egyetlen természetes, magától értetődő kommunikációs lehetőségnek, életformáját pedig az egyetlen lehetséges életformának tekintette. És ha nem is egyetlen, de egyik legfontosabb oka a frissen végzett fiatal szakemberek integrációs gondjainak talán épp ez, a gondolkodás, a közlés, az életmód diákkori beszűkülése.

Mindezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy a befogadó közeg, a Kisvárosi vagy falusi társadalom hibátlan, hogy életmód, értékorientáció, közlési modell stb. szempontjából különb, mint amilyennel az* újonnan érkező rendelkezik, ellenkezőleg, sok esetben valóban a nagyvárosból érkező tárgyi tudása, vilásképe, tapasztalata az értékesebb. A nagyobb közösség kommunikációs kódja azonban mindenképpen kidolgozott, s ehhez az érkeztnek kell alkalmazkodnia, ha saját értékrendjének egyes elemeit is el akarja fogadtatni. Erre pedig fel kell készítenünk az ifjúságot, egyfelől a diákéletmód és a mindennapi élet közötti különbség tudatosításával, másfelől pedig a fiatalok kommunikációs zártságának feloldásával. Az első a nevelőtől — szülőtől, tanártól — függ, aki életismeretet is nyújt ételen, tudáson, lakóhelyen kívül a fiatalnak. A másik az iskolán és magán az érdekelt korosztályon áll, és különösen ezt a másodikat hangsúlyoznám, mert az utóbbi időben mintha fogyatkozna azoknak a fiataloknak a száma, akik diákéveik alatt kezdik próbálgatni oroszlátkörmeiket, legyen szó oktatásról — értsd tanítás, iskolán kívüli nevelőmunka stb. —, termelésről — értsd nyári munkavállalás, „négerelés”, cédulázás, miegyéb —, kutatásról — értsd rövidke szakdolgozatok összeállítása és közlése, elsősorban a társadalomtudományok köréből, megalapozva ezzel a másra is figyelés értelmiségi reflexét. Hogy ez a mai iskolai követelmények mellett nehéz? Lehet, de légüres térben élni az egyetem elvégzése után évekig, közben kiégni, s beleszürkülni a kitörés reménye nélkül abba a közegebe, amelytől a frissen végzett minden szavával elhatárolná magát, sokkal nehezebb. Arról nem beszélve, hogy minden ifjúsági csoport-szubkultúrán átlép a következő nemzedék, amelynek már a mi kódunk az avult, semmitmondó.

Kovács Neve

Ciupe mester születésnapjára

Kedves Aurel!

A Korunk Galériában nemrégiben megrendezett kis „házi“ kiállításod megnyitóján úgy tűnt, mintha a barátian meleg fogadtatás láttán-hallatán egy pillanatra megpárásodott volna a szemed. Látszott az arcodon, a nyolcvanadik életév barázsdái közt, hogy jólesett a kicsiny, de igényes közönség, a *Korunk* baráti körének őszinte rokonszenve, az a megbecsülés, amelyet Te, a román festészet egyik kiemelkedő mestere, lényegében már mintegy fél évszázaddal ezelőtt kivívtál magadnak egy, a Gaál Gábor-i *Korunk* hasábjain közzétett jelentős cikkeddel.

Igen, Kántor Lajos megnyitójának és katalógusszövegének köszönhetően itt és ekkor tudtuk meg, hogy a kétrészes tanulmány keretében Te már akkoriban (1929-ben) hitet tettél az erdélyi román, magyar és szász képzőművészek szoros barátsága és együttműködése mellett. Kollegiális szolidaritással a képzőművészeti élet olyatánképp való megszervezését sürgetted, olyan demokratikus szakmai fórum létrehozását szorgalmaztad, hogy abba a kisebbségi művészek is bekapcsolódhassanak, s a szabad verseny feltételei között „etnikai és más sajátosságait“ is meg-
tarthatják.

Mint a nagybányai festőiskola volt növendéke, ugyanabban a cikkben a legnagyobb elismeréssel emlékeztél meg a világhírű művésztelep szép múltjáról, nagy alapítóinak (Hollósi, Ferenczi, Thorma, Réti) forrást jelentő és újító hatású mozgalmáról. „Csupa kellemes és nagy emlék, ha az ember az erdélyi magyar festészet lapjai közt motoz“ — irtad többek között; kortársaid közül pedig főként Nagy István, Nagy Imre, Szolnay, Ziffer, Popp Aurel, Gallas Nándor meg Kós Károly munkásságára hívtad fel az olvasók figyelmét.

Hát csoda-e, ha ennek a baráti kiállásnak a hallatán meg a tiszteletre előadott irodalmi és zenei műsor hatására olyan magasra csaptak az együttérzés hullámai? Hát még amikor szót kértél, s hibátlan szép magyar kiejtéssel megköszön-
ted a baráti fogadtatást — milyen meleg ragaszkodás áradt feléd a tekintetekből.

Bevallom őszintén, ezekben a percekben engem is megkapott az együttérzés baráti légköre. A korábban itt kiállító idősebb mesterek közül még csak Kós Károlyt, Nagy Imrét, Szervátiusz Jenőt, Mohi Sándort meg a náluknál jóval fiatalabb Fülöp Antal Andort fogadta ennyi szeretettel a közönség.

Egykori tanáromnak köszönhetően, én tulajdonképpen már fiatal növendék koromban sokat hallottam haladó szellemű művészi és emberi magatartásokról. Mind a mesterem baráti körében, mind a Dumaposta kávéházi asztaltársaságnál gyakran emlegettek a kolozsvári irodalmi, művészeti és tudományos élet jeles képviselői; úgyhogy amikor a felszabadulás után személyesen is megismerkedhettem Veled a Magyar Művészeti Intézet képzőművészeti fakultásán, máris a bizalom szelleme hatotta át az első találkozását.

En már itt és ekkor szeretett pártfogóim: Szolnay, Kós Károly és Gaál Gábor barátját és szellemi küzdőtársát láttam személyedben, aki néhány köréje tömörült, hasonló felfogású román, magyar és szász művésztársával együtt, szóban és írásban egyaránt, már a múltban elkötelezte magát egy új, modernebb művészet és egy gyűlöletmentes, jobb világ mellett. S mindezt közös kiállítások formájában is kifejezésre juttattátok.

Alapjában véve már az 1925-ben megrendezett Demian—Szolnay—Widmann-kiállítás is az együttélő három erdélyi nemzetiség baráti érzelmeit kívánta szimbolizálni, mint ahogy a Demian által készített háromnyelvű plakát is ezt a meggyőződést juttatta kifejezésre. A korabeli lapok egyöntetű megállapítása szerint a barátság szelleme hatotta át az erdélyi művészek 1930 novemberében megnyílt kolozsvári kiállítását is, amelynek Szolnayval és Catul Bogdannel együtt épp Te voltál a kezdeményezője és rendezője. Az első Erdélyi Szalonként emlegetett nagyszabású kiállításra az összes erdélyi lapok felfigyeltek. Az *Ellenzék* egyik kritikusa például, felismerve a széles összefogás pozitív jellegét, *Románok, magyarok, szászok ragyogó együttesben vonulnak fel az Erdélyi Képzőművészek kiállításán* cím alatt értékelte a nagyszabású felvonulást, majd néhány nap múlva ugyanennek a lapnak a hasábjain Hunyady Sándor irt rangos beszámolót a kezdeményezésekre létrejött nagy seregszemle kulturális jelentőségéről. Megismételve a régi motívumot, a kiállításhoz ugyancsak Demian Tassy készítette a háromnyelvű plakátot, amelynek (akárcsak az előbbinél) egy finom vonalú női fej tölti ki az előterét, a jobb oldalra bekomponált népi bokályból pedig három rózsaszál emelkedik az arc fölé, a három erdélyi nemzet összefogásának jelképeként.



Aurel
Ciupe:
Szárhegyi
fenyők

És ugyanez a szellem, ez a demokratikus hozzáállás jellemezte pedagógiai tevékenységeket is. A Kolozsváron 1925-ben létrehozott Szépművészeti Iskolában („Belle Arte”), amelynek a párizsi és római tanulmányok és barangolások után, már 26 éves korodban Te is rendes tanára lettél, kinek-kinek kívánsága szerint, saját anyanyelvén korigáltatok, s ami különösen serkentőleg hatott: nemegyszer a tanítványaitok munkáit is kiállítottátok a közös tárlatokon. A főiskolai rangú intézmény rövidesen a modern művészet erős vára lett, amely számos esetben az akkoriban már ki-kiállító, „kész” művészeket is magához vonzotta. Nem egy növendéketek még a bukaresti Hivatalos Szalon tárlatain is díjazásos elismerésben részesült. Az iskola mindössze nyolcéves működése alatt olyan művészek kerültek onnan ki, mint Tasso Marchini, Szervátiusz Jenő, Ion Vlasiu, Mohi Sándor, Nicolae Brana, Eugen Găscă, Petre Abrudan meg a náluknál valamivel fiatalabb Fülöp Antal Andor, akiket tanáraikkal egyetemben ma már a hazai képzőművészet kiemelkedő alakjai között tartanak számon. S támogatás híján a kiváló iskola mégis be kellett hogy zárja kapuit. Talán épp Andorkától tudom, milyen nagy megbotránkozást váltott ki, amikor 1933-ban a kormány minden megokolás nélkül beszüntette a sétatéri iskolát. Hiába is tiltakoztak az erdélyi román szellemi élet nagyjai (köztük Lucian Blaga, Emil Isac, Ion Breazu, Ion Chinezu és sokan mások), az akkori minisztérium valamiféle, máig is tisztázatlan ellenszenvvel (lehet, hogy az itt honossá lett új, haladó eszmék erősödése miatt) könyörtelenül visszavonta a költségvetést, s szélnek eresztett benneteket.

Am ez a durva intézkedés egyáltalán nem törte le a munkakedveteket. Ellenkezőleg: összefogva a kommunista hírében álló Szolnayval, a munkássorból akkoriban kirobbanó Szervátiusz Jenővel meg a német nemzetiségű Widmann Walterrel,

még ugyanabban az évben újabb közös kiállítást rendeztek a New York kávéház galatériájában. A szívos összetartás hangsúlyozására ezúttal is a háromrzsás Demian-plakát került az épület homlokzatára, amelyen a tervezőnek csupán a három nyelven körbeírt szöveget kellett megváltoztatnia meg a kiállító listáját, amely az új kolozsvári „nyolcak” (Bogdan, Ciupe, Cornea, Demian, Ladea, Szervátiusz, Szolnay, Widmann) névsorát tartalmazta. Arról, hogy milyen művek szerepeltek a tárlaton, én csak annyit tudok, hogy Szolnay itt és ekkor állította ki Kibédi Sándor meg a nagy kommunista szerkesztő, Gaál Gábor arcképét.

Látod, ezek azok a múltbeli példák és morális értékek, amelyek feltárására nem fordítottak kellő figyelmet eddigi életrajzíróid. Ilyen értelemben nemrégiben még a Demianról készült monográfiát is elég sok hiányérzettel tettem le a kezemből. Pedig ő, akárcsak Te, szintén sokat adott a régi erényekre, amelyeket, úgy látszik, az ő faggatói sem tartottak érdemesnek megírni és hangsúlyozni.

Emlékszem: úgy 1950 körül az egyik intézeti gyűlés után, ahol az együttélő nemzetiségek közötti testvéri barátság erősítésének és megvalósításának a feladatát kellett megvitatnunk, az ülés végén, elmenőben Tassy egyszer csak karonfogott, és azt mondta: „Ti most épp úgy tesztek, mintha ti találátok volna fel a spanyolviaszt; pedig azt a bizonyos barátságot a művészek közt mi már a régi világban megvalósítottuk!” Aztán sorolni kezdte a „háromrzsás” közös kiállításokat, a magyar és német kollégákkal való régi meleg cimboraságot, amely még a gyűlölködést szító háborús időszakban is kiállotta a próbát. Persze, hogy igazat adtam neki; hiszen a háború előtt egy időben engem is pártfogásába vett, s talán épp Szolnay ajánlására meghívott Temesvárra, templomot festeni.

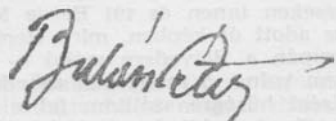
Nos, ha már szóba került a felszabadulás után létesült főiskola, kétségtelen, hogy a Belle Artéhoz hasonlóan ez az új intézmény is sok hasznát látta pedagógiai tapasztalataidnak. A kiváló szervezői képességekkel rendelkező Kovács Zoltánnal együtt elvülhetetlen érdemeket szereztek a művészeti oktatás megszervezésében. Kovács mint a Magyar Művészeti Intézet első rektora, Te meg mint a képzőművészeti fakultás vezetője esetet, vásznat féltreteve mindent megtettetek, hogy a jogegyenlőség szellemében elinduljon és életre kapjon Erdély első művészeti főiskolája. A semmiből mindent teremtés hősi korszaka volt ez, amikor megrepedt és beomlott épületeket kellett rendbehozni, elhagyott, rozoga műhelyekből és sötét szuterénekből tantermet, diákothont varázsolni. És amikor már mindez megvolt, és már a tehetségkutatás is lezajlott, a felszerelés hiánya vonta ráncba homlokunkat. Ám a tennivágyás serkentő ereje ezt az akadályt is elmozdította az indulás útjából. Merész ötlettel egy nap kölcsönkértünk egy taligát, és elindultunk tanszereket szerezni. Egyik iskolából klasszikus görög gipszfejek, a másiktól kopott állványok, rajzbakok kerültek fel a szekérre; Tóth Pista bácsi meg Szopos tanár úr szertárán kívül még Szolnayéknál is előkerült néhány állvány és rajzbak a padlásról. A sikeres házálás után Kovács meg én végül is boldogan toltuk „hazafelé” a gazdag zsákmánnyal rakott taligát; mit sem törődve azzal, hogy ki mit mond, esetleg lesajnál vagy éppenséggel letrógeréz a hordárkodásért.

Azóta sok víz lefolyt a Szamoson. A sokasodó évekkel együtt megfáradtak a lábak is, amire Te: — Nőnek a lépcsők! — szoktad mondani.

Nőnek, nőnek... de Te, látom, nem csökkented az iramot. A nagybányai kiruccanások után, a múlt év nyarán elmentél a szárhegyi alkotótáborba is, és ott tucatszám új tájképpel gyarapítottad életműved. A Veled együtt ott dolgozó fiatalabb kollégáktól tudom, hogy valamennyiük közül Te voltál a legterméke-nyebb.

— A következő nyáron újból oda megyek — közölte nemrégiben. — Gyere te is — biztattál egyre —, szívesen elviszlek.

Isten bizony, kedvem volna Veled tartani. Eleddig ugyanis még sohasem bántam meg, ha Veled tartottam.



Levél a Korunkhoz

Tisztelt Szerkesztőség!

A *Korunk* idei 3. számában közölte Herédi Gusztávnak, a szerkesztőség egyik tagjának hozzám intézett nyílt levelét, amely tájékozatlan olvasók előtt könnyen keltheti azt a benyomást, hogy *Táj és nép* című kis cikkgyűjteményem tanulságai félrevezetőek, *Szolgálatban* című emlékiratom pedig pusztán öngazolás, és „csökkenő értékű üzenetet hordoz a jelenkor s (még inkább) a jövő számára”, míg ezekkel szemben *Vargyasi változások* című kötetem írásai „biztatóbbak, mint a heurékázók”. Szeretem és becsülöm a vitát, az eszmecserét, ha a tényekből indul ki, s a tárgy gondolati elemzése után ésszerűen a valósághoz tér vissza; becsülöm a bírálatot, ha betartja műfaji szabályait, vagyis egyetemes képen és összefüggésrendszerben tárgyilagosan értékeli, de egyben erkölcsi alanyisága is van, s közös eredményre törekszik. A szóban forgó levél azonban elfödi az összképet, kiemeli és torzíva értelmez egyes sorokat, s ott is ellentétet szít, ahol az nincsen. Kérem ezért, adják közre hozzászólásomat: dönthessen a közönség.

A két évvel ezelőtt megjelent *Táj és nép* írásai eredetileg Sütő András népszerű lapjában, a marosvásárhelyi *Új Élet*ben jelentek meg 1974 és 1976 között, azzal a nyíltnal kimondott és megismételt céllal, hogy a természeti szennyeződés, a műszaki rontás és társadalmi elidegenedés veszélyeivel szemben a táj, a szülőföld, városaink és falvaink otthonosságát, nép és nemzetiség létérdekét, az anyanyelv és hagyományok folytatását, a korszerű műszaki művelődést, a honi kötődést és népszolgálatot népszerűsítse, s fiatalokat-öregeket helytállásra, alkotó önmegvalósításokra serkentsen. Nem lehet feladatomban kitérni mindarra a végül könyvbe foglalt 52 honismereti, történelmi, néprajzi, művelődési, nyelvapolási, képzőművészeti, könyvészeti s még sok más alkalmi tételre, melyből a közíró egyszerű eszközeivel közgyűjteményeket kívántam sugalmazni olvasóimnak, csupán megállapítom, hogy Herédi minderről nem tud vagy nem akar tudni, elhatárolja magát tőlem, s annak idején neki szóló dedikációmát, már hogy „közös gondban (s mely egyetértésben), szeretettel” ajánlottam neki könyvemet, óvatosan megkérdőjelezi, olyasmiket vetvén szememre, amiket józan fővel komolyan venni nem lehet.

Írok az egykori Cholnoky-kertről, hogy unokáimnak s kis kortársainak elmondjam, mi minden fűződik a Szamos partján múltunkhoz, s hogyan alakul közösen a jövő, mire Herédi számon kéri a kiirtott tiszafát... Kitől? Tőlem? Ódon várkastélyok egykori nép- és honvédó szerepére utalva, azok szakszerű karbantartását és okos mai használatbavételét javasolom, közügyvé téve történelmi műemlékeinket, mire Herédi fölhányja, hogy „csárdát” (honnan e szó?) akarnék belőlük csináltatni, és fölpanaszolja, hol mi lett ezekből a régi épületekből. Miért vágja ezt is hozzám? Teszi ezt akkor, amikor tudja, hogyan véreztem el a több éves műemlékvédő és városmuzeumi munkásságomban magam is. Én a korszerű építkezés és a zöldövezet harmóniáját sürgetem, mire Herédi úgy tesz, mintha az ellenkezőjét hirdetem volna, s a tömegszállások túlzásfoltosságát, parkok eltűnését fűzi sánda képzettársításokkal írásaimhoz. Miért? A Fellegváron járva a mai átrendezéseken innen és túl Berde Mária balladáját, Medgyes Lajos börtöndalát idézem az adott új képen, mire Herédi úgy tesz, mintha nem a hely géniuszáról, hanem csupán a Belvedere szálló — egyébként vitatható — építkezési stílusáról értekeztem volna. S miért van az ellen, hogy népszolgálatra, a munkahelyen való nemzetiségi hűségére szolítom fel a nemegyszer felelőtlen vidéki tanerőt? Hogyan függ ez össze a kihelyezések kérdésével? Miért dörszöli most orrom alá, hogy kisvárosban is, nemcsak falun van szükség magyar művelődési személyzetre? Én talán az ellenkezőjét állítom?

S mi a kifogása az ellen (ez aztán a legerősebb), hogy nemzetiségünk sorsának intézését elsősorban személyi és közületi erőink öntudatos fellépésétől várom? Amit mi hanyagolunk el, amiről mi mondunk le, amit mi adott lehetőségeink közt a magunk erejéből meg nem valósítunk, azt senki sem fogja kosárban utánunk

hozni. Ki a felelőtlen? Az-e, aki hitet vesz el, vagy az, aki minden körülmények közt — s az én *Új Élet*-beli cikkeim erre vállalkoztak — hitet tart? Herédi szerint mindenkori közügyi magatartásom e cikkekből „egyik helyütt gyermekded, naiv, máshol erőltetett, kényszeredett, s van, ahol neveléses vagy éppen bosszantó”. Ami a feltételezett elfestést, a valóság kendőzését, vagyis a szükségletek elhallgatását illeti: vajon ilyesmért értek az 50-es évek megpróbáltatásai s fájdalmas kudarcaim? S mint publicista, szerkesztő és tanár, szolgálalkúságra neveltem-e? Márpedig a *Korunk* cikkírója nekem szegezi: „...tájékozódásunk könnyen válhat hiányossá, illuzórikussá, sőt hamissá, különösen, ha egyes írástudóink esetkezelése erősen húz a rózsaszín felé, s didaktikája a balek-nevelés irányába.”

Ellentmondásszerűen Herédi megdicséri a *Vargyasi változások* néhány, még a 40-es években kelt írását, viszont emlékiratomat már azzal intézi el, hogy írója „nem akar (vagy nem tud) bizonyos tényekkel szembenézni”. Az emlékirat 1935-től 1944-ig fog át egy évtizedet, s a *Korunk*-csoport, a fiatal realista írók, a Vásárhelyi Találkozó és a MADOSZ, a népi találkozók, az antifasiszta ellenállás és a felszabadulásban való részvétel körképében — természetesen a magam mindenkori kis szerepéből kiindulva — igyekszik igazolni, hogy a népi demokrácia megteremtésében, a szocializmus alapjainak lefektetésében a román dolgozókkal együtt a magyar munkásoknak, parasztoknak, értelmiségieknek is milyen előkészítő szerepük volt, s így nem ajándék, hanem megérdemelt vívmány mindaz, amit azóta el tudtunk érni, soha fel nem adva a továbbjutások oly sokszor megrajzolt feladatait és feltételeit. Miért beszél itt Herédi „önigazolás”-ról, holott én — mint egyszerűen népéhez hű közíró — az itt élő magyar tömegeknek a közös építéshez való történelmi jogát igazolom?

Mindenkori állásfoglalásomat a honiségért, népszolgálatért, történelmi folytonosságért és korszerű szocialista építésért, román—magyar egyetértésért nemegyszer érte már gáncs. „Narodnyik”-nak nevezték, idegen befolyásra gyanakodtak, ha részt vettem a két világháború közti erdélyi magyar irodalom és művészet jeles alkotásainak mai kultúránkba való beillesztéséért, külön kikaptam Tamási Áronért, s a „provinciális” megbélyegzés járta, ha honismeretért, néphez-földhöz-múlthoz kötődésünkért (másokkal együtt) szót emeltem. Egy idegenbe távozó színházi rendező barátom visszaküldte neki dedikált könyveimet, mert mint a néptestvériség elkötelezettje a palesztinokért emeltem szót (a *Korunkban*), s a román—magyar egymásrautaltságra hivatkozva egy lehetséges arab—zsidó megbékélést éltettem. Hannoverből hamis aláírással kompromittálni akaró levelet küldtek Nyugatra vándorolt elemek, hogy a román—magyar jogegyenlőséghez való ragaszkodásomat magyar emigránsok nacionalizmusával azonosíthassák... S kaptam vágásokat olyan fiatalok részéről is, akik honi magyar és szocialista intelmeimet valami anarchikus filozófiai erjedés metanyelvén kezdték ki, de velük — az ifjúság e kis, de értékes csoportjával — lehiggadásuk után, sőt, tőlük is gazdagodva, mégiscsak elérhettem a közös lépcsőre. Ami azonban most a Herédi-féle beállítással nekem jutott, azt a legkevésbé sem tudom megérteni. Nélkülözi ugyanis a belső logikát, az ésszerűséget, amelyre támaszkodva közös nevezőre lehetne jutnunk.

Még egyszer: minden bírálatért — *közös gondban (s mély egyetértésben)*, *szeretettel* — csak hálás tudok lenni, de ez a bírálat ne magyarázzon félre életpályát, életcél, életgondot, hanem annak egészéből magyarázza meg magának és másnak az írásbeliség értelmét és lehetőségeit, mellébeszélések és lapos gyanúsítgatások nélkül.

Balogh Edgár

Színház—filozófia—etika

Filozófia szakot végzett ifjú külső munkatársunk, Schleininger Tamás színházi ankétot kezdeményezett ezzel a címmel. Kérdéseit eljuttatta hazai magyar drámaírókhoz és néhány kiválasztott nézőhöz. Pár hét elteltével azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a megkérdezettek többsége a meglehetősen általános, elvont kérdésekre nem tud, illetve nem akar válaszolni. Néha a fiaskó is tanulságos. Úgy véljük, a beérkezett néhány válasz e fiaskó okait is megvilágítja. A két írói vélemény és az amatőr színjátszóként ismert festőmunkás sorai önmagukban is érdekesek, s ezért — a kérdésekkel együtt — közreadjuk őket, várva az esetleges újabb hozzászólásokat.

Kérdéseink szembesítő jellegűek: megpróbálnak néhány problémát tisztázni a színházértő közönség, valamint a mai romániai magyar drámairodalom számára, tágabb (filozófiai), illetve szűkebb (etikai) értelemben.

Még egyszer leszögezzük: kérdéseink mai hazai magyar drámákra vonatkoznak. Szembesíteni óhajtunk színházlátogatót — önmagával, drámairót — önmagával, és közönséget — drámairóval.

1. Mit mond önmagának a színház—filozófia—etika fogalomrendszer? Hogyan látja ezeket az összefüggéseket a gyakorlati megvalósulását?

2. Mai drámairodalmunkban megvalósul-e a filozófia nagy kérdéseinek és az etika alapproblémájának lefordítása mindennapi életünk sajátosságára?

Válaszát kérnék bővebben megindokolni.

3. A parabolikus képrendszer, az archaizáló nyelvezet, az ennek alájátszó rendezés és a közérthetőség viszonya ön szerint miként alakul?

4. Véleménye szerint viszonylag miért kevés (ha kevés) a mai témákat feldolgozó hazai magyar dráma?

Csiki László • Kitérő válaszok

1. Színház—filozófia—etika: külön-külön belül üres és egymásba rakott fogalmak, képzetek, mint ama tetszetősre lakkozott-festett fabábuk: különféleképpen lehet játszani velük. Számomra ekként, egyenként — mégis egymás mellé, egymásba állítva — már csak azért is pontatlanok, mert mindenikből külön-külön is ijesztően sokféle-fajta létezik — s nemcsak a rengeteg filozófia és etika áll meg egyedül is a saját vagy a másik talpán, de színház is van ezeken kívül vagy belül (sajnos?). A kérdésben emlegetett „gyakorlati megvalósulás” nyilvánvalóan és közhelyszerűen köztudottan *egy-egy* mű, úgy is, mint a közönség által (ugyancsak különféleképpen) felfogott előadás, *játék*, melyben egyetlen (s művenként-előadásonként, rendezőnként-színészenként szintén más-más) *tömböt* alkot ez a három s még további sok tényező. Együtt érezzük, éljük át őket — a színház éppen erre való, tehát nem járulékos, hanem gyűjtőfogalom, vagy annak kellene lennie.

2. A „mai drámairodalom” — mint egyébként az egész művészet, s nemcsak most s nemcsak itt — nem valószínű, hogy ilyen egyszerű tolmácsszerepre vállalkozna a filozófiai kérdések lefordításában „a mindennapi élet sajátosságára”. Véleményem és szívem szerint inkább *Ő* tesz fel ilyen kérdéseket. Vajon úgy, hogy „mindennapi életünket” veti fel kérdésként? Vagy a filozófia örök „nagy kérdéseivel” kellemetlenkedik múltól mai életünknek? Nem lehetséges-e viszont, hogy minden életmegnyilvánulás — egy ember vagy akár egy színelőadás *érzékeltető pillanatában* — magában foglalja a kétféle — mert más-más irányból besüvítő — kérdést, sőt nem éppen azok ütközéséből kipattanó látható-világító szikra-e?

Az effajta összeszokrátatás persze hogy nem jön létre minden műben, s még kevésbé talán mindenik nézőben (hogy így nevezzük azt, aki maga is ilyen kérdésváltás egyszemélyben). Nem tudom, lehet-e a fentiek hiánya miatt rossz néhány színművünk — vagy egyszerűbb, érthetőbb az ok? Előbb talán „a mindennapi élet sajátossága” körüli dramaturgiai hamisításokat, ábrázolásbeli ernyedtséget kellene szemügyre venni. Hamis „sajátossághoz” minek az igazi filozófia, etika stb.? Hamis filozófia viszont... ésatöbbi.

Annyi bizonyosnak látszik — művészetről lévén szó —, hogy egy mű igazságát egyelőre csupán a „sajátosság” mint etika felől mérhetjük le, legalábbis egy általános és végérvényes filozófia híján, melyet éppen úgy nem tudok még elképzelni sem, mint egyetlen s egyféle sajátosságot. Műveket ellenben már képes vagyok elképzelni, sőt végignézni is.

3. A kérdés helytelenítést sugall a „parabolikus képrendszer- és archaizáló nyelvezet”-tel szemben — tehát mindenekelőtt azt nem értem, hogy ezek léte egy kultúrában — ha az teljesnek tartja magát — miért a vitára s miért nem az öröme ad okot? Annyira egyeduralkodóak s kizárólagosak lennének (amint azt a 4. számú kérdés finoman érzékelteti is)? Ha pedig így van, annak még az ilyen körkérdésekben is felkutatni való oka kell hogy legyen, s az szerintem nem feltétlenül esztétikai természetű... De ezen innen- és túlmenően feltehetőleg éppen valamelyes filozófiaigény nyilatkozik meg a „parabolikus” vagy akár történelmi drámák javában, melyek mintha megkönnyítenék a költői, az elvontabb beszéd használatát, a sugallatosságot stb. — talán éppen azért, mert nem köt annyira „a mindennapi élet sajátossága”.

A közérthetőség kérdését viszont más alkalommal sem tudtuk tisztázni — mintamértékek hiján —, én még ott tartok, hogy azt kérdezem magamtól: *mit* akarunk megértetni (egymással). Mert, sajna, a hazugság is éppúgy érthető, akár az igaz beszéd. A „közérthetőség“ számomra tehát még *etikai* kérdés. A továbbiakban technikái.

4. A fentiekből talán kiderül, hogy elhallgatott véleményem szerint miért kevés „(ha kevés)“ a mai témákat feldolgozó hazai magyar dráma.

Megj. A kérdések illetően elméleti megfogalmazását — bár láthatóan valami mélyebb összefüggés kiderítését célozzák — meglepőnek, mert korainak tartom, hiszen a hazai magyar színjátszásnak s azon belül (ill. kívül) a színműírásnak egyelőre konkrétabb problémákkal kell szembesülnie ahhoz, hogy létezhesen egyáltalán. Szerintem.

Másfelől, a különböző fogalmak, tényezők elkülönítése és lépcsőzetes felállítása a kérdésekben, úgy vélem, nem annyira módszertan, mint inkább szemlélet dolga, s mint ilyen elgondolkodtató s enyhén lehangoló is.

Sigmond István • Harsogni kell . . .

1. Jó a sorrend. Noha a filozófia—etika meglehetősen színház nélkül, a színház pedig a filozófia—etika mankójára támaszkodva hol besétál, hol bevánszorog, hol berobban a tudatba, ott viszont virágzásnak indít(hat)ja a rügyeket.

Abban a folyamatban, amely a megismeréssel kezdődik, a meggyőződéssel folytatódik és a magartatás—tett eredményével zárul, a filozófia—etika alárendelt szerepe a színházéhoz viszonyítva nyilvánvaló. Az előbbinek e folyamat két első elemére gyakorolt döntő hatása vérszegény küszködés amellett, amit a színház jelent(het) e folyamat legfontosabb elemére, azaz annak eredményére nézve. A színház képes aktivizálni a megismerés—meggyőződés passzív állapotát. Képes tette ösztökélni az embert. Amire nagy szükség van manapság is. Mert a meggyőződés beteg suttogás a tett harsogásához viszonyítva. És harsogni kell, ha már huszadik századi életre ítéltettünk.

Ezért jó a sorrend.

2. Ha nem valósulna meg valamelyest, nem lehetne beszélni mai drámairodalomról. A kellemetlenebb kérdés inkább az lenne, hogy milyen mértékben valósul meg, azaz a mélyrétegek milyen szintjére képes és merészel leásni.

A képességekkel szemben nincsenek fenntartásaim, a bátorság meg nem mindig a szerzőtől függ. Ha bővebb indoklásra vállalkoznék, teret kellene kérnem a *Korunktól* a *Panaszaim gyűjteménye* című esszém publikálására, amely „A szerző bátorsága, a színházak bátorsága, a darabokat jóváhagyó szervek bátorsága és nem utolsósorban: a közönség bátorsága“ alcímet viselné. (Szerencsémre, ezt az esszét sosem fogom megírni.)

3. Az archaizáló nyelvezet a közérthetőség gyilkosa és a nyelvészek desszertje. A nosztalgikus érzések felkeltését célzó szándékok legkézenfekvőbb formái megoldása is, viszont a nosztalgia a tett szemfődele. S ha már huszadik századi életre ítéltettünk, játsszunk színházat színházainkban is a saját, huszadik századi magyar nyelvünkön.

A parabolikus képrendszer közérthetősége színvonalkérdés. Természetesen a közönség színvonalára utalok. De amíg nagy százalékban még mindig szórakozásként kezelik a színházat, parabolával kell büntetni őket. Bizom benne, hogy egyszer majd megértik a parabolát is, hogy utána speciális kurzusokon kelljen tanítani a hagyományos színház megértésének mikéntjét.

4. a) A színházak háza táján rutintevékenységgé magasztosult a drámaírók lincselése. Kiége(te)tt drámaírói ambíciókkal nem lehet hegyeket elmozdítani. Csak bámulni lehet, ahogy a rendező-alpinisták vidáman ügetnek felfelé a nyaktörő hegyoldalak meredekéin, s időnként magukhoz intenek valakit a hegy lábánál ácsorgók közül: „Na, kisfiam, ma te viheted a poggyászatot!”

b) Várom a felhívást: „Az a drámaíró, aki nem az ösközösségből meríti témáját, hogy ezen keresztül rávilágítson az atomkorszak égető problémáira, hanem arra vetemedik, hogy például nemzetiségi létünk mai kérdéseit vagy bármilyen más aktuális mai témát — esetleg az abszurdoid emelkedőin avagy lejtőin közlekedve — feszeget, életfogytiglani prózairásra büntetendő!”

c) A második kérdésre adott válaszomban jelzett bátorság itt vagy amott fellelhető hiánya elsilányíthatja a nemrég felvirágzott hazai magyar drámát.

Kovács Pali Ferenc • Vállalni a felelősséget, a szókimondást

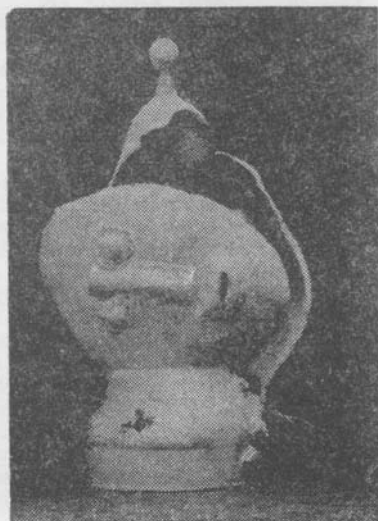
1. Egyben nagyon sokat és nagyon keveset. Keveset mond akkor, ha arra gondolok, hogy a napi ledolgozott nyolc órai munka után — habár nagyon szeretek színházba járni — a filozofáló darabok egy adott pillanatban fárasztanak. Így szívesebben járok a szórakoztató előadásokra. Ha számításba veszem, ahol dolgozom: a vonalon kb. 150 ember dolgozik, ebből 20 „járogat“ színházba, a 20 közül 15 csak szórakoztató, könnyű műfajra. Talán 5 embert tudok, aki még filozofáló darabokat is megnéz. Sokatmondó akkor, amikor a színház a társadalmat tükrözi, sajátos eszköz- és formataráival. Bemutatja az élő emberek harcát, összeütközését, a tudat fejlődését. Jelenkorunk minden problémáját a figyelem középpontjába helyezi. És erre jöjjön is be a közönség. Az utóbbi időben egyetlen ilyen előadásunk volt, a Sütő-trilógia.

2. Túl bonyolultak ezek a kérdések. Mert, hogy mennyire valósul meg ez a hazai magyar drámákban, nem lehet csak igennel vagy nemmel válaszolni. A dráma olvasva másképp hat, színpadon persze megint másképp. A gyenge drámából is lehet jó előadást csinálni, és fordítva. Legsikeresebb, amikor jó együttes jó drámára, rendezőre akad. Gondolok itt a kolozsváriak Sütő-trilógiájára. De évekkal ezelőtt éppoly lelkesedéssel fogadtam Kocsis István *Megszámláltatott fák* című drámáját. Zárójelben itt jegyezném meg Kocsis monodrámáiról, melyeket nagyon szeretek olvasva, de színpadról egy adott pillanatban fárasztanak, nem tudom követni őket.

A kör eléggé szűk, egy Sütő, egy Kocsis, egy Székely János — sajnos őket sem fogadtuk és fogadjuk mindig elég megértéssel.

3. A drámák nyelvezete érthető, sőt néhol nagyon szép, például lenyűgöző az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában*, a szerelmi jelenetben. Vagy a *Káin és Ábel* nem egy jelenetében. A drámák parabolisztikus mivolta miatt nem mindig érthető, nem mindig fordítható le mai mindennapi, sajátosságos életünkre. Talán akik le is fordítják, azok is többféleképpen értelmezik.

4. Több is lehetne, de hát nagy művek nem születnek mindennap. Talán íróink még mindig nem merik vállalni a felelősséget, a szókimondást. Pedig egész demokratikus rendszerünk, mindennapi problémáink szókimondó, harcos ember drámáját kérik színpadunkra. Mindezt íróinknak kellene vállalniuk, nem a vasöntőknek. Ha ők nem vállalják a próféataságot, akkor ki légyen az?



Bakó-Heti Rozália kerámiája

Színművészeti intézetünk történetéből

A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története a kolozsvári magyar és román művészeti intézet megalakításával kezdődött. Magyar nyelvű színészképzés azelőtt is volt a kolozsvári Magyar Zenekonzervatórium és a Színházi Dolgozók Szakszervezete keretében, ezeknek az egy-két éves színészképző tanfolyamoknak azonban nem volt főiskolai jellegük. Néhány kiváló színházi szakember igyekezett a fiatal tehetségeket a színjátszás rejtelmeibe bevezetni.

A népi demokratikus forradalomban a tanügyi reform új alapokra helyezi a színésznevelést is. Megkezdődik a tudományos és művészeti intézmények újjászervezése. A negyvenes évek végén az ország magyar nyelvű színházi kultúráját négy állami magyar színház és egy állami magyar opera szolgálta Kolozsvárott, Nagyváradon, Marosvásárhelyt és Sepsiszentgyörgyön. Szükségessé vált a színházak szakképzett színészekkel való ellátása.

Indulás

A felsőfokú művészeti oktatás keretében Kolozsváron megalakult a két művészeti intézet. A Közköztudásügyi Minisztérium 1948. október 26-án kelt 249. számú törvényerejű rendeletével a két kolozsvári intézmény szervezeti keretét a következőképpen állapította meg:

- A) Román Művészeti Intézet
 - zeneművészeti kar
 - színművészeti kar
 - táncművészeti kar román és magyar tagozattal
- B) Magyar Művészeti Intézet
 - zeneművészeti kar
 - színművészeti kar
 - képzőművészeti kar román és magyar tagozattal

A Magyar Művészeti Intézetben létrehozott színművészeti karon, amely a jelenlegi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet első szervezési formája volt, színészképző, rendezői és színháztudományi szak létesítését írja elő a rendelet. Tanulmányi idő mindhárom szakon négy év.

A két művészeti intézetben a felvételi vizsgák elhúzódtak. Emiatt csak 1949. február 6-án tarthatták az ünnepélyes évnyitót a kolozsvári Nemzeti Színházban.

A Magyar Művészeti Intézetbe 413 hallgató iratkozott be, ebből

- zeneművészeti karra 195
- színművészeti karra 71
- képzőművészeti karra 147.

A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története három korszakra oszlik:

1. A Magyar Művészeti Intézet keretében, mint annak egyik fakultása (1948—1950).
2. A kolozsvári Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet román és magyar tagozattal (1950—1954).
3. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet.
 - 1954-től 1976-ig önálló magyar tannyelvű intézet
 - 1976-tól román és magyar tannyelvű intézet.

A volt Magyar Művészeti Intézet teljes tanári kara az első tanévben mindössze 18 személyből állott. Ez a szám hamarosan 35-re emelkedett. Emellett az intézet 9 tisztviselőt, 10 munkást és altisztet alkalmazott. Intézeti rektor Kovács Zoltán festőművész, tanulmányi igazgató András Zoltán festőművész. A zeneművészeti kar dékánja Nagy István karnagy, tanulmányi igazgató Márkos Albert hegedűművész; a színművészeti kar dékánja Poór Lili színművésznő, tanulmányi

igazgató Szabó Lajos tanár. A képzőművészeti karon Ciupe Aurel festőművész a dékán, tanulmányi igazgató Bene József festőművész.

A hajdani Zenekonzervatórium színi tagozatán csupán néhány tanár tanított (Kőműves Nagy Lajos, Szabó Lajos). Ki kellett egészíteni a tanári kart, mégpedig a művészeti, színházi és irodalmi élet területéről. Az újonnan létesített színművészeti karon az első évben nyolcan tanítottak: Poór Lili és Kőműves Nagy Lajos a drámai gyakorlatot, Tompa Miklós és Méliusz József a színpadi rendezést, Szabó Lajos drámatörténetet, Kós András a színpadi tervezést, Szapos Klára maszki- és jelmezkészítést, Éggy Ghisza színpadi mozgást, ritmikát adott elő. A három fakultáson az esztétikát Szentimrei Jenő, az orosz nyelvet pedig Szegő György tanította.

Felvételi vizsgára az első években nemcsak középiskolát végzettek, hanem művészi rátermettséget eláruló munkás- és szegényparaszt ifjak is jelentkeztek. A második- és harmadéves hallgatók a konzervatórium korábbi növendékeiből kerültek ki. A Szakszervezeti Színészképző tanfolyam hallgatói felvételi vizsgát tettek, és csak az első évre iratkozhattak be. A tanítás a volt magyar konzervatórium Móccok útján lévő egyemeletes épületében kezdődött meg. Később a színművészeti fakultás részére átadták a város egyik legértékesebb műemlékét, Mátyás szülőházát, a képzőművészeti karnak pedig a 48-as ereklyemúzeumot és a sétányi korszolyapavilon emeleti helyiségeit. Az elhelyezés, a tanulási lehetőségek biztosítása kezdetben súlyos akadályokba ütközött. A vidékről származó színinövendékeket a Petőfi utca 13. szám alatti épület emeletén és egy volt kolostorban, a városon kívül lévő Alvernában helyezték el. A diákok egy része a nappali tanulás után, éjszaka vagonot rakott, építkezésnél dolgozott, disznót vágott — és statisztált a nagyszínházban.

Az első tanulmányi év, melyet a minisztérium kísérleti évnek minősített, az intézet hőskora. A nehézségek fokozták az ifjúságban a lelkesedést, a felelősségérzetet és a tanulmányi fegyelmet. Azok, akik nem fejlődtek vagy akik nem tanultak lelkiismeretesen, még az év folyamán vagy az év végi rostvizsgákon kiestek.

A következő évre az intézet nagyszabású tehetségtutató és népszerűsítő kampányt szervezett. Zenész, színész, képzőművész szaktanárok járták be Erdély nagy városait, ipari gócpontjait, és felhívták az ifjúság figyelmét a művészpályák lehetőségeire és szépségeire. Meghallgattak 1901 ifjút, és közülük 481-et felvételi vizsgára javasoltak. A színművészeti kar első évfolyamára 50-en felvételiztek sikerrel. Azokat a hallgatókat, akik nem rendelkeztek középiskolai végzettséggel, kötelezték főiskolai tanulmányaikkal párhuzamosan az érettségi vizsga letételére.

Kibővült a tanári kar Tessitori Nóra előadóművésznővel, Senkálzky Endre színművésszel, továbbá az erdélyi színjátszás Marosvásárhelyt élő két kiválóságával, Delly Ferencel és Kovács Györggyel, akik minden héten egy vagy két alkalommal — rendszerint éjszaka — tették meg az akkor még nagyon viszontagságos, fárasztó utat Vásárhely és Kolozsvár között.

1950-ben első ízben bocsát ki a Magyar Művészeti Intézet színművészeti kara végzős növendékeket. Hadd soroljam fel a nevüket és a színházat, ahová elhelyezték őket: Harag György, Horváth Béla, Kocsis Ilona, Lukács Éva, Orosz Lujza, Sárközi Júlia, Török József és Moldován István a kolozsvári Állami Magyar Színházhoz, Borsos Barna, László Gerő, Szekernyés Gizella a nagyváradi Állami Magyar Színházhoz, Faluvegyi Lajos, Tanai Bella, Lohinszky Loránd a marosvásárhelyi Állami Székely Színházhoz, Finna Rózsa és Kiss Albert a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházhoz kapott kinevezést.

Önálló intézet Kolozsvárt

A Minisztertanács 1137/1950. számú törvényerejű rendeletével (*Hivatalos Közlöny*, 1950. november 6-i, 101. szám) és a Művészeti Bizottság 581/1951. számú végzése alapján megalakul az önálló, román és magyar nyelven működő Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet. Külön zenekonzervatóriumba tömörül a két művészeti intézet zeneművészeti kara, melyet a jeles zeneszerzőről, G. Dimárról neveznek el. A Színművészeti Intézet a nagy realista erdélyi színész, Szentgyörgyi István nevét veszi fel. Tekintettel a színházművészet anyanyelvhez kötött jellegére, az intézet keretében külön román és magyar tagozat működik, de azonos munkatervvel. A két tagozat hallgatói közös bentlakásban laknak, közös étkezdében étkeznek, közös ifjúsági szervezetekben intézik ügyes-bajos dolgaikat. A művészeti intézet képzőművészeti karából, ahol a nevelés azelőtt is két nyelven folyt, megalakul az önálló Ion Andreescu Képzőművészeti Intézet.

A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet megalakulása az egész ország

közvéleményében osztatlan megelégedést váltott ki. A névadó Szentgyörgyi István mind a magyar, mind a román köztudatban sok évtizedre visszanyúló megbecsülésnek örvendett. Úgy tekintették az intézményt, mint az együttélő népek alkotótestvéri együttműködését.

Az intézet első igazgatója Maria Cupcea, a kolozsvári Román Nemzeti Színház kiváló művésznője, tanulmányi igazgatója Szabó Lajos, főtítkára Zsigmond Ferenc. A diáklétszám 181 (román tagozaton 83, magyar tagozaton 98). A tanári kar létszáma: 33. Az új intézet a volt Magyar Művészeti Intézet Mócok útja 5. szám alatti központi épületében nyert elhelyezést. Az épületben gyakorló színpadokat állítanak fel, és maszkettermet rendeznek be. A 200 személyes díszteremben már ún. kritikai szavaloesteket lehet rendezni, melyekre hivatalosak a sajtó, a színházak és más főiskolák képviselői is. Ott emlékezik meg az intézet Szentgyörgyi István halálának huszadik évfordulójáról. A hallgatók nagy szerepeiből adtak elő részleteket; románul az *Othellóból* Jágót, magyarul a *Bánk Bánból* Tiborcot szóltatták meg. A *Csikós* című népszínmű egyik jelenetében tanárok és diákok együtt szerepeltek.

Az első év végén 14 hallgatót helyeznek el (hatot a román, nyolcat a magyar tagozatról); a kolozsvári Állami Magyar Színházhoz kerül Ambrus Vilmos, Bisztrai Mária, Vajda Éva; Marosvásárhelyre Bányai Mária, Nemes Sándor; Nagyváradra Bányai Éva, Ferenczy Annamária; Sepsiszentgyörgyre Lázár Erzsébet.

Az 1951/52-es tanévre — igazgatóul Ștefan Braborescu mestert, a nép művészet neveztek ki — 213 hallgató iratkozott be. A végzős hallgatókat Kolozsvárra (Ille Ferenc, Kapusi Mária, László Katalin) és Marosvásárhelyre (Csorba András, Erdős Irma) helyezik.

1952—1953-ban bevezették a tanári testület normarendszerét. Az első évre felvehető hallgatók létszámát tízre korlátozták. A rendezői szakra kinevezik Szabó Ernőt, az Állami Székely Színház kiváló rendezőjét. Az iskolai évet sikerrel végzett 17 hallgató (ötvenen indultak az első évben) közös kérését elfogadja a minisztérium, és belőlük alapítja meg a nagybányai Állami Magyar Színházat. A Harag György rendező művészi vezetése alatt álló színházhoz a következő végzősöket nevezik ki: Ács Alajos, Bán Anna, Cseresnyés Gyula, Csiky András, Diószeghy Iván, Elekes Emma, Kiss Ferenc, Kozma Lajos, Köllő Béla, Krasznai Paula, Nagy Izabella, Nagy József, Soós Angéla, Tompa Attila, Török István, Vándor András és Woohl Katalin. Segédrendezőnek Farkas István IV. éves rendezőnövendékét nevezik ki. Az új együtttest a színházak néhány idősebb színésszel egészítették ki. A tanév befejeztével az intézet két rendezőnövendékét, Szabó Józsefet és Kóra Ilonát szakmai továbbképzésre Moszkvába küldik.

Az 1953/54-es iskolai évben az intézet Jeleapov Eugen személyében új igazgatót kap. A tagozatra felvehető hallgatók létszámának megállapításakor számításon kívül maradt, hogy a tanulmányi évek alatt bizonyul csak be az egyes növendékek szakmai rátermettsége, illetve válik lehetővé az alkalmatlanok kirotálása.

A temesvári és a nagybányai színházak megalakulásával a romániai magyar színházak száma négyről hatra emelkedik.

A végzős hallgatók közül Bereczky Júlia, Barkó György, Pásztor János, Schaaser Richárd a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz, Tarr László és Tóth Erzsébet az Állami Székely Színházhoz, Földes László a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházhoz, Szabó Károly és Taub János a temesvári Állami Magyar Színházhoz, Petruca István és Tarnói Emília pedig a nagybányai Állami Magyar Színházhoz kerül.

Marosvásárhelyen

1954-ben a művészeti intézmények újabb összevonására és átszervezésére kerül sor. A bukaresti Ion Luca Caragiale Színművészeti Intézetbe beolvad a bukaresti Filmművészeti Intézet, továbbá a kolozsvári Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet román tagozata és a magyar tagozat rendezői szakja. Az 1954. augusztus 14-i, 1508. számú minisztertanácsi határozat alapján 1954. szeptember 1-én létrejön a magyar nyelven működő, önálló Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Marosvásárhelyen. E város ezekben az években rohamosan fejlődik, jelentős gazdasági és művelődési központtá válik. Az Állami Székely Színház — Tompa Miklós igazgató és Szabó Ernő főrendező művészeti irányítása alatt — ekkorra a hazai színházak élvonalába küzdi fel magát. Ebben a korszakban Marosvásárhelyen vannak a színpadi gyakorlat oktatásának legjobb mesterei. A város nyugalmasabb életritmusa a tanulásban nagyobb elmélyülésre adott módot. Hiányzott azonban a

nagyváros színházainak léggömb, egy gazdag — kolozsvári méretű — egyetemi könyvtár, magasabb színvonalú kulturális megnyilatkozások, külföldi társulatok vendégjátéka.

De az is igaz, hogy amíg a művészeti fakultások egy intézményben voltak, egymás között eredményes együttműködés alakult ki. A képzőművészek segítettek a díszlet- és jelmeztervek elkészítésében, a zenészek eredeti szerzeményekkel, kísérőzenével, a táncművészeti kar pedig tánckörussal járult hozzá a színházi előadások színvonalának emeléséhez. A hallgatók részt vettek a közművelődési életben, külön műsorokkal látogatták az üzemeket és művelődési otthonokat. Esténként pedig statisztáltak a nagyszínház előadásain. A Marosvásárhelyre való áthelyezés sok nehézséggel járt. Sokáig nincs székháza az intézetnek. Fél év elteltével, a szakmai iskolák átszervezése után sikerült a Köteles Sámuel utca 6. szám alatt egy kétemeletes épületet szerezni, amelyet az évek folyamán a speciális oktatás céljaira alakítanak át.

Az intézetben az új iskolai évben 38 hallgató tanult, 8 alapállású és 13 más intézményből bejáró tanár tanított. Az 1955-ös végzősöket így helyezték el: Marosvásárhelyre Szamosy Kornéliát, Peris Terézt, Szigeti Tibort, Gyarmati Istvánt, Temesvárra Ebergényi Tibort, Rácz Bélát, Rindt Rudolfot, Jáno Jánost, Tulgdi Bélát, Kolozsvárra Pálóczy Frigyest, Sepsiszentgyörgyre Zsoldos Árpádot, Nagyváradra Nagy Imrét.

A kezdeti nehézségek után sikerült fokozatosan berendezkedni. Az indulás éveiben az intézetnek mindössze egy számfogatos szekere volt; később autót is kapott. Kiegészült a tanári kar. Minden évfolyam számára gyakorló színpad épült. A végzős növendékek pedig egy minden szempontból megfelelő színpadon próbálnak, és hetente rendszeres nyilvános előadásokat tartanak. A Köteles Sámuel utcai székházát 1978-ig már 24 évfolyam, összesen 187 végzős hagyta el. Többségükben olyanok, akik derekasan megállták helyüket a színházakban.

A rendezői szakon sok kísérletezés folyt. Lényegében csak Kolozsvárt működött. Összesen 16 rendezőnövendék végzett. Közülük a szakmában mindössze nyolcan dolgoznak. Köztük van Harag György, Szabó József, Farkas István, Taub János, Gergely Géza. Az intézetnek Marosvásárhelyre való áthelyezése alkalmából a Kolozsvárra beiratkozott rendezői szakos hallgatók Bukarestbe kerültek, néhányan ott is végeztek (Hunyadi András, Kovács Ádám, Kiss Attila). Utána teljesen megszűnt a magyar nyelvű rendezőképzés. 1972-ben a marosvásárhelyi főiskola keretében a kétéves szakmai továbbképzésre azok jelentkeztek, akik már elvégezték a színi vagy valamely más rokon szakmát. Három vizsgáztak és végeztek el a továbbképző tanfolyamot, közülük egyből lett színházi rendező: Kincses Elemérből. Jelenleg a bukaresti főiskolán tanul néhány magyar anyanyelvű rendezőnövendék. Színházainkban azonban nagy rendezőhiány van. A szakképesített rendezők mellett színészek, irodalmi titkárok vállalnak alkalmi vagy rendszeres színházi rendezéseket.

Említsünk meg néhány, talán nem érdektelen adatot. Kitűnő írók, költők, jó nevű irodalmárok a színjátszással és a színpadi rendezéssel is kacérkodtak. Egyesek közülük elvégezték az intézetet, mások csupán beiratkoztak, s félbeszakították színházi tanulmányaikat. Jánosházy György például befejezte rendezői tanulmányait, Sütő András beiratkozott, de nem látogatta Tompa Miklós és Méliusz József óráit. Kányádi Sándor és Fodor Sándor két év után szakította félbe tanulmányait, Marosi Ildikó elvégezte a rendezőképző szakot, de szerkesztő-riporter lett, akárcsak Hervay Gizella, Vári Attila, Horváth Arany, Csifó János, Bogdán Tibor.

A vizsgaelőadások történetéből

Az első nyilvános vizsgaelőadásokra még a kolozsvári Magyar Zenekonzertatóriumban került sor. Az 1947/48-as tanévben a *Bánk bánt* és *Korneycsuk Platon Krecset* című darabját mutatták be, és szavalóesttel ünnepelték Puskin születésének 150. évfordulóját. A Magyar Művészeti Intézet színművészeti kara 1949 májusában tartotta első vizsgaelőadását. A Kőműves Nagy Lajos rendezte Szophoklész-bemutatóra, és *Antigonéra* és a *Kényeskedők*re (Molière darabját Poór Lili rendezte) ötezres tömeg gyűlt a sétatéri színházhoz. A karhatalom segítségét kellett kérni. A két darabban bemutatkozott Orosz Lujza, László Gerő, Tanai Bella, Lohinszky Loránd, Harag György, Horváth Béla... A következő évben Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* bemutatója minőségi ugrást jelentett. Az 1950/51-es évadban az intézet hallgatói Kolozsváron ősbemutatót tartottak Csehov *Három nővérével* (Olga: Bányai Éva, Masa: Bányai Mária, Irina: Bisztrai Mária). Nagy

sikert aratott, Kőmíves Nagy Lajos rendezésében, Vörösmarty Mihály mesejátéka, a *Csongor és Tünde*, a címszerepben Csorba Andrással és Bisztrai Máriával. Az 1952/53-as évad nagy sikerű bemutatói: Szigligeti: *Liliomfi*; Osztrovszkij: *Vihar*; Shakespeare: *Szentivánéji álom*; Gorbátov: *Apák ifjúsága* (a rendezők: Kőmíves Nagy Lajos és Tompa Miklós; segédrendezők: Horváth Béla, Gergely Géza és László Gerő). Az Ács—Elekes—Csiky-évfolyam minden növendéke jelesre vizsgázott. A Kolozsváron töltött utolsó évad (1953/1954) előadásai közt szerepelt Szigligeti—Móricz Csikós című népszínműve, ugyancsak Kőmíves Nagy Lajos művészi irányítása alatt; közreműködött benne a Bolyai Tudományegyetem táncsoportja, továbbá a Zeneművészeti Főiskola zenekara, Szalmán Loránd vezényletével.

A marosvásárhelyi közönségnek az intézet Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékával mutatkozott be (Tompa Miklós rendezése); az Állami Székely Színházban 21-szer adták elő, majd országos körúton, Kolozsváron, Nagyváradon és Erdőszentgyörgyön is osztatlan sikert aratott e vígjáték. A marosvásárhelyi Orvosi és Gyógyszerészeti Intézet fennállásának tízéves évfordulója alkalmából Gyárfás Miklós *Korotavasz* című drámáját mutatták be; szereplőgárdája a Gyarmati—Szamosy—Zsoldos-évfolyam.

Az első évek előadásait a sajtó több alkalommal bírálta a kissé régies, túlzottan harsány, szenvedélyes előadási stílusért. Az évek múlásával fokozatosan tért hódított a közvetlenebb, realisabb játéktílus.

1962-ben kétszáz személyes, korszerűen felszerelt, tágas színpaddal ellátott gyakorló színházat épített az intézet — és ezzel új lehetőségek nyíltak a művészi felkészülésben, rendszeres találkozást biztosítva a színinövendékek és a nagyközönség között.

Zsigmond Ferenc



Jelenet a nagyváradi űri muriból: Gábor József és Szabó Lajos
(Weiss István felvétele)

Erdővidék ásványvizei

A földrajzi értelemben vett Baróti-medencét, Erdővidéket Dél-Hargita nyúlványai határolják északon és északkeleten. Ennek neovulkáni eredetű kőzetei és vulkáni törmeléktakarói áttörték a régibb üledékes képződményeket, máshol rátelepültek azokra, a mélyben levő egykori magmafészkek pedig a felfelé vezető törésvonal-rendszereken keresztül ontják a felszínre a vulkáni utóműködésekre jellemző gázokat: többségében szén-dioxidot és kénhidrogént. Hogy ebben az aránylag kis kiterjedésű Kárpát-közi medencében majdnem minden székelyföldi ásványvíz-típusunk képviselteti magát, azt azzal magyarázzuk, hogy a nagyobb mélységekben szén-dioxidban és szénsavban gazdag — az ásvány- és kőzetalkotó sókat igen könnyen kioldó — vizek felfelé tartó útjukban nagyon változatos kőzettani összetételű rétegsorozaton törnek át, a legkülönbözőbb kémiai elemeket oldva ki, s a radioaktív anyagoktól maguk is természetes radioaktivitást nyernek. Az ily módon keletkezett ásványvízforrásokat településmódjuk és előfordulási övezetük alapján két csoportba soroljuk. Az első csoportba tartoznak a *természetes feltörések*; rétegforrások vagy feltörő vízü források alakjában jelentkeznek, a hegység és az azt övező heglábi domborsó területén fordulnak elő, s általában kis hozamúak; vizüket a legrégebbi idők óta használják a környék lakosai. A második csoportba soroljuk a *mélyégi ásványvízrétegeket*; felfelé tartó útjukban a nagy vastagságú, általában homokos víztároló rétegekbe jutnak, ahol — mint másodlagos települési helyen — nagy nyomás alatt artézi jellegű ásványvíztelepeket képeznek. Ezek a tektonikai mélyedéseket kitöltő plio-pleisztocén korú üledékekben helyezkednek el, vagyis a tulajdonképpeni medence területén, felmérhetetlenül gazdag ásványvíz- és széndioxid-tartalékokat alkotva. Ahol a törésvonalak a felszínre vezetnek, ritkábban természetes forrásokat is találunk, amelyeket a mélyégi rétegek táplálnak (Barót, Olasztelek). Általában azonban csak mesterséges módon, fúrások segítségével lehet ezeknek vizét felszínre hozni. Erdővidék altalajában több ilyen mélyégi ásványvízréteget váltakozik a szentelepekkel, jelentős mértékben megnehezítve a belszíni szénfejtést, ami csak a borvíztartalmú homokrétégek (úszóhomok) lecsapolásával lehetséges. A borvizet több száz köbméter óránkénti kapacitású szivattyúkkal hozzák a felszínre, duzzasztva a környező patakok hozamát. Szerencsére az ásványvíz egyelőre állandóan újraképződik, s a szentelepek ki-termelése után is számíthatunk rá. Ezt bizonyítja az is, hogy például az 1959—1973 között üzemelt ún. Vargyas II. szénbánya környékén telepített fúrásokból teljesen eltűnt a víz, de egy esztendővel a bánya bezárása után ismét csorogni kezdett a régi csövekből. A környék mélyégi hidrosztatikai vízszintje ugyanis elérte eredeti magasságát. A víz- és a közegnyomás következtében keletkező nyomóerő artézi jellegű ad ezeknek a borvizeknek. Így például a több mint félezer kutató-fúrásból ez ideig az Olasztelek melletti poronygosszéjji szondából a homokrétég megnyitásakor húsz méternél magasabb oszlop alakjában tört fel az ásványvíz.

Természetesen a szén és az ásványvíz ipari méretű együttes előfordulása szakszerű hidrológiai szolgáltatást igényel. A mélyégi borvizet lecsapolással és szennyezéssel fenyegeti Felsőrákos és Barót—Bibarcfalva övezetében a szénbányászat. Nos, a bánya és a borvízpalackozó üzem szakemberei olyan egyezményes határvonalat jelöltek ki a baróti szénbánya és a bibarcfalvi új borvíztöltőde között, melyet tiszteltben tartva — a borvíz elapadásának veszélye nélkül — zavartalanul fejthető a szén.

Ha meg is épült Bibarcfalván Erdély egyik legnagyobb palackozó üze­me, az ásványvízben gazdag Erdővidéken nem lett még igazán otthonra a fürdőgyógyászat. Kovászna megye turisztikai hivatalának — mint fürdővállalatnak — távlati fejlesztési tervében azonban szerepel ilyen irányú elképzelés. Evégett érdemes latolgatni, hogyan is állunk Erdővidék ásványvíz- és gyógytényező-tartalékaival, továbbá, melyek az azonnali meg a jövőbeli teendők e kincs védelme és felhasználása érdekében.

Erdővidék ásványvizeit a könnyebb áttekinthetőség kedvéért négy csoportba soroljuk: 1. alacsony ásványisó-tartalmú egyszerű szénsavas vizek; 2. földes-meszes és alkáliás, vagy e kettő kevert típusa, a valódi borvizek; 3. kénhidrogénes vagy szulfátos, ún. kénes vagy „büdősvizek”; 4. sós vizek. Az első két csoport vizeit savanyúvíz néven tartjuk nyilván; székely elnevezésük: borvíz.

Az első csoportba a „természetes szódavizeket” soroljuk; előfordulási övezetük a Barót és a Kormos felső folyása: Székelyszáldobos, Erdőfüle, Magyarhermány, Kis- és Nagybacon környéke. A hegylábi övezetben — ahol az ásványvizek a krétakori üledékeken is áttörnek —, így Székelyszáldobos déli részén, Nagybacon vagy Uzonka-fürdő közelében megjelennek a második csoportba tartozó „valódi ásványvizek” is.

A száldobosi Valál völgyében sorakozó borvízforrások: Nagy Están, Tanya, Szíki, Nyáras alatti, Szálka, Ikró, Baktor orrai (vagy Tót Mózi borvize), Szík orra alatti, Demeter Dénes kaszálóján való és a Kotyor-pataki. A legértékesebb a falu déli végén feltörő „Falu-borvize”. Az Ikró-forrás egykor kis fürdőmedencét táplált, amely napjainkra romba dőlt. A Hegyfarki vagy a Keresztútnál a Bethlen-fürdő magántulajdonban van, de azért fel lehetne használni gyógyfürdőzés céljára. A vidék és főleg a falu bányásznepe gyakorlatilag tehát csak a minden orvosi javallatot nélkülöző „ivókúrás kezelést” használhatja.

Az erdőfülei Faluborvizét a lakosok foglalatba vették; kiváló földes-meszes szénsavas ásványvíz. A Kormos és mellékpataki völgyében sorakozó források: Faluvégi felső kúpös, Borvízkút, Kiskésági, Fenyőspataki, Hjadi, Muhari, a két Farkasmezői, Aranyosi, Egresi, Kormosfehérpataki (hat forrás), Halasági, a két Kisági, Tányérosi vagy Bojtorborvíz, valamint a két Kovácspataki — összesen huszonhat vízfeltörés. Hogy a nagyobb mélységekben vulkanikus hévizek is előfordulnak, bizonyítja az Aranyos völgyében levő ún. Szondaborvíz, amely egy kis-mélységi kutatófúrás nyomán tört fel, és hőmérséklete októberben is 18°C.

Hermányi Dienes József XVIII. századi „borvízkatasztere” egy tucat magyarhermányi forrást tart számon. Savhiányos gyomorbántalmakra az alszegi szénsavas, kalciumos forrás vize már régen javallt. Foglalat nélküli régi forrásai: Boér, Réka, Szikra, Ágostonhídi, a két Szénakerti, Cigánylábi, Angyélíka és a Pető borvíz. A Medgyes-pusztai kénhidrogénes szénsavas borvíz az 1558 méter magas Kakukk-hegy oldalából ered. Az ugyancsak innen induló Fekete-patak völgyében egy kutatófúrás 19°C hőmérsékletű, magas vastartalmú, féllangyos ásványvizet hozott 1962-ben a felszínre. Ennek alapján is nyilvánvaló, hogy a Dél-Hargita lábánál, Száldobos és a Nagy-Piliske vonalán artézi jellegű hévíz rejtőzik a mélyben.

Borvizes helység Elek apó szülőfaluja, Kisbacon is. A híres Kisbaconi Rezes ásványvíz példás foglalása és a föléje emelt házíka a falu lakóit dicséri. A Barót vizébe ömlő Fenyős-patak és mellékágai völgyében tör felszínre: a két Kőrises, Tamásné, Balló és Zöld Péter borvize. Akár európai kuriózumként is emlegethettünk a kisbaconiak által Istenkasnak nevezett medencét, amely valóságos borvizesokadalom. Az itt eredő kénes-vasas forrás vize a vérszegény gyermekek valószínű gyógyszere, a hegyoldalból pedig mindenütt ásványvíz szivárog. Az Istenkas páratlan érdekessége a Benedek Elekről elnevezett borvitzavas barlang. Ebből tör elő az Érces borvíz. Ez egy felhagyott bánya tárnája, nevét Bányai János geológus adta, s a maga nemében unikum egész Erdélyben. Az Istenkas egyébként a kisbaconiak búvóhelye volt a török-tatár dúlások idején, a közeledő hadakat pedig a Leshegyről figyelték az őrszemek — így írja le *Édes anyaföldem* című munkájában Benedek Elek. A beomlott tárnából kifutó ásványvíz egyetlen éjszaka leforgása alatt akár két „olimpiai méretű” medencét is feltöltene. Az Istenkas 7,5 km-re fekszik Kisbacontól, végeláthatatlan bükkösök rengetegében. Nincs messze innen az 1848—1849-es ipartörténeti emlék, a bodvaji vashámor, mellette a híres „dobostorta-opál” lelőhelye. A hámmal szemben ömlik a Fenyős-patakba a Győrkovács-pataka, völgyében újra langyos vizek törnek a felszínre. Egerfa ácsolatban ma is látható itt az a medence, amelyben Benedek Elek szokott fürödni szénacsinnálás alkalmával. A nép „Elek apó feredéje” néven emlegeti. A medence közelében langyos borvizek fakadnak. Ugyancsak langyos ásványvíz tör fel gazdag széndioxid-emanációval a Gábor Áron hámmától feljebb található szondából, nem messze a híres Bodvaji borvitzól. E sorok írója 1968-ban két nagyon erős (hangosan sistergő) széndioxid-feltörést is talált a fentebb fekvő Kis-Fenyős-patak völgyében, amelyekből kiváló mofettákat lehetne kialakítani. Semmi kétség, a kisbaconi Fenyős-patak völgye Erdővidék gyógytényezőiben egyik leggazdagabb területe.

Vasas-szénsavas borvizek sorakoznak a nagybaconi erdőből lefutó Sugó-patak (Sugói, Köveshegyi, Mihályi Andrásné, Magyarórsajji, Pihenői, Muhási borvízforrások), a Kis- és Nagy-Kégyös-patak (Fenyőorri, Veres Dezső, Nádasajji, Rezesi), va-

lamint a Szil- és a Lágycs-patak völgyében; ez utóbbi magas jódtartalommal rendelkezik, s mivel közel esik Uzonka-fürdőhöz, ivókúrás felhasználására a jövőben számítani lehet.

A fürdőgyógyászat jövője szempontjából különleges adottságokat rejt az 1016 méter magas Nagy-Murgó vulkáni kúpja alatt húzódó Uzonka-patak völgye és a Hatod-hágó környéke. Az Uzonka melletti Pisztrangos-patak völgyének ásványvizeit már a legrégebb idők óta ismerik. Halmágyi István naplójából tudjuk, hogy 1769-ben ő maga is az e patak völgyében virágzó „Pisztrangos-feredőben” kúrálgatta hűléses lázát. A fürdő még a XVIII. században romba dől, de forrása ma is megvan; csodatevő hatásáról Mátyus István, a neves orvos-író is megemlékezik; hatalmas mésztufa kúpja pedig hirdeti, hogy évszázadok óta ontja gyógyvizét. Közéleben egy magányos csángó telep van, környékén még felismerhetők az egykori fürdőépületek nyomai. Pisztrangos helyét a múlt század derekán Uzonka-fürdő vette át. Borvizei már azelőtt is ismertek voltak, és valami kis fürdő is létezhetett itt, hiszen a brassói Wagner Lukács doktori értekezésében (1773) ezekről a vizekről is beszámol. Ő Nagybacon határából tíz forrást említ, közöttük név szerint a Nádasajjit, a Pisztrangosit és az Uzonkai Főkutat. Uzonka kalciumos-magnéziumos szénsavas gyógyvizeit a bükkszádi kőbányák patronálta meleg fürdő és hideg strandfürdő hasznosítja. Az értékes adottságokkal rendelkező fürdőtelepet a megyei turisztikai hivatal hivatott átvenni és kiépíteni. Ennek érdekében az intézmény hidrogeológiai szolgálata elvégeztette a szükséges vegyi és radioaktív elemzéseket. Az uzonkai források vizének radioaktív vizsgálatát Szabó Árpád, a kolozsvári Izotóp- és Molekuláris Technológiai Intézet tudományos főkutatója végezte, s az eredmények arról győztek meg, hogy a vizek gyógyhatása jelentős. A fürdőt hengerelt erdőkitermelő út köti össze a hatodi műúttal. 1978 őszén itt tartották meg a hagyományos Erdővidéki Orvosi Napokat. A Hatod-menedékház előtti Sós-pataki borviz- és a Setét-pataki savanyúvíz-forrás az idegenforgalom szempontjából jelentős.

Az erdővidéki borvizek központja Bibarcfalva. Forrásai régóta ismertek; az 1332. évi pápai tizedjegyzékben Villa Byborch néven fordul elő. Adataink vannak arról, hogy a Borhegy vizét már 1880-ban palackozták, s 1906-ban a trieszti kiállításon bronzérmert nyert. 1949 óta csak ivókúrára szolgálnak. 1890—1953 között az egykor híres Baross-forrás vizét, majd ennek telepén („régii töltőde”) 1953-tól napjainkig a Május 1-kút szénsavas ásványvizét palackozták. E forráscsoport kapacitása 1968-ban elérte a napi 12 000 litert, és vize az ország tizenkét megyéjébe jutott el. Az 1976-ban használatba adott új „borvizgyár” napi 400 000 liter ásványvizet (Biborteni) palackozására készült. Korszerű fúráscsoport szolgáltatja „nyersanyagát”.

Még a századforduló előtt meleg fürdő alakult itt néhány káddal és egy vendéglővel. A háború után végzett fúrás megnövelte a vízhozamot, s így a fürdőt korszerűsítették. Most húsz káddal, strandfürdővel és vendéglővel működik. A fürdő ásványvizét gőzzel melegítik.

Erdővidék bányászai, a környező falvak lakói igénylik a gyógyfürdőt, a strandot. Korszerűsítése és bővítése indokolt. Bibarcfalva altalajában a felszínhez közel andezitszikkák vannak; a szikkák tömegébe mélyített fúrások (a 9637-es és a Fürdőborvize) langyos borvizet hoztak a felszínre; 17,5—18°C hőmérsékletük indokolja a mélyben levő hévíztartalékok feltárásának tervbe vételét, annál is inkább, mivel a legújabb párt- és kormányhatározatok elsőrendű fontosságú feladatul jelölték ki az újabb energiaforrások — közöttük a hévizek — feltárását is.

A bányászváros Barót alatt is artézi jellegű ásványvíztelepek vannak. A Tószegen végzett kutatófúrásból 1958 óta 1,1 méter magasán állandóan folyik az alkáliákban gazdag szénsavas ásványvíz; hozama (1978 nyarán) 1,1 l/sec. A város alatti artézi ásványvíztelepek a jövő erdővidéki gyógyfürdőbázis biztos alapjául szolgálnának. Barót városa és a Csere-tető közötti övezet alatt a szentelepe 300 méternél nagyobb mélységben található, tehát kitermelésére egyelőre nem kerül sor. Már most ajánlhatjuk, hogy az illetékes szervek kezdjék meg erdőövezet telepítését erre a helyre, ugyanis egyedül tájképi jellege nem felel meg gyógyfürdő létesítésére, mert az összefüggő tölgyerdőket még a XVIII. században kiirtották.

Erdővidék másik, ásványvízben gazdag területe az Olasztelek—Vargyas—Felsőrákos háromszögében a települések közötti Kormos mente. Olaszteleken nyolc (Nyilaki, Fingó vagy Nemzeti, Likaskő, 9643-as, 9634-es és 4456-os szonda, Feketés, Bolond), Felsőrákoson pedig hét (Faluvégi, 9621-es szonda, Faluborvize, Malomfői, 9659-es szonda, Mária, Vargyas II.) borvízforrás található. Az olaszteleki Likaskő alkáliás-magnéziumos borvizét hatalmas mésztufakúp jelzi. Írásos emlékek bizonyítják, hogy 1626-ban — morva orvosának tanácsára — Bethlen Gábor is használta vizét. Amikor az 1848. decemberi erdővidéki eseményekben pozitív szerepet játszó báró Rauber Nándor és Simonfi Sámuel baróti járásorvos, Bem

tábornok egykori tábori orvosa 1860-ban kitakarította a forrást, köpűjében római kori tárgyakat és pénzérméket találtak. Az olaszteleki lakosok tizenöt évvel ezelőtt kiváló tükörfürdőt építettek a Köves-réten egy artézi borvizkitörés helyén. A huszonnégy óra alatt 100 m³ ásványvizet ontó kút kincseket ér; foglalatla azonban az idők folyamán elkorhadt és romba dőlt. Rendbetételét a bardóci néptanácsnak kellene vállalnia a lakosság önkéntes pénzbeli hozzájárulásának és hazafias munkájának felhasználásával. Felsőrákos az elmúlt századokban híres volt ásványvizeiről; itt palackozták a híres Mária-vizet. Az 1950-es években rövid ideig az mtsz tartotta fenn a töltődét, de azóta romba dőlt. Az ismert ásványvíz első vegyelemzését Korányi Frigyes, a magyar orvostudomány kiválósága, a gyógyfürdő fejlesztésének nagy pártolója végezte, aki állandó nyári vendége volt az olaszteleki kastélynak. Az elhagyott forrást könnyen ki lehetne építeni, ugyanis mellette húzódik a Vargyas I. szénbányához és a brikettgyárhoz vezető iparvasút, amely a bánya várható bezárásával szabaddá fog válni.

Vargyas a múltban nem volt „borvizes falu“, napjainkban azonban egyre inkább ismertté válik az eleinte Virghis, majd Silvana, legújabbban pedig Borsil néven palackozott meszes-földes szénsavas vizéről. A mindössze félszáz méterre lehatoló szénkutató fúrásból feltörő vízre épült korszerű töltődéje a szénbánya szomszédságában van, az iparvasút mellett. A két forrás korszerűsítését, hozamának növelését már ez is indokoltá teszi. Vargyas és Felsőrákos határában, a Rikaerdőben egy-egy nagyobb hozamú sósvíz-forrás is található; sótartalmuk a miocén kori tengeri eredetű sóüledékekkel hozható kapcsolatba.

A harmadik csoportba tartozó bűdösvizek igazi hazája az Olt völgye. Az egykori köpeci csatárengek langyos víz tört fel egy 240 méter mély fúrásból, s a falu alatt is artézi jellegű borvizelepek rejtőznek. Fent a köpeci erdőn, a Bükkefj alatt ma is ismerünk egy pusztuló meg egy aktív szénsavas borvízforrást. A szomszédos Miklósváron a Székátalja nevű részen nagy hozamú kénes vizet vezettek be a csordaitatóba: ez a Miklósvári Bűdöskút, amelynek az itteni kastélyba való bevezetését már a Kálnoky család tervbe vette volt. Semmi akadályja annak, hogy a helyi mtsz, a kastély mai birtokosa a falu lakóival közösen megvalósítsa ezt a régi tervet. Délebbre, a középjaitai Móric-patak oldalából erős szulfátos víz szivárogo elő, kénhidrogénes emanációkkal. E vizek gyógyászati célokra való helyi felhasználása már csak azért is indokolt lenne, mivel Kovászna megyében ez az egyetlen gyógyvíz-típus, amely reumatikus bántalmak kezelésére használható. Feljegyezték, hogy a középjaitai Olyves-árok bűdösvizét kádakba gyűjtötték a régiek, majd tűzben hevített kövekkel felforrósítva, ott helyben végezték nyaranta a legáltalánosabb tiznapos fürdőkúrát. Hasonlóan jártak el Böllön régi lakói is a Bűdösfürdő vizével. Itt ugyanis korszerű tükörfürdő működött a két világháború között. Ma romokban hever. Hozama és minősége alapján ítélve, hivatalos szakvélemény szerint hét-nyolc kádás reumatikus melegfürdő táplálására alkalmas. A fürdő közelében levő „Gyertyános kotlósvíz“ példaadó módon jó foglalatba vette és ivókúrára használja a falu. Böllöni Farkas Sándor szülőfalujának környékén szénsavas ásványvizek is találhatóak (Farkaslaki, Zugói és Kénosi). A Korlát-patakba ömlő Sós-patak völgyében található a vidék egyetlen Selters típusú (kevert, sós-szénsavas) gyógyvíze. Feltételezhető, hogy az Olt völgye pliocén homokjai is tartalmaznak szénsavas ásványvizet. Ezeket azonban csak fúrások segítségével lehet a felszínre hozni.

Hogy a lepergett évszázadok folyamán sok-sok borvízforrás eltűnt, arra éppen régi helyneveink szolgáltatják a legjobb bizonyítékot. A XVI—XIX. századból ugyanis sok helynév utal borvíz, kénes víz jelenlétére: Baróton és Miklósváron a Borkút, Nagyajtán a Bűdöskút.

Közgazgatásilag Mikóújfaluhoz, földrajzilag azonban Erdővidékhez tartozik az üveghatárjáról egykor híres, ásványvízforrásokban gazdag Zalánpataka. Határában vegyes típusú ásványvízforrások törnek fel (Csuklyonjak, Köhösfjeji, Préda Gyuri kútja, Karácsony, Bugyoni, Kerekdombi, Nádas). Értéküket emeli az is, hogy 1968 nyarán e sorok írója az Álnás-patak völgyében hangosan sistergő mofettafeltöréseket fedezett fel, amelyek esős időben hangosan fortyognak az egész völgyben. Ezek a feltörések jelzik Erdővidéken a mofetták létesítésére alkalmas száraz szén-dioxid másik előfordulását. Bűdösvíz-feltörést is találtunk itt, a nagy-baconi erdőben levő Tekerőfej környékén.

Az elmondottakat összegezve kiderül, hogy Erdővidéken összesen 147 vizelő-jövetelt (133 savanyúvíz, 9 kénes forrás, 5 sós forrás) és két erős széndioxid-feltöréses övezetet tartunk nyilván. A 147-ből 11-nek a vizét strandfürdőbe vezették volt, jelenleg azonban mindössze kettő van használatban. A források közül 117-nek nincs semmilyen foglalatja; elhanyagoltsága miatt elhalófélben van 29 forrás és

7 fürdőmedence. A közel másfélszáz ásványvizből csak mintegy negyedszáznak ismert a vegyi összetétele, radioaktív vizsgálatokat pedig csak Bibarcfalva és Uzonka-fürdő vizein végeztek. Reális becslés szerint a medence ásványviktartaléka napi félezer köbméternyi hozamot biztosíthatna. Ipari célokra ebből csupán Bibarcfalva és Vargyas néhány kútja szolgál. Gyógyfürdő-szolgálat Bibarcfalván és Uzonka-fürdön van, szolgáltatásaik azonban — a jó minőségű gyógyvizen kívül —, sajnos, semmiben seg elégték ki a korszerű elvárásokat és követelményeket.

Nyugat-Európában az ásványvizeket csaknem valóságos gyógyszerként kezelik. Erdővidéken, de szinte mindenütt Székelyföld-szerte tömegesen ivóvíz helyett használják a legkülönbözőbb borvizeket (amilyen éppen forr a közeli határban, vagy amilyen érkezik az üzletbe), anélkül hogy jó vagy rossz irányú gyógyhatásukról legalább a körorvos véleményét kikérnék. A felvilágosító munkával még orvosaink is adósak. Az ásványvízalap gondozását országunkban vízvédelmi törvény írja elő, így feladatát mindenkinek tudnia kellene. Am az elmondottakból is kitűnik, hogy Borvizország — ahogyan a Székelyföldet szokás nevezni! — még mindig kiaknázatlan és kimeríthetetlen lehetőségeket tartogat a vízföldtani kutatások számára.

Kisgyörgy Zoltán



Bakó-Hetei Rozália kerámiája

„Élni a hó alatt is lehet jó”?

Gondolatok a könyvtárban

1. Törhetetlen hittel érkezett a hatvanas évek irodalmába Farkas Árpád; Ady igazi jelentkezésére (*Új versek*) emlékeztető magabiztossággal jelentette ki: „nem kérдем már / kell vagy nem kell dalom”. Ezen időszak korhangulatának szerves tartozékai lettek költeményei. Csakhogy a közösségi költőnek — a „mindenség áramkörébe” kívánkozóznak! — nemes indulatait, harcos közéletiségét olyan magasrendű forradalmas hagyománnyal rendelkező irodalomban kellett megfogalmaznia, amelynek kiemelkedő teljesítményeit — századunkban csupán — Ady, József Attila, Illyés, Nagy László, Váci Mihály nevével jelezhetjük.

És a szűz-szó, hogy a *Tű foka* költőjének, Páskándi Gézának egy analóg helyzetre utaló leplezetlen-őszinte vallomását idézzük, miután ezek ágyában is már feküdt, választhatott: „vagy örökre tehetetlen lesz ennyi csontigszívó, nagy élmény után, vagy kitalál valami új és szép perverziót.” Mindezzel azt a rendkívüli felelősséget akartuk érzékeltetni, amellyel az induló költőnek eleve számolnia kellett. „A kezdő költők ugyanis mindig fölhangolt lantot kapnak és fognak kézbe: de az előttük való kor hallása szerint fölhangoltat. A költészet a legősibb művészet. Azt terheli legtöbb hagyomány” — olvassuk Illyésnél. (*Petőfi Sándor*. Bukarest, 1972. 55.)

A költészetet egy sajátos, öntörvényű világgént (rendszerként) tételezzük. Minden költőnek tehát meg kell teremtenie ezt a magáért-való új világot. („A magáért-való-lét legközlelebbi példája az én. Mint létezők, más létezőtől különbözőnek és reá vonatkoztatottnak tudjuk magunkat.” — Hegel: *A logika*. Budapest, 1979. 168.)

A *Másnapos ének* költőjének sikerült ez? A kötet mint versgyűjtemény föl-tétlenül figyelemre méltó, maradandó értéke irodalmunknak. Költőjének szenvedélyes lángolását (*Csak csend ne legyen, Kenyér és vers* stb.) eszmei szinten kétely, megtorpanás követi (*Katarzis*). A kérdés, amellyel küzdelmüket már (meg)vivták az előtte járók (pl. Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos), kikerülhetetlenül magaslik föl Farkas Árpád előtt is: „Bolydult egysúlyal e korban mit kell tennem?”

(Nem feladatunk most, hogy részletezzük: milyen költői képek, gondolat-fosztlányok ismerősek már József Attila, Lászlóffy Aladár vagy más, huszadik századi magyar lírikusok verseiből.)

2. Úgy tűnik, hogy eme kérdésvölvetés határkö jellegetű Farkas Árpád költői útján. A világ művészi birtokbavételének nyitása megtörtént. Hogy merre és hogyan haladt, az a mű értékelése során dönthető el. Rá kell tehát kérdeznünk: milyen az az új ének, melyet „tűfűtött álmok ravatalánál” kezd (pontosabban: kezd újra) a *Jegenyekör* című kötet költője? Nem szűnik meg vallani Farkas, hogy:

*Élni a hó alatt is lehet jó,
de csattogó szélben érdemesebb.*

(Hófúvás)

(Vö. „Mióta éltem, forgószélben / próbáltam állni helyemen.” — József Attila: *Ime, hát meglettem hazámat...*)

Komoly és tiszta szándékú erkölcsi hitvallása művészileg olyan motívumkörnek a folytatása, mint az első kötetbeli „mindig fényre állni” és „köszörű-idő” (vö. „kés-idő”, „köszörűn sikoltó idő” — József Attila: *Fagy*).

2.1. Kiáltó ellentét e magatartással szemben az, amit *A fagy gyomrában* című vers jelentése teljességében közöl. A záró részt idézzük:

*jó, bizony, jó itt
a fagy meleg gyomrából
kifelé dudorászni magam
dalaimmal...*

Hiábavaló lenne az új hit utáni fohász, a férfias dac, a mégis erkölcse?

A szituáció radikális megváltozása ugyanazon kötet eszmei-erkölcsi rendjében! A „mit kell tennem ebben a korban?” kérdésének leszűkülése. Mert mi mást jelentene a lakonikus kijelentés: „Megszokom lassan, hogy nélkülem történik minden.” (Almatlanul) Talán épp azért, mert a Farkas Árpád-költészet ama sajátos öntörvényű világ megalkotása helyett egyre inkább valaminek a függvényeként épült ki. Kezdeti nemes szolgálata egyfajta beszűkülés következtében saját magát mint költészetet szolgáltatta ki.

2.2. Egy mitizált helyzettudat megfogalmazását olvassuk ki több verséből:

*A bárka késik valahol,
a víz, a víz csak énekel.*

(Özönvíz)

*Nincs mit tennem, megadom magam.
Hatalmasabb.*

(Az iszony ellen)

„A sors lényege, hogy megadjuk magunkat; mi tesszük sorssá: vak végzetté, ha megadjuk magunkat — ha menekülünk. Ki kell mosni a sorsból a vak végzetszerűséget, meg kell nevezni a sorsot, kikiáltani, rámutatni s hívti s üvöltöni, hogy mindenki tudja, mindenki lássa: nem vak végzet a sors, hanem settenkedő akarat; reá kell borítani nevének burkát, hogy elveszítse kiszámíthatatlansága látszatát. Lázadni ellene akkor is, ha lázadni nem lehet.” (Bretter György: *Vágyak, emberek, istenek*. Bukarest, 1970. 125.)

Távlatlanság. Az adott helyzet kilátástalansága, lehetőségek felvillantása nélkül. Holott tudjuk Szilágyi Domokostól: „Minden véges megalkuvás.”

3. A hó és havazás motívumok új kötetében* mintha gyöngítének egymást, holott egymás jelentésének gazdagítását, koherenciáját kellene hogy szolgálják (lásd *A hó szaga, Újévi hó, Alagutak a hóban*, „dúdoló”). Amint a táj fogalom jelentése körül is homályt fedeztek föl. Gyakori előfordulása (lásd 5., 10., 11., 16., 49., 65., 67.) megkövetelné jelentésének pontos körülhatárolását. Egyenértékű, szinonim fogalom a szülőfölddel? Nem. A különböző kontextusok jelentései, melyek elemeként előfordul, nem ezt bizonyítják. (Király Lászlónál kitágul — joggal! — a szülőföld és az otthon határa: „...otthonunk minden, / s minden: hazánk.” — *Éjjéli eső*) Márpedig éppen ennek a fogalomnak költészetünkben nem szabad félreértelmezésre alkalmat adnia. S a hozzá való viszonyunkat is egyértelműen kell megfogalmaznunk.

Kétllyel fordulok továbbá az olyan (durva) tájnyelvi kifejezések használata felé, mint: ganyésszekér (34.), csipor (14., 32.). Nem érzem indokoltnak használatukat az adott szöveggörnyezetben.

3.1. A címadó költemény kompozíciója egyenetlen. Az első, leíró jellegű egység indítása egyszerűen nagyotmondás („Havaztam volna magam is — de lám, hogy megeredt!”), s az ugyancsak ebben a részben előforduló felkiáltás („S már égig-érő hóban a táj!”) sem lendíti előbbre a gondolatot, nem bír többletjelentéssel. A kaszák és kések motívum gazdag jelentése (I. Ady!) ugyancsak kiaknázatlan marad, sőt: nem is találja helyét ebben a kontextusban! A leíró rész statikus-sága *A fagy gyomrában* című versre emlékeztet, és a helyzetbe való belenyugvást sugallja, félreérthetetlenül:

*s nagy havak gyomrában az értelem
békésen
elüldögél.*

A második egység dinamizmusa (nyelvi szinten felkiáltó mondatok halmozásával valósítja meg), a felforrósodó indulatok megszólaltatása már a lehetőségek egyfajta pozitív megközelítése. A havat olvasztó szívdobogás, okos szenvedély, kétkedő hit, törekeny álom, didergő elme, hű szándék és mozdulat mind-mind jelzik a túllépés lehetőségét. (Király László mintha csak az értelemre apellálna:

* Farkas Árpád: *Alagutak a hóban*. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 1979.

„... a Kétségek Között Önmagát Fölfaló, a lélek, / már csak az értelemtől vár minden jövődölést“ — *Halljátok-e a dalt.*) A zárórész pedig a reményre hivatkozik:

*S ha majd e mennyei vatta szánkból kifordul,
s nem a fagy bandái zenélnek,
viduljon taposó táncra a láb,
olvasszon világ-nagy termeket
körénk az Ének.*

A *Vonatok* című versében, mely ugyancsak az alagutak motívumra épül, a teljes bizonytalanságot kelti: „...vonatok zakatolnak a patyolat éjben [...], s vásznak, elválnak, mire valahová, valamikor megérkezünk — —“
„Az emberi sorsot vállalni annyi — írja Bretter —, mint vállalni a küzdelmet; a küzdelmet vállalni pedig szembenézés a konkrét helyzettel-feladatokkal.“ (*Vágyak, emberek, istenek*, 167.)

3.2. Az adott helyzet kilátástalanságát rögzíti *A szivárgásban* című költemény. A tivornya mint a vershelyzet jelölője a tragikus pusztulásra utal. Felbukkan a versben az Ady-költészetből jól ismert magatartás — a dac: „Nem kapkodok. Legyen hát úr a Szivárgás!“ A tagadás mozzanata ugyancsak megjelenik a vers második részében — „Sürgetek sajtó ígéket, / lázítok velőt, verőereket“ —; befejezésként mégis a pusztá létezés, a (biológiai) fennmaradás gyönyöre tölti el a költőt:

*de vagyunk! részt veszünk
e lakomán, s jelöljük májfoltok bár testem:
— lélegzünk!, élünk! im
Csodák Csodáját
újra és újra megjelentem!*

A józan értelem pedig ezt mondatja velünk: „A megmaradás a közönséges élet-ösztön mindennapi »törekvése«, egy öntudatlan biológiai harcnak a tétje... De az öntudat számára a megmaradás nem ez, hanem az emberi méltóság megőrzése.“ (Cs. Gyimesi Éva: *A mitizált kényszerűség*. Korunk, 1979. 1—2.) „Mitizált kényszerűségeink“ nem mentenek fel az egyetemes emberi értékalkotás alól. Ez érvényes a költészetre is. Hazai költészetünkre még inkább. Megmaradásának egyetlen igazi esélye: ha az értékek egyetemes rendszerében helyet követel magának, hiszen tudjuk: bármely irodalmat csakis a saját irodalmi-művészi értéke tarthat fenn. Kultúraalkotó s a humánium megszólaltatója kell hogy legyen költészetünk is! S ebben az összefüggésben igazán érvényes az a (bretteri) meglátás, miszerint bizonyos értelemben helyzetünk és létünk világtörténelmi jelentőségű — világtörténelmi helyzetben vagyunk. (Az „árnyalatainkkal ítéljük“ lényeges követelményét Farkas meg is fogalmazza Sütő Andrásnak ajánlott versében. Következtesen kell tehát alkalmazni!)

3.3. A Farkas Árpád-költészet ilyen hagyománnyal is rendelkezik, l. *Jegenyekőr*, *Avaron*, *Itthoni Hamlet* stb. Ezt a hagyományt folytatja például a *Zsilipek*-ben. Jól megkomponált, magas intenzitású költemény, gondolat- és indulatmenete föltartóztathatatlanul halad egy jól meghatározott cél irányába. A kötet igazi értékeit képviseli néhány szépen megformált, a gondolati és művészi egységet és homogenitást megvalósító költemény: *Vadászat*, *Szénásszekerek*, *A szembejövőknek*, *Az átutazó*, *Taps*, *Tamási Áron*, *Petőfi Sándor*, *Köhögések*.

3.4. Ma is érvényes a megállapítás, hogy a Farkas Árpád-költészet, jellegét, természetét tekintve, a Kányádiéhoz áll a legközelebb. A neki dedikált vers művészileg gyöngé. Ime az indítás:

*A Nyikó vizén, Küküllőn, Maroson és Olton
dagasztóteknőbe ülnek,
mosóteknőbe szállnak
a gyermekek,
s egyikük eljut az Óceánig.*

A felsorolás (Nyikó, Küküllő stb.) nem eredményez erősítést; a befogadói tudatban semmilyen változás, aktivizálódás nem megy végbe. Ugyanez mondható el az ismétlésről is: mechanikus ismétlés, egymáshoz nagyon közel álló két dolognak és cselekvésnek nyelvi jelölése, anélkül hogy a képzeletet valamelyest is kimozdítaná állóvíz-helyzetéből. Az utolsó gondolat pedig („s egyikük eljut az Óceánig“) az

Ady. (Vö. „Valaki az Értől indul el / S befut a szent, nagy Óceánba.“) Eszmeiségében közelíthető több Kányádi-vershez, azonban művészi megformáltság tekintetében alatta marad ezeknek. A Kányádi-versek ugyanis tömörségükben is megőrzik sokszólamúságukat, sejtelmességüket, kompozíciójuk pedig szinte hibátlannak mondható.

Van egy Adyt idéző költeménye: *Ostorzúgásban ének*. Értjük a költő komoly szándékát, szigorú állásfoglalását az Ady-hagyomány mellett. Önkéntelenül mégis a nyelvi megfogalmazására figyelünk.

*Nem kell már lant, se cimbalom,
tornázó vágyaknak tora,
csak Ady Endre ostroma,
csak Ady Endre ostroma!*

(Vö. „Látok én csillagra akasztva egy elárvult ostort. Nekem Ady Endre ostroma tetszik.“ — Nagy László: *A föltámadás szomorúsága.*)

3.5. Íme, hogyan jelentkezhethet a modorosság, a gondolat elsorvasztása, üres konvencióvá válása. A költészet teremtés, mely az egyszerűség csodáját is feltételezi. Egy-egy eredeti szókapcsolat, szókép stb. titkos és mély összefüggések megsejtetésére képes. Ezek teremtő erő nélküli újrafogalmazása, megisméltése azonban megszünteti a „csoda“ varázsát; de hogyha a teremtő erő egy árnyalat erejéig is érvényesül — új jelentéshorizontok tárulnak föl az újrafogalmazott, felidézett képből. Amint láttuk több példában is, Farkas Árpád éppen az eredeti-egyszeri képek spontán őseréjének varázsát szünteti meg azzal, hogy felidézi versében, de nem ad hozzájuk semmit, ami új jelentésmezők, asszociációk felé lendítené a befogadói tudatot.

A fiatal Babits versben is megfogalmazta a tételt, hogy ti.

*... a dal is légyen örökkön új,
a régi eszme váltson ezer köpenyt,
s a régi forma új eszmének
öltönyeként kerekedjen újra.*

(In Horatium)

„A költészet (lira!) minden más irodalmi műformával szemben az egyetlen, amely a nyelvi s logikai konvenciókon kívüli gondolkodás-menetben teljesíti ki önmagát.“ (Páskándi Géza: *Vallomás a költészetéről*)

4. A költészet határai rendkívül kitértek századunkban. (Vajon éppen a költészet ún. válságának az eredményeként?) Mondhatni alkalmassá vált a történelem oly radikális eszázadi földrengései minden kisugárzásának érzékeltetésére. Forradalmi pedig mindahányszor létében kérdőjelezték meg magát a költészetet! Létezik-e, létezhet-e hát — kérdezzük mégis — az állandó feszültségek, viszonylagosságok közepette? Igen, ha a változó léthelyzetek függvényében megőrzi problémaérzékenységét, nyitottságát minden emberi iránt és jobbitó, cselekvő szándékát. Ha vállalja a jelenlét felelősségét — mondhatnók Bretterrel. Erre csak egy olyan költészet képes, amely gondolatainak többszólamúságával a már-már áttekinthetetlenül bonyolult struktúrák adekvát művészi kifejezésére és a humánnum állandó ébrentartására irányul; olyan, amely ugyanakkor képes önmaga lehetőségeivel is józanul szembenézni. Úgy, ahogy — hazai költészetünkben hozza a példákat — Szilágyi Domokos tudta a saját sorsát és a történelem tragikus mélységeit egyaránt megformálni. Hivatkozhatnánk továbbá fiatal költőkre, akiknek eddigi teljesítményét szintén jelentős értéknek tartom — Markó Bélára, Szócs Gézára. Említhetnénk ugyanakkor még kézzelfoghatóbb, ellenőrizhetőbb példát is: Kányádi Sándor remekművét, *A ház előtt egész éjszaka* című „szöveget“.

A mélység, a lényeg rejtett mozgatóerőire kell tehát irányulnia a költészetnek — a maga sajátos nyelvén és törvényei szerint. Nem zárkozhatik laboratóriumi elszigeteltségbe, magánvalóságba, sem pedig bizonyos végzetesnek mondott helyzetekbe. A természetes nyelvre — valamely közösség féltett kincsére — épülve mint másodlagos jelrendszer (Lotman) funkcionál.

Azonban tudjuk azt is, hogy a nyelvre irányuló (költői) szemléletmód radikális változásokon ment keresztül századunkban (l. az ún. nyelvi fordulat értelmezésének főbb vonatkozásait). A valóság nyelvi megragadhatóságának egyértelműségébe, bizonyosságába vetett hit többször alaposan megingott — nyelven kívüli tényezők brutális beavatkozása folytán is. A fasizmus ideje alatt például — mutat rá George Steiner — kisajátították a nyelvet, barbár célok szolgálatába állították. „A

modern író rendelkezésére álló eszköz — írja másutt szerzőnk — kívülről korlátozás, belülről romlás fenyegeti.“

A kiszolgáltatott nyelvi eszközöket újból a humánus hordozójává és hirdetőjévé kell tehát tenni. Ki kell használni a nyelv szunnyadó lehetőségeit, hogy a költészet ismét betölthesse nélkülözhetetlen küldetését.

Farkas Árpád számára a nyelv ilyenén problematikus volta mintha nem is létezne. Ama törhetetlen hitből, úgy érzem, ez föltétlenül megmaradt — a nyelvi kifejezés lehetőségeibe vetett hit. A nagy hangerő és indulatok azonban nem mindig érik el a várt hatást. Bizonyos helyzetekben talán az ironikus attitűd, a groteszk látásmód (néhány versében jelentkezik is) „árnyalataink“ megfogalmazásában művészileg eredményesebb lehet. Ama „torkig többes szám első személy“ például tagadhatatlanul nemes erkölcsi tartást hordoz. Kérdés azonban, hogy ezt sikerül-e minden esetben az esztétikum törvényei szerint megformálni. Mert erre már nincs recept! Világának teljes jogú — felelős! — alkotója kell hogy legyen a költő. Tőle függ, hogy az adottságok és végtelen lehetőségek ütközőpontján hogyan alakítja — egyetemes emberi mérték szerint! — saját autonóm, magáért-való világát.

Borcsa János

Mit! Miért?

A föltehető kérdések meghatározó jellegéről

1.1. Godot-ra várva mondja Estragon Vladimirnek: „Látod, Didi, mindig akad valami, ami elhitheti velünk, hogy élünk.“ K. Jakab Antal írja Beckett drámájának kapcsán: „Ott szeretnénk lenni, ahol sem azt nem lehet állítani rólunk, hogy létezzünk, sem azt, hogy nem létezzünk, mert még ezután kellene döntenünk afelől, hogy akarunk-e létezni vagy sem.“ Beckett antihősei azonban gondolkodó lények, ők a fenti zérus ponton képesek lennének eszközök szerint dönteni lét és nemlét kérdésében, döntésüknek pedig valamelyes indokot is tudnának adni, még ha ez a hamis tudat lenne is. Ők még mérlegelnek.

A nembeliség mindig társadalmilag-történelmileg meghatározott, többé-kevésbé konkrét viszonyok között érvényesül, a nembeliségnek „tudata van“. A *Zsé birtokának** á-ja kitaszíttatik történelemből és társadalemből egyaránt, rá, pontosabban ellene csupán egy absztrakció hat, mellyel nincsen semmiféle viszonyunk nevezhető kapcsolata, mert a hatás egyoldalú, és a visszahatásnak még a lehetősége sem adott. Eleve kizárt még az üldöző—üldözött ható—visszaható viszonya is, mivel lehetetlen a végső elkeseredés szembefordulása. Zsé absztrakció, ellene csak szóbeli blaszfémiát lehet elkövetni, mint Isten ellen, aminek ugyanaz a hatása, mint a káromlásnak: semmit sem változtat az ember (á) sorsán. Zsé a megfoghatatlanul mindenütt jelen lévő, a személytelen *ens a se*, á pedig az ő függvénye (*ens ab alio*), aki hiába kerülne oda, ahol dönthetne léte vagy nemléte felől, mert ő egyszerűen „egy“ meghatározott, tőle megvonatott a döntés joga (és lehetősége), tőle a létezés joga is megvonatott — őt már csupán valamely tehetetlenségi erő, mondjuk így: reflexei tartják életben. Ember volt, s emberiségétől fosztották meg, amikor kitaszították, nem a Paradicsomból, mert akkor fejlődése, „emberré válása“ nem volna eleve semmitve, hanem igenis az emberi viszonyok közül a viszonyok nélküli létbe, ezért küzdelve sem emberi, hanem állati természetű, ugyanis nem Zsé ellen küzd, hogy visszaminősüljön emberré, hanem természeti körülményekkel. Nem tudjuk, miért ez az alapképlet Pusztai János regényében, de ahhoz, hogy végigolvashassuk, el kell fogadnunk ezt eleve adottnak. Mert minden — az egész regény — ebből következik, s nemcsak á sorsa, ha azt, ami történik, sorsnak lehet nevezni, anélkül hogy valami emberit behazudnánk abba, amiben nincs. Az alapállás végül is ez: á először is és mindenekelőtt az emberiségből (s nemcsak az emberiségből) taszított ki már az első oldalakon. Fogadjuk el ezt így, s nézzük, mi következik ebből.

1.2. Éppen a fent elfogad(tat)ott alapállás miatt tiltakozom a könyvek megjele-

* Pusztai János: *Zsé birtoka*, Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1979.

nési egymásutánja ellen. Más okokból is tiltakozhatnám, de azok már a műveken kívüliek lennének. Itt kell közölnöm (bár nem szívesen): egy baráti beszélgetés alkalmával maga Pusztai nyugodott bele abba, hogy a két regénynek a *megjelenés* (és nem a megírás) sorrendjében kell végül is egymás után következnie. Kétes indítékú ez a belenyugvás. Tiltakozom ellene, s ennek később az előzőleg fölvetett problémából kiindulva magyarázom meg a lényegét. Trilógia két darabjáról lévén szó, nem akarom elhinni, hogy a regények íve *A seregtől* a Zsé birtoka* felé haladva egy harmadikban azt fokozza (le) tovább, amit a szerző már a *Zsé*-ben az abszurdumig vitt. Lehetséges csupán a fordított sorrend.

Á tehát mindenekelőtt a condition *humaine*-től fosztatik meg, nincsen sorsa, mert (egyrészt) életéből teljesen hiányzik az értékképző mozzanat. Annnyiban hasonlatos az állatvilághoz, amennyiben vegetál, cselekedeteinek nincsen célja, csupán-csak oka van, azaz: az ok a pusztá létfenntartás reflexe, mely önmagára irányul azért, mert a fent elfogadott Pusztai-alapállás értelmében a szereplő megfosztatott a lehetőségétől is annak, hogy a jövőre bár egyetlen pillantást is vethessen. Ennek oka pedig az állandó zaklatottság meg a történelemből-társadalomból való kivettség állapota. Ebből következik aztán az, hogy Pusztai — az adott premisszából kiindulva — megírhatta a *Zsé birtokában* „a rettegés fenomenológiáját”. A rettegése semmiféle kapcsolatban nincs az egzisztencialisták szorongásélményével, mert ő ugyan egy absztrakció miatt retteg, de rettegése konkrét és egyedi, hisz végül már nem az absztrakcióra tekint vele, hanem mindig és csakis önmaga létére, addig, amíg az először külső impulzusra beinduló rettegés létének lényege lesz. *Zsé* csupán a „primus motor” szerepét tölti be a rettegésnek előhívásában, később már — hiába jelzi létét egy-egy mozzanatban — akár meg is szűnhetne, a kivettség rettenete megmaradna á-ban. Mert ez a rettegés hovatovább mind kevésbé emberi természetű, hiszen a struggle for life rettegése. Csakhogy míg az állatban mindez tudatalan, á egyetlen emberi vonása ennek tudatosodása. Hogyan tudatosodik ez a rettegés, és miért?

1.3. Mert á is pontosan tudja (érzi?) azt, amivel az olvasó — Pusztai szándéka szerint — már az első oldalak után tisztában van: nincs visszaút a történelembe, s hogy ez a kitisztottság nem helyzetbeli változást hozott magával, hanem minőségi visszalépést; a folyamat visszafordíthatatlan. És itt van a legnagyobb problémája Pusztai regényének: a változás irreverzibilitása annyira hamar tudatosított, hogy az olvasó már nem vár semmit — mert nem várhat — azután, hogy tényként áll előtte: Pusztai a rettegésen kívül — ami a létfenntartáshoz kapcsolódik csupán — mást sem akar szereplőjével, mint rajta (és asszonyán) keresztül bemutatni az evolúció fordítottját. Csakhogy míg az ember nembeli fejlődése minden szakaszában újat hoz, „közöl” valamit velünk, értünk valót (értéket) mutat föl, addig ez a fordított folyamat sokkal rövidebb, mert egy adott ponton túl már semmit sem példázhat számunkra, semmit sem közölhet; az ember vegetál, elveszti antropomorf jellegét, a lét — léte — pedig önmagát ismétli egyre, mert finalitás nélkülivé válik. Az író pedig az ismétlődést írja le egyre megszállottabban, míg hasonlatossá lesz az imamalomhoz. Így határozza meg a tárgy az írói tudatot (is), mondhatni teljesen kisajátítja, lenyűgözi az író, leigazza és olyan mániákussá teszi, amilyen „mániákusan” ismétlődik a pusztá lét. Forma és tartalom úgy lesznek tökéletesen egyek, hogy az író kénytelen rádöbbseni: a lét ismétlődő mellérendelések „viszonya” csupán: a parataxis maga a viszonytalanság, nincs meghatározó alá- és fölérendelés, az örök jelen maga az örök önismétlés. És akkor, mint fentebb jeleztem már, a stílus és módszer, melyek a viszonyokra fölöttébb érzékenyek, fölveszik a lényeg formáját, s mintegy leutánozzák azt a sorjázó mellérendelésekben. Pusztai mondattana a *Zsé birtokában* fölveszi a való történések(ek) grammatikailag legkifejezőbb mezét. Mert a tárgy jellegéből adódóan mindössze két lehetőség van az íróknak: vagy választja a teljes csöndet, vagy a viszonytalanságban ismétlődő mellérendelések sorjázását, egészen a tébolyig. Ezt a veszélyt Pusztai is jól érzi, s ezért segíti ki magát szorult helyzetéből, méghozzá oly módon, hogy az igazán nagy teljesítményszámba megy: azt a megmaradt egyetlen motívumot hangszereli át újra és újra, mindig új alakzatokat talál ki a figyelem ébrentartására. Küzdelme kétségbeesett, mert már az elején lemondott arról, hogy legalább becsapja olvasóját, hisz fölfedte tervét: á számára nincs visszaút a történelemben, „sorsa” az önismétlés. Egyetlen óriási stílusbravúrunk vagyunk tanúi: a stílus kétségbeesett küzdelme ez a valóság ellen, azzal, hogy maximálisan leképezi azt; a cselekmény értelmetlensége ellen, s ebben a küzdelemben önállósul: eszközből céllá lép elő, s önálló életet kezd, zsarnokká válik. Az író zsarnokává is, aki erőszakos gesztussal kénytelen elhallgattatni saját kreatúráját. Egyszerűen megsza-

* A sereg. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1978.

kitja a mellérendelések áradatát. Véget vet neki anélkül, hogy valamit is kifejezzen.

2.1. A *Zsé á-ját* a létfenntartás reflexe készíti tehát cselekvésre, már ha cselekvésnek lehet nevezni azt, amit tesz (s cselekménynek a regény „cselekményét”), hiszen a tudatosság mozzanata szorult itt háttérbe. Egyetlen dolog tudatos Pusztai hőseiben, s ez az egyetlen antropomorfi jegy is a könyvben: a rettegés, ami *á-t* némileg az animális szint fölé emeli, s ez sem „hiteti el” vele, hogy él, mert létének nincs jövője, bűvös körbe zárul, s cselekvését (és a regény cselekményét) az egy helyben topogás jellemzi leginkább. Ez az örök jelen állóvíze. S itt van a lényegi különbség *A sereg* és a *Zsé* között, azokban a kérdésekben, amelyekkel a két könyv olvasásakor föltehet magának az olvasó; ez a kérdés *A seregben* a *miért?* (*mi célból?*), ami a cselekedeteknek (és a cselekménynek) finalitását jelzi, e finalitás pedig antropomorfizálja az alakot, emberivé teszi a cselekvést. A *Zsé á-jának* cselekedetei kapcsán azonban csak ezt a kérdést lehet fölteni: *mit!* (sic!), s a válasz is csupán a tárgyra irányuló itt, a cselekvés önmagának *oka*, nincsen célja, nem irányul csupán a létfenntartásra. A *Zsé* szereplője mindig azt tette, amit az éppen-most helyzete megkívánt tőle, míg *A sereg á-jának* mindennapi cselekedetei mögött ott lappang a hátsó gondolat: *azért* akarom túlélni, *mert*... Cselekedetei egy célban határozzák meg önmagukat, helyzetének abszurditása nem zárja ki a tragikumot. A pusztulás ténye még nem lesz par excellence emberivé a *Zsé*-ben, az emberi pusztulás azonban mindig föltételezi a tragikumot. A *mit!* ↔ *miért?* minosegi szembeállítás határozza meg aztán lényegében a *Zsé* és *A sereg* közti különbséget, ha úgy tetszik, ellentétet. A *Zsé á-ja* és *b-je* nem is hal meg a regény végén, hiszen pusztulásuk nem hozna minőségi változást, ezt jól tudja Pusztai is. Elég annak a tudatosítása, hogy bármikor elpusztulhatnak, hiszen bennük csupán egyetlen emberre valló vonás pusztul(na): a rettegés; az emberi jegyek haláluktól függetlenül pusztultak el már jóval korábban bennük. A szereplők emlékei sem ember voltukra irányulnak, csupán csak a kitaszítatást megelőző állapot felszíni jegyeire; valahol egy kovácsműhelyre, valahol valami zacskósapkás *Zsé-katonák* ölelésére. A kovácsműhely csupán a tűz melegét idézi a hidegben, a zacskósapkások ölelése pedig csak a pusztta, önmagán kívül mást sem igénylő szeretkezés gyönyörét. Nem emberi még az emlékezés sem ott, ahol a jövőt semmiti ez az állapot. A meglévőről nem a — tautológiával szólva — lehetőségek lehetségességre lehet következtetni itt, csupán a meglévő ismétlődésére. *Miért?*

2.2. A történelemből, a társadalomból való kitaszítottság megvonja az egyéntől a viszonyítási alapokat, akinek pedig nincsen mihez viszonyítania, az eltéved a létben, hiszen a természethez nem lehet viszonyítani, az östermészet csak bekebelez, s megfoszt az emberiség jegyeitől. *A sereg á-jának* még foszló hátteret áll a történelem, s bár nem cselekvően, csupán szenvedőleg vesz részt benne, lehetősége sincs rá, hogy alakítsa, mégis történelmi-társadalmi lényvé kell válnia (vagy megmaradnia) benne. Mivel a történelem adott számára, ezért van reménye visszatérni a (viszonylag) teljesebb létbe, ezt tudja, s végső soron ennek reménye határozza meg akkor is cselekedeteit, amikor hétköznapiak vagy egészen reflexszerűek. Cselekedetei nem csupán létfenntartására szorítkoznak a mozgó cipész-műhelyben, az otthonra vonatkozó emlékeit a jövőbe vetíti, igen meghatározott céllal. Mindegyik emberibb a helyzete, hogy őt legalább magával sodorja a történelem, sodrában marad, s a döntés lehetősége sem vonatik meg tőle. Egy más, emberibb lét mellett dönt, s e döntése után pusztul, egy lehetőség — de megadott lehetőség! — elveszte után, ám addig legalább e lehetőség bűvöletében él. Van tehát alternatíva, megőrzi emberiségét. A *Zsé á-ja* kivetett a történelemből, a társadalomból, sőt még az állati társas léttől is elzárja a rettegés. Nincs választási lehetősége — nincs alternatíva. A lét senkiföldjén áll az „egyetlen kimenetel örök delében”, ahol — úgy tetszik — már dönthetne lét és nemlét kérdéséről, ám erre nem képes, mert egyetlen dolog tölti ki lényét. „gondolatait”: a rettegés; csak a pusztta lét, a meglét és pusztulás kérdésében dönthet(ne), nem pedig az értelmes lét és a pusztulás között. Pontosan „értelmes léte” szűnt meg, ami képessé tenné a döntésre. És ki hallott már társadalmon és történelmen kívüli döntés születéséről? Az ember: zoon politikon.

2.3. A *Zsé* és *A sereg* közti alapvető különbség az, ami a pusztta levés és az értelmes lét (azaz a lehetőségek, alternatívák) között van. Ezért tiltakoztam a könyvek megjelenési sorrendje ellen írásom elején. Mert ami a *Zsé* *A seregtől* elválasztja — egy teljes fejlődési lépcsőfok, mely minőségi különbséget jelent, s ebből a szempontból van minőségi különbség a két regény között is. A történelemtől elvonatkoztatott embernek csupán a természettel van „viszonya”, ami végső soron egyoldalú: a természet mindig személytelen és passzív „fél” ebben a vi-

szonyban, míg a társadalmi lény, a zoon politikon legalábbis benne él egy viszonyrendszerben, mely több oldalról határozza meg őt, mondhatni „kiteljesíti“, léte ezért magasabb rendű. A *Zsé birtokának* á-jával minden látszat ellenére sem történik semmi, ő *történik* nem emberi-társadalmi törvények szerint, míg *A sereg* á-jával történik valami, nevezetesen a háború. A *Zsé* á-ja egyre kijebb és messzebb űzetik — olykor már ön maga kényszerképzete miatt csupán — *Zsé birtokáról* és otthonától, hiszen rögeszméje és a meg-megjelenő táblák szerint az egész földkerekség *Zsé birtokának* (a rettegés birtokának) tetszik, s ezzel a földrajzi, területi egyre tovább űzéssel világos lesz a szerző példázata: á az emberiségtől, a történelemtől űzetik egyre messzebb, civilizáció adata ruháit mindinkább vadbőrökkel helyettesíti; ezzel szemben *A sereg* á-ja döntésével, a szokás gondolatával, de a visszavonuló hadsereggel együtt is egyre közelebb érkezik otthonához, ahhoz, ami az emberiséget jelenti számára, számunkra. A két regénynek tehát már a „mozgásiránya“ is ellentétes: az egyik szereplőt centripetális, a másikat centrifugális erők hajtják; az egyik valakinek vagy inkább: valaminek (egy absztrakciónak) a hatására távolodik, a másik saját óhajára (és döntése révén) közeledik otthona, emberibb léte felé. Ezért van aztán, hogy ha az egyik pusztulna, csupán egy természeti törvény beteljesedését látnók, és semmi többet, míg a másik pusztulása — pontosan azért, mert szabad döntés nyomán történt így — tragédiát hordoz magában. Az egyik könyvben tehát az író a pusztá létbe kivetett ember görcsös rettegését mondja „vak fenomenológusként“ (Bretter György), a másodikban pedig alternatívát csillant, ami csupán történelmi lénynek adatik meg. S mondánunk sem kell, melyik jelez magasabb fokozatot. *A sereg* cipője valamiért (cél) hal meg, a cél elérése előtt. A *Zsé* szereplője halálának csupán oka lehetne.

3.1. *Sereg*, visszavonulóban. á, a kis „hadiszuszer“ sodortatja magát ezzel az áradattal, körülötte alakok sűrögnek-forognak, s mindenki végzi a rá kiszabott munkát, ami se nem alacsonyabb, se nem magasabb rendű á tevékenységénél. á sorkatona és kiemeltnek tetsző szereplő, de semmiképpen nem hős, arca nincs, csak annyiban, hogy néha megnő a szakálla, majd kinnal-bajjal leborotválja. Szeretjük — bevett szokásaink alapján —, ha akad egy főhős, akinek sorsát, életútját végigkövethetjük, „szurkolhatunk“ neki. Minél egyénitettebb, annál jobb. á-nak mozgatai vannak, á cselekszik, á emlékezik. á mozgatainak azonban nincsen különösebb jellegzetességük, á cselekedeteit akárki ugyanúgy (vagy hasonlóan) végzehtné, á emlékei annyira általánosak ebben a helyzetben (asszonyra, hűtlenségre, gyerekre, családi tűzhelyre gondol), hogy bárki ugyanígy emlékezne és álmodozna az ő szintjén, tehát a legáltalánosabb, legelterjedtebb intellektusnak a szintjén ebből a seregből, amely el vanelve a vereség tudatával. Csak későre kapjuk rajta Pusztait a cselvetésen: ő a sereg minden egyes tagjáról ír, ő magáról a seregről ír, a sereg mozgatait, lélegzetvételét, érzés-, cselekvés- és gondolatvilágát írja személytelenül, a lehető legnagyobb pontosságra törekedve a cselekedetek egyes szám harmadik személyű, múlt idejű igealakjainak halmozásával, ami a sorjázásban annyira személytelenné teszi ezt a mozgást, hogy a személytelenségben válik általánossá minden cselekedet, talán még általánosabbá, mintha — ad absurdum — az egész regény főnévi igevekből összerakott alakzat lenne. Ebben az egyes szám harmadik személyű múlt időben valahogy elvesztődik á, neve sokszor oldalakon keresztül nem is fordul elő, aztán mintegy beleolvad a tömegbe, a seregbe, s már a látomásokban sem cselekszik egyedül, hanem vele együtt masirozik, a sereghez képest — akárcsak a valóságban is az egyén — elhanyagolhatóvá válik, rész lesz az egészből. Pusztai addig sorolja a rokon értelmű, árnyaló szavakat, addig halmozza ezeket a múlt idejű igéket, amíg a legteljesebb tömeghatást éri el. Egyszerű fogás, mondhatnánk, de éppen egyszerűségében a legcélszerűbb. És Pusztai máris kijátszotta „főhősre“ áhítózó olvasóját, hisz őt csak a *sereg* érdekli, a sereg mint egyének sokasága. A seregben élni, azzal együtt lélegzeni, vele, benne kitarítani — ez maga a pusztá lét mindennapos ismétlődése ebben az egyetemes nagy visszavonulásban, az absurdum, mert ez a visszavonulás minden jel szerint maga az örökkévalóság. á tehát a pusztá, örök defenzívába vetett létben éli mindennapjait, s csupán egyetlen lehetősége van: a történelemben, a társadalomban megadott választásnak (nem a joga, hanem) a lehetősége. A seregben levés tarthatatlan állapot, még innen a pusztuláson, de már túl az értelmes lét határán. És tudjuk: az ilyen „tarthatatlan állapotokban“ lehet a legtovább vegetálni. A sereg folytathatná útját a végtelenségig, á foldozhatná a cipőket, állhatna sorban a csajkjával, növeszhtné a szakállát. Valahol azonban ott az otthon, a jövő lehetősége, mely a pusztulással együtt (alternatív) kínálkozik föl á-nak. Van tehát alternatíva is.

3.2. A döntés megszületik. Nem kapunk hírt az ezt megelőző töprengésről, hiszen *A sereg*ben ez az igény eleve megvan: hazatérni. Csak egy eredet nem

firtató közlés: többen katonaszökevények lettek. Az ok nem érdekes, az ok itt a sereg fölépítésének jellegében adva van. A szolgálalkütség, a kiszolgálás mellett mindig legalább olyan erősen él — gyakran egyazon egyénben is — az ettől való szabadulás vágya. A cél a lényeges: hazajutni, mindenáron, hiszen az otthonra való emlékezés is mindig, minden pillanatban, ha öntudatlanul is, erre tekintett. Van hová, hisz van történelem, s van egy, a seregen kívüli magasabb rendű lét. Á dönt, s döntése után léte értelmet nyer a finalításban, a már vállalt lehetőségben. A sereg is kettős életet él — bomlásnak indul ezzel a döntéssel. Á eljutott a létől a lehetőségig, s ezután nem „valami” van csupán, ami „elhiteti vele”, hogy él, hanem meghatározott valami. A sereg sorjázó jelenei ismétlődnek, a tudat szintjén azonban immár „jövös” minden. Az elszakadás ezután már csupán a döntés egyes következménye. A katonaszökevény(ek) léte már nem téblábolás; most már nem valamitől retteg(nek), hanem valamiért. Mondjuk így: á van, mert lehet. És ettől kezdve már magában hordozza a tragikus létet is, hiszen a meneküléssel együtt a pusztulást is vállalta, s itt a vállalásra kerül a hangsúly. Döntése után kettős életet élt: miközben élte a sereg kiszabott életét, tudati szinten távolodott tőle. Az elszakadás után viszont megszűnik az a kettősség, de á ezután sem egyénitődik, csupán csak egy másik (kisebb) seregbe „áll be”: ő minden katonaszökevény — á-tól zs-ig —, s ennek megfelelően Pusztai sem változtat a hangnemen: ugyanolyan szenttelen általánossággal beszél továbbra is á-ról, mint eddig. Most is rész az egészről ő, a leszakadt rész egyik tagja. Csak éppen másként viszonyul már. Lehetőségeibe természetesen belefér a halál is, mint ahogy eddig is ott volt körülötte, csakhogy most már valaminek ellenében hal meg, a lehetőség ad értelmet a pusztulásnak is, s ezzel együtt némi tragikumot, a cselekvő ember tragikumát. Lehetőségeinek valóra váltásáért pusztul, ám pusztulásáig volt valami, ami igazán elhitette vele, hogy él. A pusztulástól eljutott a lehetőségig, csupán a megvalósulás maradt el éppoly esetlegesen, ahogyan valóra is válhatott volna. A lehetőség azonos esélyeket föltételez mindkét irányban (pusztulás — megvalósulás). Sovány, de a semminél több vigasz. Á számára (és számunkra), ha a figura egyénített lenne, nem lett volna vigasz. Pusztai azonban épp itt csempész be némi optimizmust, hogy nem az egyes egyén pusztulásának látványával traktált csupán, hanem az általános lehetőséggel, s ugyanakkor megírja irodalmunk nagy, talán a legnagyobb tömegjelenetét is.

3.3. „Áki kimondja az A-t, annak el kell mondanja az egész ábécét, de az ábécének csak akkor van értelme, ha az egész elmondjuk; ilyen az ábécé. A betűk önmagukban semmit sem jelentenek, az egész ábécének viszont jelentése van: azt a lehetőséget jelenti, hogy mindent elmondjunk. [...] Ha az ábécé természetes jelentését birtokviszonynak fogjuk fel, akkor A tulajdona B és ZS is, és az egész ábécé, mint ahogy minden betű tulajdonosa az összes többinek” — írja Bretter György a Zséről, s természetesen nem csupán (nem elsősorban) grammatikai viszonyt ért ezen, sőt jobbára csak metafizikait, s ebből is leginkább az emberi metafizikai viszonyokat, bár beismeri, hogy ezek a tulajdonviszonyok lehetnek fizikai és pszichikai jellegűek is. Az ábécével való példálózása tökéletesen illik A sereg-re is, csakhogy itt a tárgy jellegéből adódóan hangsúlyos lesz a fizikai-pszichikai viszony (ezzel nem zárjuk ki a metafizikai meglétét), s pontosan azért, mert a viszony — a kölcsönviszony a seregen belül — nem a kitaszíttottság állapotában létezik, van, hanem a történelem keretei között. Nem egyoldalúak tehát A sereg viszonyai, mert nem az absztrakciótól való rettegésben s a létért való küzdelemben merülnek ki, hanem megvan a reagálás lehetősége, a döntés lehetősége is. A fizikai és pszichikai viszonyok kihangsúlyozottsága — mert a Zs-ében nem valós viszonyról, csupán csak létfenntartó aktusról van szó — hozza inkább emberközébe A sereget. S az, amit viszont az olvasó is joggal vár el az irodalomtól: hogy érezze benne a lehetőséget.

Nem akartam ezzel élesen szembeállítani a Zsét A sereggel, csupán azt szerettem volna jelezni, ami számomra tovább mutat ebben a második regényben, ami többlet. S ami másodikká teszi ebben a készülő trilógiában, a középső fokozattá. Ami „szervesebbé” teszi a „szervetlenebb” Zs-éhez képest. A harmadik regényben való újabb előrelépésnek reményében, amely talán egy egészen más viszonyrendszerben fog lejátszódni. De ez már csupán feltételezés (vagy óhaj), nem tartozik közvetlenül e mostani íráshoz.

Mózes Attila

Az „újrarendelés” lehetőségei és határai

Hegelnek az a megállapítása, hogy „a bölcselkedés rendszer nélkül nem lehet tudományos” a marxista filozófiára különösképpen érvényes manapság. A marxista filozófia mint világnézeti totalitás egymással szervesen összefüggő, egymásból következő és kölcsönösen meghatározó elméleti-gyakorlati problémák nyitott fogalmi rendszere, mely a marxista totalitáskonceptió szintjéről tekintve kérdésessé teszi Hegel egy másik megállapítását, amely szerint „a filozófia mindegyike része egy filozófiai egész”. A marxista filozófia, illetve a munkásmozgalom társadalmi-politikai gyakorlatának viszonyában jelentkező kölcsönös meghatározottság új megvilágításba helyezi a filozófián belül is rész és egész problematikáját. Ebben a helyzetben módszertani képtelenség egy „részproblémát” elszigetelten tárgyalni viszonylagos megoldása reményében, anélkül hogy a rendszer gondolatkörének fontosabb elemeit a kérdés kapcsán szükségszerűen ne érintenénk, és ne tárnók fel az először elméletileg (de nem pusztán elméleti magánvalóságában) felmerülő probléma és a gyakorlati-elméleti totalitás egésze közötti organikus összefüggéseket. Különös fontosságú ez a megrendelés akkor, ha elmélkedésünk tárgya egy olyan alapvetően gyakorlati kérdés, amelynek megoldási lehetőségei a rendszer egészét érintik.

Hasonló előfeltevésekből indulhatott ki Sztranyiczki Gábor a determinizmusról szóló könyvének* megírásakor, amelyben — bevallottan — a determinizmus kérdéskörének „kritikai újrarendelését” tűzi ki célul. Ez a szempont a fentiek értelmében és a tárgy természetéből adódóan kettős elméleti-módszertani vonatkozást tartalmaz: egyrészt e probléma újrarendelése a determinizmuselmélet meghatározott-meghatározó mivoltánál fogva szükségszerűvé teszi a marxizmus alapvető kérdéseit rögzítő és kifejtő fogalomrendszer újrarendelését a munkásmozgás elméleti (ideológiai) és társadalmi-politikai gyakorlata, stratégiai és taktikai célkitűzéseinek történelmi-társadalmi meghatározottságával való kölcsönhatásában, másrészt a „kritikai” jelző (amennyiben az újrarendelésnek nemcsak külső formaiságára, hanem belső lényegiségére utal) az újrarendelés ismeretelméleti és társadalmi-történelmi feltételeire és lehetőségeire vonatkozik.

A szerző szerint a marxizmus rene-

szánszának a dogmatikus szemléletmód leküzdésében elért „részeredményei [...] nem érintik a dogmatikus szemlélet alapjait” (5.) — épp ezért tekinthetők részeredményeknek —, ugyanakkor figyelmeztet: „Tudomásul kell venni, hogy részproblémákra bontva, a dogmatikus szemlélet meghaladásának feladata egyszerűen nem oldható meg. Le kell hatolni a probléma legmélyebb alapjaihoz, hogy hitelesen rekonstruálhassuk a történelem materialista szemléletét mint a társadalmi mozgás, illetve fejlődés tudományát.” (Uo.)

Sztranyiczki Gábornak a dogmatikus szemléletmód egészének kiküszöbölésére irányuló elméleti igénye az általános elméleti program, a következőkben mégis egy partikuláris kérdésfeltevésre redukálódik: „Egyáltalán milyen összefüggés van a történelmi mozgás tudományos elmélete és a determinizmuskonceptió között? Vajon az a mélyreható forradalom, amelyet a marxizmus vitt véghez az emberi gondolkodás történetében, nem hozott-e minőségileg újat magában a determinizmus-felfogásban is?” (5–6.) E kérdésre adandó igenlő válasz önmagában véve a dogmatikus determinizmus-szemlélettől sem idegen. Egy dolog ugyanis a marxizmus determinizmuselméletét megtisztítani dogmatikus felfogásának korlátaival és logikai buktatóival, és más dolog a marxista determinizmus-elméletből kiindulva (vagy annak kapcsán „kritikailag” újrarendelni a marxizmus egész problémakörét mint „a társadalmi mozgás tudományát”. Az első eljárás, bármennyire átfogónak bizonyul is a marxizmus fogalomrendszerét illetően, nem nyújthat többet a dogmatikus determinizmus-szemlélet kritikájánál, és ebből kiindulva az ortodox marxizmus determinizmus-felfogásának a rekonstrukciójánál. A szemléletnek a szaktudományos kutatás legújabb eredményeivel való felfrissítése révén valóban el lehet jutni egy, a marxista gondolkodás elméleti és módszertani követelményeinek megfelelő, az elmélet továbbfejlődése és gyakorlati alkalmazása szempontjából funkcionális determinizmus-fogalom kimunkálásához. E téren Sztranyiczki eredményei jelentősek. De a módszertani célkitűzés általánossága és a determinizmus sajátos kérdésköre közötti szempontkülönbség ennek az önmagában véve jelentős próbálkozásnak az eredményeit is „részeredményekké” minősítheti.

Ha a „gyakorlati létviszonyként” tétélezett determinizmust a marxizmus köz-

* Sztranyiczki Gábor: *Determinizmus és emberi lét. Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó, Bukarest, 1979.*

ponti problémájának tekintjük, ennek bármilyen értelmezése a marxizmus elméletének és módszertanának egészét érinti. A marxista gondolatrendszer minden problémáját külön-külön vissza lehet vezetni, újra lehet értelmezni a determinizmuskoncepció nézőpontjából, de sem valamelyik partikuláris problémát, sem a marxizmus egészét nem lehet a marxista determinizmuselmélettel azonosítani. Képletesen szólva, ha a determinizmusfelfogást a marxista eszmerendszer *alapjának* tekintenők, akkor ki kellene fejteni e gondolatrendszer egészének erre épülő *felépitményét*, ebben nyilatkozni meg az „újraértelmezett” alap funkcionalitása.

A meghatározottság kérdése azon nyomban megszűnik „részproblémának” lenni, Mihelyt bebizonyosodik, hogy ténylegesen a marxizmus alapját érintő kérdés. Ehhez viszont a „probléma” tárgyalásának filozófiatörténetileg szükségyszerűen át kell mennie a marxizmus módszertani alapját alkotó dialektika kérdés-komplexumának tárgyalásába. A marxista determinizmusfelfogás dogmatikus értelmezése nem a dialektika lényegéből vezeti le a meghatározottság problémáját, hanem a történelmi meghatározottságba zárja a dialektikát, ami azt eredményezte, hogy a determinizmus történelmi formáinak zártága és merevsége szükségyszerűen és objektíve a dialektika gyakorlati megnyilvánulásának (társadalmi gyakorlat) történelmi korlátaiként és elméleti kifejtésének (elméleti gyakorlat) dogmatizmusaként jelenik meg. Tehát a dogmatikus determinizmuskoncepció mint a marxizmus dogmatikus alapjait és a dogmatikus marxizmus egész eszmerendszerét (felépitményét) létrehozó szemlélet maga is módszertani következménye egy dogmatikus társadalmi-elméleti gyakorlatnak.

Mit értünk dogmatizmuson, és hogyan jöhet létre? Annál is inkább fontos végre feltenni ezt a kérdést, mert a dogmatizmus, dogmatikusság, dogmatizálás vádjá a marxista filozófia fejlődéstörténetének egy adott korszakával és ennek marxista szerzőivel szemben mint értéktélet — de ismétlések beidegződése során — maga is lassan dogmává válik. Magukat egyébként nem-dogmatikusoknak tekintő marxista szerzők e bíráló célzatú minősítés megtételével és az ebben benne rejlő elhatárolódással könnyedén át is siklanak a probléma fölött. Elmulasztják szakszerűen vizsgálni: szükségyszerű fejlődési szakasz-e a dogmatizmus, s ha igen, miért szükségyszerű a marxista filozófia fejlődéstörténetében.

A dogmatizmus leegyszerűsítő kezelése, mely azt egy történelmi korszak filozófiai szemléletmódjának tekinti, is-

meretelméletivé redukálja a kérdést. Ha ki is mutathatók ilyen értelemben a kanonizált szövegek logikai buktatóit, mindebből még nem következik annak a történelmi-társadalmi gyakorlatnak az immanens kritikája, amelynek a dogmatizmus mint szemléletmód szerves része, és amely maga is e világnézeti egységesség és ismeretelméleti szűklátókörűség hatása alatt működik. A dogmatizmus alapjait ténylegesen érintő kritika tehát előfeltételezi a dogmatizmust kitermelő történelmi-gyakorlati körülmények kritikáját.

A tudományos elméletként funkcionáló ideológia — a marxizmus — a gyakorlati-elméleti tevékenység állandóan megújuló *önismerete*, s összetevő elemeként egyben az önmeghatározódás elméleti kifejeződése. Következésképpen fő sajátossága az, hogy teoretikus és gyakorlati lehetőségeihez, mint a gyakorlati szerves elméleti vetülete, következetesen *kritikailag* viszonyul: önmaga „mikéntjét” (lehetőségeinek lehetőségét) állandó kritikai viszonyulás tárgyává teszi. Ez a helyzet szükségyszerűen igényli a gyakorlati-elméleti totalitás keretében a két egymásba folyton átsapó pólus nyitott *kommunikációs* viszonyát, amelyben kölcsönösen kifejeződnek egyrészt elméletileg a gyakorlat szabadság-lehetőségei, másrészt gyakorlatilag az elmélet szabadság-lehetőségei. Az önkritika képességét is kifejlesztő kritikai viszonyulás mint aktív, dialektikus kölcsönhatás (a gyakorlat mint az elmélet módszertani korlátainak folytonosan megújuló kritikája, és az elmélet mint a gyakorlati tevékenység történelmi korlátainak folytonosan megújuló kritikája) mindig az adott történelmi-társadalmi és elméleti körülményeknek a kritikája. Enélkül nem tisztázhatók az önmeghaladás lehetőségei és határai.

A dogmatizmus fellépésének okai tehát a gyakorlati-elméleti tevékenység két oldalának elkülönülésében keresendők, vagyis abban a természetellenes helyzetben, amikor e kettő belső kölcsönhatása *külsővé* válik: a gyakorlat az elmülethez mint önmagán kívülvalóhoz, s az elmélet a gyakorlathoz szintén mint külső, megkülönböztetett tárgyhoz viszonyul, ami kizárja a köztük fennálló aktív kommunikációs viszonyt. Ezáltal az elmélet a gyakorlati tevékenység önismereti tartalmából annak külső ideologikus formájává válik, a szónak „hamis tudati” értelmében. Vagyis elszakadva a gyakorlattól, tisztán tudati afirmációvá lesz, annak a gyakorlatnak mint tárgynak a tudati afirmációja, amely, megfosztva a konkrét elméleti meghatározottságban feltároló változás, átalakulás, jövőre irányultság lehetőségeitől, a történelmi

szükségyszerűség egyoldalú kifejeződésévé válik.

Egy történelmi helyzetben a marxizmus dogmatikussá válásának okai nyilvánvalóan nem a klasszikus szövegek meg nem értésében vagy félreértésében, nem is egyes marxista gondolkodóknak a fennálló társadalmi-politikai helyzet helyes értelmezésében felmerülő szubjektív képtelenségében keresendők, mint ahogy e ferdeségek egyénekhez kötődő kiigazítása sem számolja fel a maga nemében a dogmatizmus továbbélését. Ha a dogmatizmust a valóság helytelen értelmezésének tekintenők, Marxnak a XI. Feuerbach-tézisben megfogalmazott gyakorlati-filozófiai programjával kerül-nének szembe. Az elmélet egy ilyen fel-fogásban hatékony valóságátalakító tényezőtől annak pusztá értelmezésévé merevedik, vagyis a gyakorlat alkotóelemeként tételezett szubsztanciális lehetőségei az elméleti aktivitás lehetetlenségébe csapnak át. A hamis kérdésfeltevések, az állógikus eszmefuttatások, a rész-igazságok eltúlzása, a tankönyv-sematizmus és a politikai demagógia kanonizáló általánosításai csak külső formai megnyilvánulásai egy lényegi tartalomnak, amely mélyebb összefüggésekben rejlik.

A dogmatizmus okai a marxizmusnak mint filozófiai eszmerendszernek és a munkásszótály történelmi-társadalmi gyakorlatának *viszonyából* bonthatók ki. Ebben a viszonyban nyilvánul meg történelmileg először a filozófia és a sajátosan emberi gyakorlat *integrálódási folyamata*, amelyben a filozófia — hagyományos szemlélődő-értelmező funkcióján túllépve — konkrét elméleti dimenzióra, történelemalakító funkcióra tesz szert. E folyamat története egyben a marxista filozófia *fejlődéstörténete*, amelyben nyomon követhető, hogyan válik a filozófia a létről alkotott elvont reflexiók rendszeréből az emberi tevékenység tárgyává tett lét — a „miként-lét” — elméleti kifejezőjévé, konkrét önismeretévé. Ebben mutatkozik meg a marxista filozófia ideológikus funkciójának (ideológikumának) újszerűsége.

Az ideológia azonban a valóság emberi társadalmiság tudataként kifejlődő elméletnek *történelmi* formája, amelyben az elmélet a valóság emberi gyakorlat hamis tudata. Az elmélet funkcióváltásának (gyakorlativá válásának) módszertani előfeltétele az ideológiai-kritikai funkció gyakorlása, vagyis az egyéni és kollektív tudatba berögződött látzatoktól fogalmaknak és hamis képzeteknek a lebontása és behelyettesítése a valóságos emberi lét lényegi összefüggéseire fényt derítő társadalomtudományi fogalmakkal. A lét mikéntje azonban (a „szabadság birodalmára” való átmenet) a

lét lehetőségeinek (a „szükségesség birodalmának”) van alárendelve, tehát maga is történelmileg meghatározott. E körülmények között az elidegenedés megszűntetésére irányuló tevékenység lehetőségeiben még benne rejlik magának az elidegenedésnek a lehetősége. A jelennek e kettős irányból történő, ellentmondásos meghatározottságában a múlt hatalma, öröksége a jövő valós szabadság- lehetőségeinek határt szab, a múlt determináns lehetőségei a jövő lehetetlenségeiben tükröződnek. Ebből következően az elmélet tárgya a lét lehetőségei és mikéntjének lehetőségei között megosztott, s így az elmélet ideológikumában a hamis tudatiság és a tudományos fogalomrendszer egyaránt helyet kap. Az új elméleti tartalmakon a múlt formái uralkodnak, mert maga az új tartalmú gyakorlat is a régi formákhoz kötődik mindaddig, míg történelmileg kifejleszti az ezek kritikai meghaladásához szükséges új, a tartalmának lényegiségéből fakadó sajátos formákat. Mindaddig viszont, míg e folyamat történelmileg kiteljesedik, mind az elméletnek, mind a gyakorlatnak a jövő irányában való nyitottsága *történelmileg determinált*. Ebből a képtelből könnyen levezethető a dogmatizmus lehetősége mint valamely marxista elméleti alapokon és a munkásszótály gyakorlati tevékenysége folytán kifejlődő gyakorlati-elméleti totalitás egy történelmi-kezdeti periódusának *önkifejeződése*.

Az elmélet és gyakorlat közötti aktív kommunikáció hiányában a „dogmák” rendszerévé merevedett elmélet nem tölti be az egyén valóságos társadalmiságához való kötődésének — e viszony szubjektív formájaként tételezett — tudományos-ideológiai funkcióját. Ennélfogva az egyén a gyakorlatban valóságos társadalmiságának csak történelmi korlátait realizálja, az elméletben pedig e korlátok leküzdhetőségének legfennebb utópiáját kapja.

Az elméleti fogalmaknak a tényleges kritikai-önkritikai tevékenységéből származó valóságos kopása helyébe a kritikai tevékenység vérkeringéséből kikapcsolt fogalmak *erkölcsi kopása* lép. Vagyis ezek a fogalmak nem a használat, hanem ennek hiánya miatt avulnak el. E negatív folyamat nemcsak az egyes elméleti fogalmak tartalmát, hanem az elmélet egészének *működési elvét* érinti, ez adja az elmélet voltaképpeni antihumanizmusát. Kiküszöbölése tehát alapvetően *módszertani probléma*, s ez a tény mindenekelőtt a „kritikai újragondolás” szempontjainak felülvizsgálását teszi szükségessé. E téren elért „részeredmények” — mint a szerző is hangsúlyozza — önmagukban még nem eredményezik a gyakorlati-elméleti totalitás megújho-

dását. Az újragondolás teoretikus lehetőségében közvetlenül benne foglaltatik annak gyakorlati szükségyszerűsége. Ezért nem mindegy, hogy milyen természetű gyakorlat elméleti szükségletét elégíti ki. Sztranyiczki Gábor könyvében az itt elmondottak értelmében nem a marxizmus determinizmusszemléletének, egy dogmatikus determinizmusszemléletnek a „kritikai újragondolását” valóítja meg. Ez utóbbi eljárás jelzett eredményei ellenére szükségképpen a dogmatizmus gyakorlati önbíráta. Mindaddig, míg ez a belső önkritika nem válik a dogmatizmust termelő körülmények külső kritikájává — paradox módon —, nem szünteti meg a dogmatizmus esélyeit. Következésképpen e tárgy eddigi elgondolása körülményeinek és lehetőségeinek (e lehetőségek további lehetetlenségét feltáró) kritikája szolgálhatna csak elméleti-módszertani alapul a tárgy újragondolásához, s állíthatna csak helyre elmélet és gyakorlat szövetlenné torzuló viszonyát.

Nem elég tehát elméletünk fogalmairól időnként letörölni a port. Napjaink megújuló forradalmi gyakorlatának teóriaszükségletét egy olyan elmélet elégítheti ki, amely e gyakorlat humánus lényegét és reális szabadság lehetőségeit feltáró fogalmakkal rendelkezik. Meglévő fogalmaink újszerű tárgyalása, a legújabb tudományos ismeretekkel való fel-

frissítése sem mentesíti e fogalmakat az erkölcsi kopástól — az elméleti antihumanizmus fenyegető veszélyétől —, ha működési elvük a régi marad. Az elméleti mechanizmus egészében, alapjában való felújításával tárhatjuk csak fel magának a dialektikának a *demokratikus* tartalmát. Ez csak akkor sikerülhet, ha az elméleti alkotótevékenység módszertani fogásaiból kiküszöböljük a hagyományos tárgyalásmód sematizmusát és stílári rutinját, a problémák szélsőséges (vagy a kisajátító örökérvényűség, vagy csak a „szerény” hozzájárulás képzetét keltő) tisztázását, és az újragondolás lehetőségeinek és határainak pontos körvonalazásával utat engedünk a filozófiába életet öntő *továbbgondolásnak*. Problémáinak újragondolása révén az elméletnek mindenekelőtt *önmagához* kell kritikailag viszonyulnia ahhoz, hogy a gyakorlattal való aktív kommunikációjának megfelelő módszertani alapot teremthessen. Mindez egy humánus, erkölcsi töltetű fogva is jelentős, újszerű, *demokratikus elméleti magatartás* egyéni és kollektív kimunkálását igényli.

A Sztranyiczki Gábor könyve kínálta módszertani tanulságokat összefoglalva azt mondhatjuk: szükségesnek véljük az újragondolás „mikéntjének” *kritikai újragondolását*.

Veress Károly

Az élettények minősége

Fáby Zoltán jelezte, hogy „csak az a *hagyomány*, ami útmutató erkölcsi többlet”. Aligha lehetne ezzel a tömör, kifejező mértékkel vitázni, legfeljebb az erkölcsi elváráshoz a művészi színvonal mértékét is illő hozzágondolni. A *Romániai Magyar Írók* sorozatában immár több mint száz kötet jelent meg, döntően a két világháború között írott művekből, s a kiadói válogatás valóban több mint száz kötetet jelent meg, döntően a művészi értékek felmutatása mellett „az útmutató erkölcsi többlettel” is. S ami igen lényeges: nem került el az alkotó kritikai értékelést sem.

Számolnunk kell természetesen azzal, hogy az indokolt válogatás nem maradhat torzó; a szűkkeblű, egyoldalú szelektálás *megszéppítheti*, azaz eltorzíthatja az *életmű* arányait és tartalmait. Ezen még az árnyalt kritikai értékelés is alig segít, ha a megjelentetett műből *egészében* hiányzik az, ami tévedésre, túlhaladottságra vagy művészi ihlet távolmaradására utal. Lehetetlen figyelmen kívül hagynunk, hogy az irodalmi örökséget körülveszi egy ugyancsak öröklött, emlékekben élő

élményatmoszféra. S be kell vallanunk, hogy az irodalmi köztudatban akadnak pontatlanságok, helyenként legendák, amelyeknek használt bizonyos művek távolmaradása. Az irodalmi köztudatot ugyanis nem lehet művek nélkül, pusztán helyes ítéletekkel alakítani; arra van szükség, hogy a kritikai ítélet igazsága művek révén személyes élménnyé, átél meggyőződéssé formálódjon. Jó az, ha az olvasó bizik a kritikai szó hitelében, de az át nem élt igazság elfogadása csak felszínes, tehát érvénytelen marad. Az értéktelen mű kelendőségét a legsimogatóbb értékelés sem mozdíthatja elő; de az elmarasztaló bírálat igazsága nem elegendő, ha mű nem támasztja alá az ítélet jogos szigorát.

Károly Sándornak a *Romániai Magyar Írók* sorozatában most megjelent önéletrajzi műve* az irodalmi örökségnek nem csúcseit jelzi, talán még a szerző életművének tetőfokát sem. Ő maga az *500. emelet* című kalandregényét jelölte írói

* Károly Sándor: *Mosolygó esztendő*. Kalandos évek. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.

pályája „zenitjének”. Valóban nemzetközi, már-már világsikert aratott könyv volt ez. Neveztek az alkotómunka himnuszának, a technika eposzának, a megértés utópiájának. Sajátságos, hogy a regény eszmei valójáért emelte ki szinte minden méltatás, *esztétikai* értékelést alig vagy egyáltalán nem kapott. 1929-ben adta ki az addig ismeretlen aradi író művét a budapesti Pantheon kiadó; az *Újság* napi folytatásokban közölte, 1932-ben berlini kiadó (Verlag der Zeit-Romane) németül jelentette meg; a bukaresti Ig. Hertz 1934-ben népszerű könyvsorozatban adta ki; Zágrábban *Novi Babilon* címmel hozták forgalomba; az amerikai Fox a regény megfilmesítési jogát szorgalmazta. Asztalos Sándor, a *Temesvári Hírlap* szerkesztője ironikus élel jegyezte meg: „Károly Sándor nem kapta meg a passzust az erdélyi parnaszszusza [célzás a Helikonra — R. I.] és mégis a világhír felé váltott jegyet.”

Noha Károly Sándor önértékelésének megfelelően valóban az *500. emelet* volt a *zenit* (újra kiadására 1969-ben került sor), helyénvaló, hogy a kiadó a sorozat kötetébe a *Mosolygó esztendők* önéletrajza mellett (1962-ben jelent meg) önéletrajzának folytatását, a *Kalandozások* évekét is besorolta. Nemcsak azért, mert benne ismeretlen Károly Sándor-művet ismerünk meg, hanem azért is, mert, ha ez a mű nélkülözi is az *500. emelet* „lenyűgöző romantikus kalandját”, „a megértés drága utópiáját” (mint azt a korabeli értékelések jelezték), változatlanul könnyed elbeszélőkészségével olyan életrajzi helyzetekkel ismert meg, amelyek kiegészítik irodalomtörténeti ismereteinket. Vonatkozik ez különösen a *Kalandozások* évek utolsó harmadára, amelyben érzékletes portrét nyújt a fiatal Franyó Zoltánról, Szántó Györgyről, Kuncz Aladárról, Fekete Tivadarról, valamint az aradi irodalmi és újságírói viszonyokról.

Kétségtelen, a *Kalandozások* érettebb alkotás, mint a *Mosolygó esztendők*. Károly Sándor szívesen s nem minden ok nélkül tekintette magát humoristának. Helyenként valóban sikeresen ismerte fel a valóság komikumának sajátos jegyeit. Humorisztikus elemekkel átszőtt önéletrajzának egyes részletei azt a hitet keltik, mintha tudatosan törekedne felismert életkomikumának humorisztikus, ironikus ábrázolására. Azt hiszem, nem az írói képesség hiányzott szándéka megvalósításához. Eszmei horizontja, esztétikai arányérzéke maradt el frappáns regényindítása mögött. „Öseim elvesztek a történelem kódjában” — írja családjáról, eleve elutasítva a divatos öskutatás romantikus hivatkozásait. „Atyám a legjobb alsójátékos hírében állott Aradon” — folytatja szeretetteljes iróniával, majd

tovább gazdagítja a családfő jellemképét.

Az ironikus és önironikus életrajzi indítástól éppen azt várhattuk, aminek a sűrű egymásutánban megjelenő önéletrásoknak csak csekély hányada tesz eleget, hogy önmotogató és öngazolás helyett az önleszámolás termékenyítő példáját kapjuk, a társadalmi viszonyok harsány leleplezése mellett. Károly Sándor kitér az izgalmas feladat elől. Szekernyés János a kötet előszavában méltán írja: „A számvetés, a mérlegkészítés, valamint a visszatekintő öngazolás számdékával látott hozzá a pályája végéhez közeledő szerző élettörténete feljegyzéséhez...” Az önironikus hozzáállás, a csontig hatoló vallomások helyett előnyben részesítette a valóság művi kiigazítását, amit kedélyességgel próbált a szatirikus ítélkezéssel azonosítani. A tények és a látások nem fedik egymást. Az önvallomások és önéletrások irodalomtörténeti indoklással az adhatják, ha a szerző kész és képes a maga életéről kérlelhetetlenül őszinte elemzést nyújtani. Az önfelmentő és önmagasztaló életrások bőségét gyarapítja azonban Károly Sándor „vallomása”, s emiatt közléseinek még tényszerű elemei sem emelkedhetnek a személyes és történelmi igazság feltárásának színvonalára. Az élettények sokasága nem nyer minőségi rangot, ha azok nem jellemző mozzanatokat fejtenek fel, világítanak meg. A tények önmagukban semmitmondóak; csak az érvényes értelmezés teheti őket a valóság értelmes dokumentumaivá.

Akadnak vallomásos pillanatok, amikor Károly Sándor kész szembenézni írói lehetőségeivel: „Két regény, egy szindarab meg esomó elbeszélés van a fejemben... Mindegyik újságíró azt hiszi magáról, hogy lángész és halhatatlan műveket fog írni... Én is azt hittem... Sarkallt a becsvágy: híres ember akartam lenni. Hogy van-e tehetségem és felkészültségem a regényíráshoz, ezt véglegesen még nem döntöttem el. Mivel saját magával szemben mindenki elfogult, én is az voltam.” Személyi elfogultságára egyetlen jellemző adalék: regényírói helyét Szántó György mellett véli kijelölni.

Kár, hogy a szerzőt — mint megvallja — alaptalan becsvágy s nem az igazság kimondásának kényszere (erkölce) sarkallta. Károly Sándor életrajzi művét azal igyekezett hitelessé, eszmeileg érette varázsolni, hogy regényhősei (jóbarátai) valós „jövendölésekkel” lepnek meg — az események negyedszázados vagy fél-százados megtörténte után. Bölcsen meghirdetik azokat az elkövetkező politikai-történelmi fordulatokat, amelyek már régen elmerültek a múlt eseményvilágának mély kútjában.

Szekernyés János bevezető tanulmányának föltétlen erénye, hogy igyekszik megőrizni elfogulatlanságát Károly Sándor személyisége és művei megítélésében. Egyetért Györi Illés István korabeli jellemzésével, amely szerint Károly Sándor a romániai magyar irodalom „legszébb ígérete“ maradt. Megállapítja, hogy „szövegei művészi kiérleléséhez [...] nem volt érzéke és tehetsége“. Másutt is sűrűn idézi az elmarasztaló korabeli kritikai észrevételeket, amelyek „az ábrázolás nyersségét“, a „lélekrajz felületességét“, a „nyelvezet pongyolaságát“ róják fel. Megerősíti: „Károly Sándor később sem tudott az írásművészet [...] az árnyalt ábrázolás mesterévé válni.“ Ennek ellenére így szól: „Művein kéz a kézben halad végig a dilettantizmus és az írói zsenialitás“ (kiemelés tőlem — R. I.). A dicséretes elfogulatlanság tehát mégsem

tudta mentesíteni magát az eszményítő jelzőktől, ami — szükségképpen — mind a bevezető, mind a mű összefüggésében talajtalanul lebeg.

Ugyancsak Szekernyés János írja, hogy Károly Sándor „életműve egészen rajta van az aradiság bélyege. [Kiemelés Sz. J.-től.] Vagy helyesebb lenne mégis vidékiséget és középszerűséget mondani? Helyesebb volna! A megbélyegző „aradiságnak“ sem irodalomtörténeti tartalma, sem esztétikai érvénye nincsen. Károly Sándornak kortársa és munkatársa volt Aradon Franyó Zoltán, Spectator (Krenner Miklós), Szántó György és még sokan mások, akiket nem lehet sem a vidékiség, sem az „aradiság“ leértékelt kategóriájába vonni. Helyesebb, ha eltekintünk a művi fogalomrendszerek és regionális értékfokokatok megalapozatlan képzetektől.

Robotos Imre

KÖNYVRŐL KÖNYVRE

ALMANAH TRIBUNA '80

Vissza-visszajáró gond — a sajtó sem hallgat róla —: nincs elég segédkiadvány különböző liceumi tantárgyak tanításához. Az, ami egy tankönyvbe belefér, már kevés, kevés különösen annak a tanulónak, aki továbbtanulásra, versenyképességre törekszik. Nem kell szaktanárnak, elég szülőnek lenni ahhoz, hogy értékelni tudjunk — például — egy jól-okosan megszerkesztett fizika vagy számítan példatárt. Aztán még valami: egy tantárgy (avagy egy tudományág) szépségét nem a tankönyvek, a leadni-meghallgatni-megtanulni kötelező leckék árulják el, hanem azok a kiadványok, amelyek úgy tapadnak a megtanultakhoz, hogy közben látóhatárt tágitanak, alkotó fantáziát ébresztenek. Ezt a célt szolgálja (tudatosan) a Kolozsváron megjelenő *Tribuna* hetilap idei évkönyve. Az olvasmányon túlmenően elsősorban a román irodalom oktatásához kíván segítséget nyújtani, de lehetőséget kínál az elmélyültebb megismeréshez is.

Az egymondatos alcímben megfogalmazott tartalom — *Román irodalom a krónikásoktól napjainkig* — persze enyhe túlzás. Közel négy évszázad irodalmát aligha lehetne belesűríteni háromszáz oldalas kiadványba. De a szerkesztők célja nem is ez volt; a liceumi román irodalomoktatáshoz igazodtak, amikor kereken száz költő, próza- és drámaíró bemutatására vállalkoztak.

A kiadvány a krónikásokkal indul, majd a XVII. és XVIII. század „nagyjai“ — Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Ion Heliade Rădulescu, Constantin Negruzzi — következnek. A XIX. századot Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ion Slavici, C. Dobrogeanu-Gherea, George Coșbuc (a felsorolás nem teljes) képviseli a születési évszámok sorrendjében. Századunk nagyjainak jutott a legtöbb oldal — a kiadvány több mint kétharmada. Octavian Goga és Vasile Rebreanu között hetvenöt íróról olvashatunk, azaz tudhatjuk meg a legfontosabbakat. Mert a neves kritikusok hosszabb-rövidebb, de mindig átfogóan értékelő írásait életrajzi adatok és könyvészeti utalások vezetik be. Ily módon az olvasó teljes életművekről alkothat reális képet magának. Igazolatlanul hiányzóak persze vannak. Arról is lehetne vitázni, hogy a megmeretes után vajon

mindig a legnagyobbak kaptak-e helyet a kötetben? És ha már a tanulóifjúságról van szó, vajon nem hiányzik-e egy-egy tanulmány a hazai magyar és német irodalom jeleiseiről? Hiszen a hazai irodalomoktatásban nemzetiségek költői, írói is jelen vannak. Persze, ezek a kritikai észrevételek korántsem jelentenek ünneprontást. A kiadvány hasznossága, értéke, éppen mert hézagpótló, vitathatatlan. A teljesség számonkérése pedig igazságtalanság volna. (Cluj-Napoca, 1980.)

K. M.

SZÁRAZ GYÖRGY: A RÓKUS-TEPLOM HARANGJAI

Száraz György drámakötetének hősei jelmezeket viselnek. Clodius, a béna uralkodó ókori tögában próbálja a teljesen elüzletiesedett, haszonélvezetre berendezkedett világban visszaállítani az emberközpontú értékrendet. értelmet találni az életnek (*Az élet vize*); Zsigmond, leendő császár, pillanatnyilag fogoly magyar király, történelmi kosztümök redői közé bújtatva valódi szándékait, ismeri fel, hogy történelmet formálni idealista módon nem lehet, azonnal és nagyon is kézzelfogható módon kell híveid számára Kánaánt teremtened, mert hűségük csak így biztosított (*Királycsel*); *A megoldás* című Tolsztoj-dráma a „vallásalapítók” vergődését örökíti meg az eszmény és az eszményi lét között, hogy túlvilági boldogság helyett evilági harmóniát adjanak az embereknek; Napóleon császár udvaronc viselete a hajdani eszméket prakticista hatalmi ideológiává züllesztő demagógokat takar (*A Rókus-templom harangjai*); a nemzetveszejtő góg és előítélet Hatvani 1848-as szabadcsapatos őrnagy egyenruhájában feszít (*Itéletidő*); a Bach-korszak rendőruniformisai mögé rejtőzik a politikai manipuláció erkölcsöt és rendet bomlasztó szelleme (*Worafka tanácsos úr*).

Külsőre tehát Száraz — elsődlegesen — történelmi drámákat alkot, írásainak döntő többségében felmondja elmúlt korok eseményeit, összefüggéseit, még szerkesztésében is nem az események logikája, hanem időrendje szabja meg a dráma építményét, a párbeszédet nem igyekszik mindenáron aforisztikussá tenni, a szereplők azt mondják, amit ott és akkor helyzetük meghatároz, írói nyelvezete, ha nem is korfestő, de stílusosan „avitt”. Időnként igyekszik egy-egy anakronisztikus elszólással, ruhadarabbal vagy kellékekkel elidegeníteni a nézőt, illetve olvasót, de ahogyan Illyés Gyula Teleki-átdolgozásában, a *Kegyencben*, a „vízvezetékszerelő” kimondásától nem válik időtlen groteszkké a játék, úgy Száraz effektusai sem változtatják meg a drámák műfaját. Mégsem történelmi leckefelmondást láthatunk vagy olvashatunk: napi politikát talál elénk a szerző, a politikai dráma frissességével, meghökkenítő felismeréseivel, de nem a konjunktúrapolitikus tények határait elmosó, a múltat a jelenek alárendelő optikáján keresztül, hanem a művész örök emberi igazságokhoz viszonyító értékrendje segítségével.

Hogyan tudja Száraz jelenidejűvé tenni a történelmet? Alkotói módszere a *rárimelés* művészete. A történelmi események tömegéből biztos kézzel választja ki a kortársi életérzés tömegmértét és egyéni, a hatalmi mechanizmusra való reagálásainak lélektanát, ok-okozati összefüggéseit, törvényszerűségeit megvilágító mozzanatokot. Ezért mondhattuk fennebb, hogy a történelmi köntös takar, rejt, bújtat, feszít. Mert sohasem az az érdekes, hogy Zsigmond hogyan szövetkezik Frangepánnal vagy Czilleivel, a franciaországi antipápa követével, hanem a keserű, de szükséges felismerés, a felismertetés: a korán jött hősök tragédiaelmélete még új társadalmi viszonyok építése közepette is érvényes, az emberi lelkek átfarmálása még a történelem kereké forgásánál is lassúbb, a realpolitika mindig kötelező. Batsányi franciaországi emigrációjának felidézése — mondhatni filológiai pontossággal — csak másodsorban vonja magára a figyelmünket, de eleve-nünkbe vág a figyelmeztetés: Európa, vigyázz, minden körülmények között fennáll az eszme elidegenítésének veszélye. *A nagyszerű halál* című történelmi tragédiájának sem Damjanich, Nagy-Sándor, Kiss, Leiningen-Westerburg, Pöltenberg, Lenkey 1848-as honvédtábornokok elfogatása és osztrák kézre játszása körülményei kölcsönöznek különös feszültséget, hanem a végzet beteljesülését váró forradalmárok ön- és történelemvizsgálatának általános érvényű tanulságai:

„Nagy-Sándor: Ön mondta, hogy közakarát és nemzeti érdek nem mindig azonos. Én pedig arra gondolok, hogy az élő nemzedék nem maga a nemzet. És megeshet, hogy ennek a nemzedéknek érdekei ellentétben állnak a nemzet messziható érdekeivel. Ilyenkor pedig a jogot korlátozza az utódok iránti kötelesség.

Wenckheim (elmosolyodik): Hitbizomány?

Nagy-Sándor: Olyasmi.

Wenckheim: Az ország nem szerzett vagyont, ami fölött szabadon rendelkezünk, hanem örökség, amellyel elszámolni tartozunk az utókoroknak. Jól értettem?”

Száraz igaz politikus — így igaz művész. Dramaturgiája ily módon az egyedüli létjogosultságot élvező közéleti, politikai színház erőteljes támasza lehet. Csúpan e kötet kapcsán, a kiteljesedés útján járó művész drámatörténeti helyét kijelölni korai lenne, de hazai közönségünk tájékoztatására el kell mondanunk, hogy a jelenkori magyar színműírás jelentős egyéniségei közé tartozik.

A kötet darabjai közül számunkra a legjelentősebb az *Ítéletidő*. Keresi azokat a történelmi kulcshelyzeteket, amelyek elronthattak testvéri kapcsolatokat, választalakat emelhettek népek közé, hogy modellé szublimálva, világossá tegye a jelenkor falombolójának a tennivalókat. Mondanivalója számára a háttérteret Kossuth megbízottja, Dragoş abrudbányai tragikus küldetésének története szolgáltatja, amikor hiábavaló volt Kossuth jószándéka, Avram Iancu békevágya, a nemzeti türelmetlenség mindkét részről megnyilvánuló előítéletei Zalatna és Abrudbánya felégetéséhez vezettek, s ez a közös történelmi küldetés teljesítése helyett évtizedekre megmérgezte két egymásra utalt nép viszonyát. A történelmi objektivitás és emberi tisztesség drámája: nincs rossz és jó nemzet, minden népnek megvoltak és -vannak az önmaga és mások létére veszélyes ideológiát hirdető — nevezhetjük visszamenőleg és előre — fasisztái, vallja a szerző; feladatunk, hogy ne ezek sugallatára, szemet-szemért, fogat-fogért alapon viszontgyűjtogatással közeljünk egymáshoz, hanem az összekötő és nem az elválasztó kapcsolatokat keresve éljük egymás mellett, egymásért.

Mind ezek után egyértelmű lehet: Száraz történelemidézése nem megbocsátó, szép üzenet, hanem ítélőszék, nemzeti — és emberi önismeretre tanító, felzárkó drámasorozat. (*Magvető, Budapest, 1979.*)

K. J.

GERDA BARBILIAN: ION BARBU. AMINTIRI

Nem regényes életrajz ez, hanem pontos, tárgyilagos emlékezés és egyben emlékeztetés az életben mellőzött, máig sem kellőképpen méltatott matematikus-költőre (ez a sorrend több szempontból is indokolt: 1. matematikai munkásságát hamarabb elismerték, mint a költőt; 2. matematikával egész életén át foglalkozott, az irodalommal egy idő után — ő úgy vélte — végleg szakított).

George Călinescu biztatására írta ezt a könyvet Ion Barbu felesége, nem írói szándékkal, hanem a birtokában levő, eddig még kiadatlan levelek, levelezőlapok, széljegyzetek közléséért és a férjéről kialakult hiányos, hamis, túlzó kép helyreigazításáért. A szülőkkel folytatott levelezésen kívül Tudor Vianu, Alexandru Rosetti, George Călinescu, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Miron Radu Paraschivescu jelenléte és sok más íróval váltott levele teszi a könyvet igazán érdekessé, annál is inkább, mert Ion Barbu minden idegen városból képeslapon rövid kis verset küldött barátainak.

Barbu szigorú és jó arányérzékű kritikus. Egy vita alkalmával ezt mondta: „A kritikus olyan fontos egy kultúra számára, mint Keresztelő Szent János a kereszténység történetében.” Majd kiegészítette: „egy kritikus keresztel, mert nevet ad olyan valóságoknak, melyek nevük nélkül nem is léteztek volna.” Sokallva a népi elemeket Lucian Blaga egyik versében, ezt írja: „A költők hazaszeretete abban áll, hogy minél kevésbé megvesztegethető verset írnak, s hogy az emberi sorokat költeményeik felsőbbrendű és erőteljesebb életéhez kötik. Úgy gondolom, hogy a faragott kapuk, hímzett ingvállak, sárkányok, táltos vitézek, a bizánci mozaikok és freskók a verset tarka stílusutánná teszik.”

Költészet és matematika viszonyát így jellemzi (a matematika későbbi fejlődése ezt teljesen igazolta): „Az Erlangen előtti szűk szakosodás vagy korlátozott szakszerűség helyébe egy felvilágosult eklekticizmus lép. Ez folytatja minden elmélet elmélyítését anélkül, hogy szem elől tévesztené az egész homogenitását és egységét. Így a matematikai alap kutatás a költészettel rokon felépítést nyer, mely diszjunktív elemeket metaforákkal közelítvén kibontakoztatja az érzelmek világának szerkezetét. Hasonlóan, axiomatikus vagy csoportosító-elméleti megalapozottsága révén, a matematika különböző rendszereket tesz magáévá, azzal a magasrendű céllal, hogy a fogalmak világának egységét hirdesse. Ilyen módon a matematika megszűnik fáradságosan kidolgozott idegenszerűség lenni, és egy harmonikus világkép kialakításának résztvevőjeként új humanizmussá válik.”

Kedvenc kávéháza, a bukaresti Capşa (melynek egykor Ion Luca Caragiale

is törzsvendége volt) büszkén őrzi vendégekönyvében a rá nem éppen hízelgő bejegyzést:

„17. XI. 1951. — Nem kereskedni, se nem beszélgetni jövök a kávéházba. Azért jövök, hogy matematikusi munkámat végezzem, amelynek, sajnos, szüksége van a kávé izgató hatására. Pénzbe és egészségembe kerül, de a szükség parancsoló. Az a kávé, amit itt időnként felszolgálnak nekem, hamisítás. Természetes, hogy az a barna és édeskés víz, amit nekem adnak, nem ér 200 lejt.

Kijelentem, hogy ez a szabálytalanság, mely engem érint, akinek a kávéház egyfajta dolgozószobát jelent, egyszerűen szabotázis.

Egy matematikai értekezésem dolgozom (íróként pedig egy Shakespeare-fordításon).

Azokat a nem túl lelkiismeretes tisztviselőket, akik kávémm hamisítják, felelőssé teszem munkám késleltetéséért.

D. Barbilian (Ion Barbu író), a C. I. Parhon Egyetem tanára, az RNK Írószövetségének tagja.“ (Editura Cartea Românească. București, 1979.)

L. S. J.



Ughy István: Építők

Filmtermésünk a filmmetafora és az illusztratív művészetellenesség között

Az ismert filmszakíró, Florian Potra ebben a sokatmondó és már címében is ítélethirdető tanulmányában (ERA SOCIALISTA, 1980. 6.) egész filmtermésünk mérlegét vonja meg. További árnyalásra és elmélyítésre buzdító végkövetkeztetést — filmiparunk még mindig adós azokkal az alkotásokkal, amelyek a nemzetközi filmfesztiválokon a román képzőművészet, zene, irodalom, színház vagy népművészet színvonalán képviselhetnék filmiparunkat — a filmkritika tárgyának szigorúbb körülírásával kezdi. Teljes joggal hangsúlyozza, hogy a román filmmel kapcsolatos interdiszciplináris tanulmányok, a vonatkozó esztétikai, művészetelméleti, szociológiai, lélektani, pedagógiai és gazdasági jellegű elemzések hiánya döntő módon megnehezíti a román filmtermésre vonatkozó összegező következtetések megfogalmazását. Jelentkezik ugyan egy pontosan nem körülírt és diffúz elégedetlenség a hazai filmalkotásokkal kapcsolatban mind a közönség, mind a filmkritikusok táborában, de ez az elégedetlenség a legtöbb esetben ellentétes igényekre épül. Miközben a filmbeszámolók szinte kórusban filmtermésünk naturalizmusát, felületes didakticizmusát és illusztrativizmusát említik, a közönség hosszú sorokat alkot a *Nea Mărin*, *miliardart* bemutató mozik pénztárai előtt. Megfelelő szociológiai felmérések hiánya miatt nem tudjuk megfelelően értékelni a „bevételek barométerét” sem.

Mi a kritikus teendője akkor, ha — úgy tűnik — a közönség a *Mihai Viteazul*-vagy a *Cuza Vodă*-szerű filmeket igényli? Támogassa vagy bírálja ezt az igényt? Erre a kérdésre Florian Potra nem válaszol direkt módon, de az *Elfújta a szél* óriási közönségsikerére hivatkozva és a filmet bíráló szakkritika ítéleteivel polemizálva megállapítja, hogy az említett film korántsem lebecsülendő terméke a nagyközönség igényeit kielégítő filmnek (filmul ca spectacol popular).

Ebben az összefüggésben hangsúlyozza a szerző, hogy hazai filmjeink ritka kivételtől eltekintve a nemzetközi összehasonlításokban nem versenyképesek, nem tartja őket számon sem a filmesek táborá, sem a közönség; a Karlovy Vary-i, moszkvai és taskenti nemzetközi fesztiválok pedig a nálunk alig előforduló „szerzői filmeket” (filme de autor) részesítik előnyben. Mindezek ellenére Potra úgy véli, hogy „középfajú” filmjeink elég látványosak, és művészeti színvonaluk is megközelítően kielégítő volna ahhoz, hogy bevonuljanak a világ filmszínházaiba. Arra a kérdésre viszont, hogy ez miért nem következett be, a szerző nem válaszol. De kategorikusan állítja, hogy a nemzeti filmgyártás nem teljesíti a vele szemben jogosan támasztott hazai követelményeket sem.

Ebben a helyzetben a filmkritikus feladatát Florian Potra abban látja, hogy ez egyfelől ösztönözze a már említett „középfajú” filmek mind igényesebb kivitelezését, másrészt hogy a kiemelkedően jelentős „szerzői filmek” megfelelő értékelésével modell állítson a „középfajú” filmek számára. Az előbbieket segítenék a nagyközönség művészi ízlésének formálódását, az utóbbiak pedig nemzeti filmiskolánk kialakulását mozdítanák elő, amely csak kiemelkedően jelentős egyéniségek révén jöhet létre. Mindkét esetben természetesen döntő módon a filmek művészi színvonaláról van szó, amely ezek *minőségével* függ össze, és implicite a sokat emlegetett nevelő-oktató hatékonyság elmélyülését is involválja.

A szerző joggal hangsúlyozza, hogy az annyiszor emlegetett „új ember” kialakításához a filmművészet csak a minőségi és kifogástalan, a tartalom és a forma harmóniájára épített alkotásokkal járulhat hozzá.

Ezt a követelményt a film akkor teljesítheti eredményesen, ha elszakad a valóságot szolgálai módon tükröző naturalizmustól, ha nemcsak *tükröz*, de *sejtet* is. Ahhoz, hogy a filmes ezt a követelményt teljesíthesse, le kell győznie eszközei (mindenekelőtt a felvevőgép) ellenállását, és a *mondanivaló* kifejezésére kell alkal-

massá tennie őket. Ezt a követelményt csak az a film teljesítheti, amely tartalmában *problémáfelvető*, nyelvi kifejezőeszközeiben és formai megoldásaiban pedig túllépi az egyszerű kommunikáció szintjét, és *poliszémikus* összefüggéseivel a „másodlagos”, „mélyebb” tartalmakra utal. Florian Potra a XII. pártkongresszuson is elhangzott igények fényében említi, hogy filmjeinknek nem a szó szerinti értelemben vett „mimézisre”, hanem a dolgok megismertető, de *rejtett* lényegének feltárására kell törekedniük.

Ezt a munkát Potra szerint döntően segítheti az esztétika (Arisztotelész, Lukács) vonatkozó megállapításainak figyelembevétele és főként Lucian Blagának a transzcendentalizálás tendenciáitól mentesített *metaforaelmélete*, amelyet a szerző döntőnek érez a kiemelkedően jelentős filmek gyártásában. A metafora ugyanis, mint amely valami rejtettet világít meg (itt a szerző elsősorban a *reveláló*, nem a *plaszticizáló* metaforára gondol), nem egyszerűen tükrözi az értelmet, hanem kiegészíti azt. De ugyancsak Blaga esztétikája alapján figyelmeztet Potra arra is, hogy az értetett metaforizálás az ellenkező hatást éri el a filmben is: obskúrássá, „titokzatossá” teszi azt is, aminek világosnak kell lennie.

A *reveláló* és *plaszticizáló* metaforaelmélet fényében Potra a hazai filmgyártás eredményeit elemezve az olyan filmeket, mint a *Tănase Scatiu*, *Dincolo de pod*, *Prin cenușa imperiului*, *Iarba verde de acasă* és az *Inainte de tăcere* című filmeket főként az operatőrök munkája alapján jóknak tartja, de *reveláló* metaforikus jellegük hiányát felrója a filmeseknek. A *Pădurea spinurașilor*, a *Moara cu noroc*, a *Labirintul* és a *Reconstituirea* című filmek a *reveláló* metaforikus nyelv bizonyos részleteredményeit is tartalmazzzák. Ennek ellenére még mindig nincsenek kiemelkedően jelentős hazai filmjeink, mert nagyon kevés az igazán nagy filmrendezőnk, akik pedig mégis vannak, mind ez ideig nem állnak lehetőségeik szintjén.

Ahhoz, hogy a hazai filmgyártás jelenlegi színvonalát meg lehessen haladni, a szerző szerint rá kell állni a *reveláló metaforikus*, *költői* tartalmakat felmutató filmek gyártására. Ezt a munkát a filmkritikusok is elősegíthetik elméleti önképzésük állandó elmélyítésével, azoknak a filmeknek az árnyalt és sokoldalú elemzésével, amelyekben a már említett *reveláló metaforikus* igény érvényesül.

R. Gy.

A JÓZANSÁG JEGYÉBEN (Irodalmi Szemle, 1980. 2.)

Belterjes ügynek tűnhet az első pillanban az az interjú a folyóirat februári számában, amelyet alább megpróbálunk szelektíven összefoglalni; Tóth László szerkesztő beszélget ugyanazon lap főszerkesztőjével, Duba Gyulával. Kicsit a szituáció is mesterkéltséges: a két beszélgető fél úgy társalog, mintha most látnák egymást életükben először — ám az olvasó hamar elfogadja ezt a csupán szövegszervező szerepet betöltő konvenciót, s elragadja az interjúban szóba kerülő problémák sodra.

Irodalomról, kritikáról, ennek a csehszlovákiai magyar kisebbség életében ellátott funkciójáról folyik a beszélgetés, majd a nemzetiségi értelmiség kérdése, az általános — a kisebbséget azonban mindenhol érzékenyebben érintő — életformaváltozás, a paraszti világ megszűnése, a hagyományos népi kultúra ilyen körülmények között várható sorsa kerül szövegre, hogy a jól felépített beszélgetés íve végül is visszahajoljon az irodalomhoz. Bizonyos közös jegyek felismerésének érdeklődést serkentő örömeivel halljuk Duba Gyulától, hogy a csehszlovákiai magyar szellemi élet is irodalom-

centrikus (félreértés elkerülése végett: az öröm nem a jelenségnek szól, hanem a mondott felismerésnek, s egy kicsit bizony a kárörömhöz hasonló). De halljuk azt is, hogy ez a központi helyzetet élvező irodalom nincs minden tekintetben helyzete magaslatán: „a nemzetiségi író — ki tudná, milyen gátlások következtében — mintha jobban lekötnék a nagyvilág (világirodalom) dolgai, mint saját valós szellemi közege, szívesebben és kitartóbban lesi az univerzum titkait, mintsem a maga és közössége valóságára ügyelne”, s ezért „a szlovákiai magyar irodalomnak ahhoz, hogy életérzést, sőt mi több, reális életérzést alakítsön [ami az író-főszerkesztő szerint az irodalom elsődleges feladata — V. Z.], még valóban nagyon sok tennivalója van”. Nem elégedett a két beszélgető a kritikával sem: „a mi kritikánk annak a feladatának, hogy tájékoztassa az olvasót és felkészítse őt a művekre, úgy-ahogy eleget is tesz”, de „hogy ezeket a műveket egy magasabb szintű érték- vagy gondolatrendszer szerint értékelje, e feladata teljesítésére, tehát a közösségi s az irodalmi tudat szervezésére, a csehszlovákiai magyar irodalomkritika pillanatnyilag, úgy vélem, nem alkalmas”.

Elégedetlenség jellemzi Duba Gyulát-

nak a szlovákiai magyar értelmiség egésszeről alkotott véleményét is, bár ahhoz képest, hogy mintegy tíz évvel ezelőtt így írt: „nagyon laza közösséget alkot, melynek kisugárzása elenyésző”, ma elismeri: „értelmiségünk megnyilvánulásai gyakoribbak, hangadó szerepe intenzívebb, mint azelőtt volt. Érezhető az előrelépés, ám még mindig nem elég ahhoz, hogy értelmiségünk konkrét jelenlétét illetően egyértelműen érzékelhető lenne.” Ha a nemzetiségi értelmiség kategóriájából kivonjuk a nyilvánosság, a közélet perondján legtöbbet forgolódnó irodalmi értelmiséget, a két helyzet analógiáját ebben a tekintetben is felismerhetjük.

Nem volna érdektelen annak az írónak az általános, gyökeres életformaváltozást (az urbanizálódást) értékelő szavait is idéznünk, aki egy egész értelmiségi nemzedéket jellemzett így (alkalmasint saját magával együtt): „elemi élménye, hogy húszéves koráig paraszt volt.” Nosztalgia- és főleg romantikamentes tényszemlélése azonban — akárcsak a népi kultúra lehetséges továbbéléséről alkotott véleménye — egyetlen vonásában sem különbözik attól, ahogyan a kérdéshez mi viszonyulunk; egyetlen minőségi vonásában sem, érzelmi intenzitásában némi kis „mennysiségi eltérést” okozván az, hogy a folyamat nincs azonos stádiumban Doba Gyulának szülőföldjén és nálunk. Ehelyett tanulságosabb az interjú belső logikáját követve újra az irodalomhoz kanyarodnunk, és végül azt idéznünk az író-főszerkesztőtől, ahogyan — józanul a saját hatékonysága területén maradva — kiutat keres és talál a csehszlovákiai magyar irodalommal való elégedetlenségéből, mind saját maga, mind pedig az irodalom számára: „Azt hiszem, itt be kell vezetnünk egy új fogalmat, ami az eddigi beszélgetéseiben [Tóth Lászlónak az *Irodalmi Szemle* hasábjain eddig megjelent interjúiról van szó — V. Z.] talán még nem hangzott el, vagy ha igen, csak nagyon mellékesen. Ez pedig az írói programnak, egy-egy irodalom programjának a fogalma. Ugyanis elképzelhető, hogy irodalmunk éppen elegendő, sőt meglehető, hogy nagyon is sokat tud már önmagáról. S elképzelhető az is, hogy éppen ezzel a nagyon sokat tudással nem tud mit kezdeni, nem lévén pontosan körvonalazott programja. Az a véleményem, hogy a mi történelmi gondolkodásunk meglehetősen rapszodikus, tele van romantikus elemekkel, s főleg nincsenek egyértelműen tisztázva a nemzetiségi jövőhöz való köztudásai. Márpedig egy-egy irodalom programjának a helyes történelmi gondolkodás az egyik lényeges összetevője. Arról van szó, hogy egy pozitív jövőkép igézetében vállalni kell ennek az irodalomnak a közösség-

szervező funkcióit. Meglehető, kicsit elvontan hangzik ez a megfogalmazás, holott csupán annyit jelent, hogy mindenkinek meg kell tennie mindent, amit csak meg tud tenni, ezek a tettek pedig továbbra is tettek sarkalljanak. Íróinknak tehát elsődlegesen nemzetiségünk megmaradása, jövője érdekében kell dolgozniuk.”

V. Z.

ÚJ DRÁMÁK — SZABADKÁN ÉS ÚJVIDÉKEN (Híd, 1980. 1.)

Biztató jelek cím alatt közölt tanulmányában Gerold László, a jugoszláviai magyar színikritikus dráma- és színház-történeti eseményként regisztrálja, hogy a két jugoszláviai magyar színházban, Szabadkán és Újvidéken egyetlen évadban négy ősbemutatót tartottak, helyi szerzők drámái alkotásaiból, amihez még hozzászámítja a Gyulai Várjátékokon, illetve az újvidéki Szerb Nemzeti Színház kamaraszínpadán tartott egy-egy bemutatót. A hat szerző és mű: Bosnyák István: *Nehéz honfoglalás*, Gion Nándor: *Ezen az oldalon*, Tolnai Ottó: *Végeladás*, Gobby Fehér Gyula: *Bűnös-e a Szél* és *A budaiai szabadsága*, Deák Ferenc: *Tor*. Gerold sorra ismerteti előbb a drámákat, aztán az előadásokat s külön, egész röviden, a színészi teljesítményeket (ezt a rövidséget a színvonallal magyarázza). Az elemzések, beszámolók reprodukálása nyilván értelmetlen volna e hasábkon, kirajzolódó erővonalakkal, általánosító kiemelésekkel, irányadással pedig nemigen találkozunk. Eljárásának okait a tanulmányíró ezzel a mondattal sejteti: „Korántsem kell azt hinni azonban, hogy az újabb ősbemutatókkal a jugoszláviai magyar irodalomban a drámának a lírához vagy a prózához hasonlítható értékes folyama alakult ki.” A vizsgálat alá vett rendezői teljesítményekről sincs jobb véleménye. Miért érdemes mégis felfigyelnünk Gerold közleményére? Egyrészt a költőként, prózaíróként, eszszéista-irodalomtörténészként ismert szerzők miatt, másrészt — mert érdekes, jellemző párhuzamokat olvashatunk ki egy-egy megállapításából, amelyek a romániai magyar drámairodalom közel-múltjából ismerősek számunkra.

Gerold László nem a drámát elsődleges műfajának tekintő Deák Ferencre figyel mindenekelőtt, hanem Tolnai, Bosnyák és Gion drámaírói, színházi szerzői bemutatkozására; ők ugyanis „akkor tanulták az *irástudók felelőségét*, amikor a jugoszláviai magyarság irodalmában megindult az a *felrázó, megújító folyamat*, amely európai horizontok után kutatva kívánta gondolkodásában és for-

májában *moderné* tenni a hagyományok tekintetében a magyar irodalomhoz, szellemiség tekintetében pedig a jugoszláv körülményekhez, a hazai élethez kötődő literatúrát. Műveik méltatásában és bírálatában nem külsőleg dramaturgiai igényeket érvényesít, hanem saját (versben, prózában, monográfiában kifejezett) világukkal szembesíti a színpadon látottakat. Sinkóról szóló drámájában Bosnyák a neves író-irodalompolitikus-szervező mellett az ember jelenlétét hiányolja. (Székely János *Irgalmas hazugságában* mintha a politikus-irodalompolitikus főhős szorula háttérbe.) Gion regényének drámaavatójától, pontosabban a színpadi variánstól a Keglovics utca bemutatását, a „bácskai világvége-életkép” érvényesítését kéri számon. (Bálint Tibor színművében, a *Sánta angyalok utcájában* épp a couleur locale s a hiteles figurák sora volt a siker fő forrása.) Tolnai drámájában azt értékeli Gerold, hogy „a modern versek ideges vibrálása szövi át” az emléképeket.

A jugoszláviai magyar szerzőket megszólaltató két színházról nem a leghízelgőbben nyilatkozik: „A (kezdő) drámaírók járatlanok, a rendezők pedig önzők — állapíthatjuk meg a színészek lehetőségeit vizsgálva a jugoszláviai magyar drámák itt ismertett előadásai alapján. Az írók arra összpontosítanak, hogy problémát írjanak ki magukból, helyzeteket vázoljanak, gondolatokat fogalmazzanak meg, a rendezők pedig saját elképzeléseik rabjai, s közben sem azok, sem ezek nem sokat törődnek a színészekkel. Az író számára a színész gondolatainak szócsöve, a rendező számára a koncepció eszköze.” Mégis adódtak lehetőségek, ám ezeket csak a Sepsiszentgyörgyről ismert Daróczi Zsuzsa és Bieskei István váltotta valóra. Gerold összegező intelme egyaránt szól íróknak és színészeknek: „Jó lenne, ha a színházak, miután felismerték a hazai drámairodalmat segítő szerepüket, felismernék azon szerepüket is, hogy a problémalátás, gondolatfelvetés, élethelyzetek vázolása tekintetében is immár jeleskedő írókat *ök* — s itt a színház elsősorban a rendezővel egyenlő — tanítsák meg *színházul* látni.” K. L.

IDEOLOGIKUS MEGISMERÉS VAGY HATALMI FORTÉLY (Zeitschrift für Semiotik, 1979. 2—3.)

Luis J. Prieto, aki jelenleg Saussure utóda a genfi általános nyelvészeti tan-széken, a jeltudomány nálunk kevésbé ismert művelői közé tartozik. A *nyelv tudomány*a című válogatáskötetben (Budapest, 1975) közölt szövegrészletei alapján úgy tűnt, az argentin származású

nyelvész elsősorban az új tudományág terminológiai kérdései foglalkoztatják, különben érzéketlenül megy el a hatalmi-ideológiai jelhasználat többszörösen is időszerű „elméleti feladványai” mellett. Újabb közleményei azonban a jeltudomány társadalmi szerepét, az ideológiához való viszonyát állítják kutatásainak középpontjába. Az általános jeltudomány Prieto újabb értelmezésében magával a társadalomszemiotikával azonos.

Kiindulópontja: a nyelv. A nyelvészet tárgya azonban szerinte nem az, amit annak hiszünk. A nyelv nem hangokból és nem is azokból a „dolgokból” áll, amelyekről a beszélő a hangok segítségével közöl valamit. A nyelv sokkal inkább az a mód, ahogyan a beszélő „elsajátítja” (megismeri) a hangokat és a „dolgokat”, a hangok és „dolgok” adott valóságát. A nyelv ilyen értelemben: megismerés. Ugyanakkor kommunikáció, olyan praxis, amelyben létrejön a nevezett valóságok összjátéka. Ez a praxis vagy arra törekszik, hogy létrehozzon valamit, ami nem jön létre magától, vagy megakadályozni szeretné olyasvalaminek a létrejöttét, ami viszont magától jön létre. A megvalósítani vagy eltüntetni kívánt valóság nem más, mint a praxis célja, mely az első esetben pozitív, a másodikban negatív. Hogyan „valósítható” meg a valóság? Mindig csak az adott-ságok — egy másik valóság — megváltoztatása árán. Ha a kívánt eredmény nem következik be magától, rendszerint „változtatásról” beszélünk. Ha viszont túlságosan is magától következik be, akkor megelégszünk azzal, hogy „ellenőrizzük a változást”. „Változtatás” és „ellenőrzés”: olyan két alapfogalom, mely csak előjelében különbözik.

A praxis alanya (operátora) kettős vonatkozású rendszerben mozog: a felhasznált eszközök és a kitűzött célok rendszerében.

Ahhoz, hogy az alany a kívánt valóságot létrehozza, illetve a nem kívánt valóságot elkerülje, számára ez a valóság *egyenértékűnek* (azonosnak) látszik mindazokkal a valóságokkal (célokkal), amelyek egy bizonyos eszköz vonatkozásában létrehozhatók, illetve elkerülhetők, viszont *ellentétesnek* látszik mindazokkal a valóságokkal, melyek megváltoztatása vagy ellenőrzése árán érhető csak el a kitűzött cél, illetve minden más olyan valósággal, amely célként számításba jöhet ugyan, de *nem* a felhasznált eszköz vonatkozásában. Ha egy dugóhúzóval egy borosüveget akarunk kidugaszolni, a „dugóhúzó vonatkozásában” a „kidugaszolt borosüveg valósága” egyenértékűnek látszik az ugyanazzal a dugóhúzóval „kidugaszolható tintásüveg” va-

lóságával, viszont ellentétesnek látszik egyrészt a „bedugaszolt borosüvegek“ valóságával, másrészt a „kinyitott sörösüvegek“ valóságával, minthogy a sörösüveget nem lehet dugóhúzóval kinyitni. Az alany ugyanakkor egyenértékűnek vagy ellentétesnek látja a felhasználható eszközöket is az adott cél vonatkozásában. A „kidugaszolandó borosüveg“ vonatkozásában a dugóhúzó minden más dugóhúzóval egyenértékű, viszont ellentétes viszonyban áll valamennyi más üvegnnyival.

A triviális példák csak arra jők, hogy érzékeltessék: a valóságot csupán akkor vagyunk képesek tárgyként felfogni (tárggyá tenni), ha azt egy „skatulyába“ tudjuk helyezni, más szóval „osztályozni“ tudjuk, más valóságokkal egyenértékűnek, illetve ellentétesnek tudjuk minősíteni. Az egyenértékű valóságok osztályt alkotnak. Az ellentétes valóságok egy kiegészítő (komplementer) osztály elemeinek tekinthetők. A tárggyá tett valóság tehát *egy adott osztály elemeként felismert* valóság. A „beskatulyázás“ lehetőségei elvileg korlátlanok. Az osztályozás mindenhatóságának gyakorlatilag mégis korlátokat szab, minden „skatulya“ csakis a praxisra vonatkoztatva érvényes. Ami egyben arra is figyelmeztet, hogy egy valóság — legyen az a praxis eszköze, célja vagy legyűrendő adottsága — csakis a praxis alanya szempontjából lehet tárgy, csakis a praxis alanya teheti azt tárggyá. Ha erről megfeledezzünk, minduntalan azon vesszük észre magunkat, hogy „beskatulyázott“ tárgyakról beszélünk. A szemléző, mint-hogy a kívülálló szemével tud osztályozni, hajlamos azt hinni, hogy maga hozza létre a tárgyat. A valóságot a róla alkotott kognitív konstrukcióval (megismerő „skatulyával“) összetéveszteni — jellegzetesen ideológiai beállítottságra vall. A megismerő alany mentsége mindössze az, hogy „kognitív skatulyák“ nélkül a valóságot „megszólatatni“ lehetetlen. Prieto szerint a megismerő alanyt ezért sohasem szabad összemosni a praxis alányával. A megismerő alany (a megfigyelő) mindent tárggyá tesz, a praxis alanya (résztvevő) csak azt teheti tárgyává, amit egy adott osztály elemeként felismer. Az alany „megkettőzése“ nem valami elegáns megoldás — írja Prieto —, de jobbat egyelőre aligha lehet találni.

Az az osztály, melynek elemeként ismerünk fel valamit — maga a tárgy identitása. Az identitásképzés olyan kognitív művelet, mely a tárgy fogalmi megragadásával azonos. Mivel a fogalmi megismerés síkján az osztályokat (fogalmakat) nem lehet másra vonatkoztatni, csak a praxisra, a tárgyak identitása

mindig a praxis alányának a megismerő konstrukciója. Ugyanabból a valóságból végtelen számú „skatulya“ (konstrukció) vonható el. Ezért van szükség az identitások értelmezésére. Egy tárgy identitását csak úgy tudjuk értelmezni, ha azt arra a praxisra vezetjük vissza, mely ezt a tárgyat a valóságból létrehozta.

Az identitások értelmezésével és praxisra vonatkoztatásával a jeltudomány (szemiológia) foglalkozik.

Manapság túl nagy a csábítás arra — állapítja meg Prieto —, hogy a fogalmi megismerést összekössük a kommunikációval, mégpedig a kommunikációnak egy kitüntetett válfajával: a nyelvi kommunikációval. Eszerint nincs fogalmi megismerés nyelvi kommunikáció vagy legalábbis kommunikáció nélkül. Nem nehéz megállapítani, honnan ered ez az álláspont. Való tény, hogy praxis nélkül nincsen fogalmi megismerés. A kommunikatív praxis azonban nem az egyedüli lehetséges formája a praxisnak. Amiből viszont egyenesen következik, hogy a kommunikatív praxis nem elengedhetetlen feltétele a fogalmi megismerésnek. Ugyanakkor a kommunikatív praxis nemcsak a nyelvi identitást értelmezi, de a nem-nyelvi identitást is. Nemcsak a hangoknak és a hangokra bízott jelentéseknek tulajdoníthatunk ugyanis identitást, hanem a nem-nyelvi jeleknek és e jelekre bízott jelentéseknek is. Mivel a kommunikatív praxis célja minden esetben a jelentés, a „dolgok“ csak annyiban kapnak szerepet a kommunikációban, amennyiben jelentéssel látjuk el őket, vagyis identitásukat annak az eszköznek a vonatkozásában értelmezzük, mely a jelentésátadást szolgálja.

Levetkőzheti-e az identitások értelmezésére és praxishoz viszonyítására hivatott szemléző az ideológiai beállítottság korlátait? Kétségtelen, hogy az ideológikus megismerés azzal, hogy az identitást nem a praxisra vonatkoztatja, kikapcsolja az alany szerepét az identitásképzésből. Ezzel magyarázható, hogy az ideológikus alany számára a tárgy identitása és határai (miután a valóságot előzőleg maga tette tárggyá) valóságként jelennek meg. Az ideológikus alany a maga konstruálta fogalmat (ideát) közvetlenül valóságnak veszi. Ez azt jelenti, hogy nincs tudatában saját konstrukciós tevénységének, sejtelve sincs arról, hogy e konstrukciók létrejöttében milyen szerepe van a praxisnak. A megismerés tehát nem önmagában véve, mindig csak egy meghatározott alanyhoz való viszonyában lehet ideológikus.

Az ideológikus megismerés a fenti értelmezésben nem a tudományos megismerés ellentéte — hangsúlyozza a szer-

zó. A tudományos megismerés is lehet ideologikus, amikor kategóriáit azonosnak veszi a valósággal. Az ideologikus megismerés is lehet tudományos, amikor megismerő konstrukciót a hatalmi praxisra tudja vonatkoztatni.

A hatalmi praxis Prieto meghatározásában az a praxisforma, mely a társadalom egy részét egy másik résszel szemben előnyhöz (kiváltságokhoz) juttatja. A társadalmi praxis vonatkozásában előnyhöz jutó vagy hátrányba kerülő társadalmegyüttesek — a társadalmi osztályok. Az uralkodó (vagyis politikai hatalommal rendelkező) osztálynak módjában áll a hatalmi praxist fizikai erőszakkal rákényszeríteni a társadalomra. Ez a kényszer nyílt formája. A hatalmi praxist azonban hatalmi fortéllyal is fenn lehet tartani, s ez az előbbinél sokkal hatékonyabb eljárás. A hatalmi fortély a hatalmi praxis szolgálatába állított ideologikus megismerés. A fortély nem az ideologikus megismerésből, hanem az ideologikus praxisból adódik. Az ideologikus praxis mintegy „naturalizálja” a megismerést. A kulturális, történeti és politikai valóság az ideologikus praxis alanya számára a természet (az anyagi valóság) egyszerű meghosszabbításának tűnik. Csakhogy a konkrét hatalmi-ideológiai praxis adottsága határozza meg, hogy az alany mennyit lát meg a valóságból. Minthogy az alany azt hiszi, hogy a dolgokból konstruált fogalmak (ideák) a dolgok természetével azonosak, számára a hatalmi-ideológiai praxis maga is a dolgok természetéből következik. A kényszer (szimbolikus erőszak) tárgya emiatt nem ismerheti fel a kényszer valódi alanyát. Mivel önmagát tartja az ideológiai praxis alanyának, önként vállalkozik ennek az erőszaknak a reprodukálására, a hatalmi praxist másokra is rákényszeríti. A szimbolikus erőszak — ideologikus praxis mögé bújtatott hatalmi praxis. Hatékonyágát (a fizikai erőszakkal szemben) éppen tapintatos, diszkrét volta biztosítja. Tartalékai is ebben rejlenek. A kiváltságteremtő hatalmi praxis e hatalmi fortély révén az adott praxis megszüntetésére hivatott politikai viszonyok között is fenn tudja tartani magát.

A politika — szabadon választott praxis, a praxisok szabad választásának gyakorlata. A szimbolikus erőszak lehetlenné tesz minden olyan politikai kísérletet, mely a politikai hatalmat a hatalmi praxis megszüntetése érdekében kívánja megragadni, hiszen ez az ideologikus alanyok számára a dolgok természetével való értelmetlen szembeszállásnak tűnik.

Ha van olyan politikai hatalom, mely véget tud vetni a hatalmi praxisnak, en-

nek a hatalomnak számolnia kell azzal, hogy a konkrét hatalmi praxis megszüntetése nem vezet szükségképpen az ideologikus megismerés eltűnéséhez. Nem az ideologikus megismerés tűnik el, hanem ennek társadalomfenntartó („rendszerfenntartó”) funkciója: maga a hatalmi fortély.

Az osztálynélküliség hatalma ezért pusztán politikai, vagyis fortélymentes hatalom. A jeltudománynak (szemiológianak) Prieto szerint nincs más társadalmi esélye, mint feltárni mindazt, amit az ideológiai-hatalmi praxis elfed az alanyok szeme elől. Ezzel megteremti az előfeltételeit annak, hogy az alanyok szabadon, ideológiai béklyók nélkül választhassák praxisaikat. A. J.

NEMZETKÖZI TUDATTALAN-KONFERENCIA — TBILISZIBEN (Világosság, 1980. 2.)

„Az utóbbi időben Freudnak csaknem valamennyi munkáját lefordították orosz nyelvre, és megjelentették. A szemünk előtt kezd kialakulni Oroszországban a pszichoanalízisnek egy új és eredeti áramlata, amely arra tesz kísérletet, hogy a freudizmus és a marxizmus szintézisét valósítsa meg a feltételes reflexek tanának segítségével” — a tbilisi konferencia előtt csaknem ötven évvel, 1925-ben tehetette Vigotszkij és Lurija ezt az örvendetes megállapítást, amely aztán hosszú időre elvesztette érvényességét. Garai László, aki maga is jelen volt a 600 résztvevőt számláló konferencia munkálatain, az ott elhangzott 212 tanulmányt tartalmazó három kötet megjelenése alkalmából beszámol tapasztalatairól. A Tbiliszi Prangisvili, Bászín és Serozija szerkesztésében (ők voltak a konferencia szervezői is) megjelent kiadvány — *The Unconscious. Nature — Functions — Methods of Study* — olyan tudósok külön-külön végzett munkájának közös eredménye, akik hosszú ideig nélkülözték az együttműködés, tapasztalatsere előnyeit, mi több, nem ismerték egymás tevékenységét, módszereit, eredményeit. Ilyen körülmények között nem meglepő, hogy az egybegyűlték nagy részének közös szóhasználata mögött „annyi fogalmi közösség volt, mintha a Matematikai Társaság és a Honvédség rendezne együttes tanácskozást a *tizedesekről*”. Példaként idézi Garai László a terminológiai konszenzusnak erre a teljes hiányára azt a két, még ebben a rendkívül erős mezőnyben is kiemelkedően színvonalas előadást, amely eléggé áttételesen kapcsolódva a pszichoanalitikai szemlélethez, valójában a modern nyelvpszichológia

alapkérdésére vonatkozott. Az egyik előadást „Roman Jakobson tartotta [...] (olyan orosz nyelven, mintha nem telt volna el ötvenöt év azóta, hogy külföldre távozott, s hogy Majakovszkij megírta azt a verset, amelyben »Romka Jakobson«-ként emlegette, s amely közben középiskolai tananyaggá válván ilyen néven tette őt »klasszikussá« az orosz nyelvterületen, messze túl azok körén, akik tudják róla, hogy a modern nyelvészet megteremtőinek egyike), és azt mutatta be benne, hogy a nyelvhasználat a beszédben hogyan lehetséges olyankor, amikor nem áll mögötte tudatos metanyelvi ismeret, csak egy tudattalan metanyelvi készség, amelynek — bizonyította — mindenki birtokában van. Mármost a készségek tudattalan megnyilvánulásáról a tevékenységben általában (így tehát a beszédevékenységben is) ugyancsak színvonalas előadásban mutatta ki Galperin, hogy ehhez nemcsak a készség tudatosságára nincs szükség, de még arra sem, hogy akár csak *nem tudatos módon pszichikusan* képviselve legyen a készség.“

Erőteljesen érvényesült a beállítódás-elmélet tudattalan-koncepciója mindazokban a dolgozatokban, amelyeknek szerzői valóságos Uznadze-iskolaként szerepeltek a konferencián. Senki sem hivatkozott azonban nominaliter az iskola alapítójára, annak az elméletnek a kidolgozójára, amely szerint a beállítódás az a személyiséget jellemző általános tudattalan állapot, amely meghatározza, hogy milyen különös tudattartalom fog előállni egy belső szükségletnek és egy külső szituációnak a találkozásából. „Uznadze [...] szerint az állatnál e két utóbbi tényezőnek a találkozása a lét szféráján belül (vagyis a tudat közvetítése nélkül) dönti el, hogy milyen tevékenységhez vezet; embernél a *szükségletből akarati, a szituációból pedig ismeret lesz*“, de minthogy a lét és a tudat szférái közé ékelődik egy ontológiai közvetítő — ezt nevezte Uznadze *tudattalan beállítódás*nak. A konferencia nem tisztázta, miben különbözik az Uznadze kidolgozta tudattalan-koncepció a pszichanalitikus tudattalantól, minthogy a beállítódás-elmélet képviselői nem vallottak színt az iskolát teremtő felfogásról, de még csak nem is hivatkoztak rá, csupán empiriaként ragadták meg a jelenséget. A kimondatlan tét nem más és nem kisebb, mint maga a tudat genezise... Fény derült viszont arra, hogy Freudnál elvi ellentét van a tudat és a tudattalan között, Uznadzenél nincs; s éppen Garai László hívta fel a figyelmet arra, hogy „a beállítódás-elméletben elejétől végig az egyénről van szó, míg a pszichoanalízis mind térben,

mind időben meghaladja ezt a referenciát: térben, mert egy viszony-szerkezettel foglalkozik [...], amelynek az adott egyén csak egy helyét foglalja el — és időben, mert az egyén éppen adott pillanatát az egész élettörténetével szembe-síti, sőt, ezen is túllépve, az egész kultúrtörténettel“.

Kitűnik a beszámolóból, hogy tényleges ellentét nem az Uznadze-iskola és a freudisták, hanem a beállítódás-elmélet követői és Lacan tanítványai között volt. Azaz csak lett volna, ha a résztvevők többségének szakmai kultúrájában a lacanizmus mint integrált ismeretrendszer működik. A jelenlevő freudisták és Uznadze-követők számára a posztfreudista Lacannak és követőinek olyan alaptételei, mint az, hogy „a tudattalan úgy van strukturálva, mint egy nyelv“ vagy hogy „a tudattalan a Másiknak a diszkurzusa“, igen nehezen követhetőeknek bizonyultak. Ha pedig — mint állítják — „metanyelv nincs“, a nyelv elvileg többértelmű, olyan szabályok híján, amelyek megengednék „helyes“ és „helytelen“ nyelvi építmények megkülönböztetését. Tehát: „az egyetlen tényező, amely ilyen szabályok híján a nyelvből felépíthető jelek meghatározott körét kizárja, a tudattalan...“

A lacaniánusok szerint a pszichoanalitikus kúra lebontja azt az ideológiát, amely „a Másik“ diszkurzív pozícióját hatalmi pozícióként rögzíti. Ezzel szemben az alkalmazott pszichológiák és főként a pszichiátria praxisát „éppen az jellemzi, hogy az ideológia erősítésével rögzíti a hatalmi pozíciónak való alávetettséget“.

A Tbilisiben megtartott nemzetközi tudattalan-konferencia tanulságait levonni nem lehet. Meg lehet viszont állapítani róla, amint azt a résztvevők tették: „pusztán elméleti tanácskozásként is — gyakorlati tett volt.“ SZ. J.

TARH-I ÜNGÜRÜSZ (Kortárs, 1979. 12.)

Grandpierre K. Endre értékes tanulmánya (*A csodaszarvas-monda új változatai egy latinból törökre fordított magyar ösgesztában*) páratlanul érdekes östörténeti anyagot őrző régi kódexről számol be, amelynek tartalma nemcsak az olvasóközönség, hanem a tudományos közvélemény előtt is ismeretlen, noha közel százhusz éve annak, hogy felfedezték. „Felfedezték, de oly módon (és ez nálunk nem ritkaság), hogy mégis felfedezetlenül maradt“ — olvassuk a tanulmány bevezetőjében, hogy megtudjuk azt is: jelenleg ketten is fordítják, ám lagymatagon, immár hosszú évek óta.

A kódexre I. Szulejmán tolmácsa és íródeákja, a magyar származású, több nyelvet beszélő Terdzsüman Mahmud akadt rá Székesfehérvárott, amikor a törökök a fél évezedes királyi könyvtárat máglyára vetették. A tűzből mentette ki a kódexet Mahmud, hogy Szulejmán és országnagyjai tájékoztatására *Tarih-i Üngürüsz* (Magyarok története) címmel latinból törökre ültesse át. Noha a kódex 1526-ig, a mohácsi vészig követi nyomon a történelmi eseményeket, számos olyan őstörténeti elemet őrzött meg, amelyről középkori krónikáinknak nincs tudomásuk. Ez arra enged következtetni, hogy Mahmud őstörténeti forrása régibb keletű. Talán nem is egy, hanem több könyvet mentett meg akkor a pusztulástól, s azokból is dokumentálódott. A háromszáz éven át heverő kéziratról egy évszázaddal ezelőtt Vámbéry Ármin, a neves keletkutató hozott haza másolatot, s 1860-ban benyújtotta a Magyar Tudományos Akadémiának. Vámbéry a leletéről rövid ismertetőt is közreadott. 1861-ben Budenz József jelentetett meg terjedelmes ismertetőt róla a Magyar Akadémiai Ismertetőben, a kézirat részleges fordításával. A krónika ennek ellenére (vagy éppen ezért? — teszi fel a kérdést Grandpierre) egy újabb évszázadra ismét feledésbe merült. Hogy most honnan bukkant elő, arról a tanulmány nem tájékoztat.

A krónika páratlan bőségu anyagának legfontosabb új elemei: 1. Az üngürüsz népnévről. 2. Magyarország nagyságáról és a magyarok mérhetetlen sokaságáról. 3. A csodaszarvas-monda két ismeretlen ősi változata. 4. A hunok Pannóniába költözése a mondai ősidőkben. 5. A 373. évi pannóniai hun honfoglalás ismeretlen első szakaszának története. 6. Kémek küzdelme a tárnokvölgyi csatában. 7. Elvesztett regősénekek nyomai. 8. Miként tette adófizetőjévé Attila a római birodalmat? 9. Buda Attila elleni lázadása és a lázadás leverése. 10. Miként furakodott a cselszövő Detre Attila bizalmába? 11. Attila fiainak viszála. 12. A 896. évi honfoglalás ismeretlen előzményei és körülményei. A honfoglalók Pannóniában velük azonos nyelven beszélő népet találnak (!).

Grandpierre K. Endre az ógszesza gazdag anyagának csak egyetlen vonatkozásával, a csodaszarvas-mondával foglalkozik, Dr. Blaskovics József előrehaladottabb állapotban lévő fordítása alapján. A mondat a török szöveg két

változatban mutatja be, ezt a két variánst veti össze a tanulmányíró a harmadikkal, a már ismert Anonymus-féle változattal. A három variáns meglepő módon pompásan kiegészíti egymást, s több kérdésre ad elfogadható magyarázatot. A három monda kiindulási pontja, a csodaszarvas felbukkanása és eltűnése nagyjából azonos időben való keletkezésre utal, míg a mondák további cselekménye és lezáródása egymástól távoli korokban történik. A török szövegben szereplő első monda keletkezésének és teljes lebonyolódásának időpontja: a vízözönt követő adattalal óskor. A második monda keletkezésének kezdeti időpontja valamivel későbbi, cselekménye lezáródásának ideje: i. sz. IV. század. Középkori krónikáink meotiszi mondájának kezdeti időpontja az Iránból a Meotisz ingoványai közé költözésnek az adattalal korban lezajlott eseménye, zárópontja pedig a IX. század vége. Az őstörzsről leváló nép időben egymást távolról követő három hulláma, három ága fejeződik ki ebben.

A szarvas mindhárom mondában a cselekvésre való felhívást, az égi parancsot jelenti: elköltözni onnan, ahol pillanatnyilag, időlegesen élnek, új, végleges hazát keresni. Ez a haza a török fordításban pontosan megadott: Pannónia. Meg van szabva a felkészülés ideje, s mivel ezt nem tartják be, mivel ráélesen haladnak, ismét csak égi erőik figyelmeztetnek a mulasztás mihamarabbi helyrehozására: sasok falják fel a nyájakat, idegenek támadják meg a különböző hadi vállalkozások miatt védelem nélkül hagyott népet. A késés és sürgentes periodikusan követi egymást. „Istentől is kizsirettetének (kényszerítettének)” — ahogy Csáti Demeter mondja a Pannónia megvételéről szóló énekében. Az égi irányításnak ez az őshagyományja fejeződik ki később abban is, hogy az Árpád-háziak mindvégig égküldötte, karizmatikus királyoknak tekintették magukat. „A monda tehát egyfelől őstörténeti jellegűvé, az őstörténet pedig mondai jellegűvé válik” a csodaszarvas-mondában, s „egyetlen roppant időívet alkot a vad felbukkanásától a honfoglalásig” — zárja gondolatsorát a szerző.

Grandpierre K. Endre meggyőző okfejtésű, szenzációsámba menő újdonságokat közlő tanulmánya nem kerülheti el sem a szakemberek, sem az olvasók figyelmét.

K. J.

SZERKESZTŐK-OLVASÓK

PALOTÁS DEZSŐ (Gyulakuta). — Igen-igen enyhén szólva különösnek találok azt az eljárást, miszerint összehívunk néhány embert, kerekasztal-megbeszélésre — vagyis mindeniknek lehetőséget adva rá, hogy álláspontját kifejtse, megmagyarázza, megvédje, s miután az lezárult (utána négy évvel), még elészedni valakit, aki ex cathedra az egészről elmondja a véleményét. Még furcsább, hogy a lapban helyet kaphat olyan sommás, egymondatos „elintézés” is, miszerint „ezmegez dilettáns”. Az ezmegez én vagyok. A magam [...] módján ugyan, de a véleményemet megindokoltam (különben, az eredeti szövegből néhány lényeges dolog, ki tudja, miért, kimaradt), s gondolom, [...] elvárhatom, hogy ezt meg is cáfolják. [...]

— Az emlékezet véges — a magnószalag hitelesebb (*Ki volt Nagy Albert?* Korunk, 1980. 3:189—192.). A véleménynyilvánítás joga — akár utólagosan is — mindenkinek biztosítandó. (*Szerk.*)

A KORUNK HÍREI

Április 17. és május 17. között Kántor Lajos — az angol Pen-Központ meghívására — Angliában, Hollandiában és Svájcban járt tanulmányúton. Május 1-én látogatást tett a londoni egyetem magyar tanszékén, május 6-án a londoni Szepsi Csombor Körben, május 12-én a groningeni egyetem magyar szakos hallgatóinak tartott előadást a romániai magyar irodalomról. Május 11-én a londoni rádió Siklós István beszélgetését közvetítette Kántor Lajossal.

Április 18-án, a Korunk-délelőttök keretében, Marosi Ildikó *A Helikon és az Erdélyi Szépművészeti Céh levelesládája*, valamint Szabó Zsolt *Benedek Elek irodalmi levelezése I.* című kötetének méltatására került sor. Gáll Ernő bevezető szavai után Ritók János és Balogh Edgár ismertette a két kiadványt, Bardócz Lehelné Gajzágó Éva a kisbaci Benedek Elek Emlékház tevékenységéről beszélt, Dávid Gyula a kététekes kapcsán szerkesztési kérdésekről szólt, végül a két szerző vallott kutatómunkájáról.

Április 19-én 1980-as évkönyvünk szerzőinek baráti találkozója került sor. A szerzőkkel folytatott beszélgetésekből — irodalmi és zenei betétekkel kiegészítve — Keszi-Harmath Vera egyórás műsort állított össze, amelyet a kolozsvári rádió április 27-én délben sugárzott.

Évkönyvünk munkatársai közül Herédi Gusztáv, Keszi-Harmath Sándor és Veress Zoltán április 25-én a beszercei, Balogh Ferenc, Keszi-Harmath Sándor, Semlyén István és Veress Zoltán 26-án a dési, Vofkori László pedig 29-én a parajdi szabadegyetem hallgatóival találkozott.

Április 25-én a nagyváradai Ady Endre Irodalmi Kör és a szabadegyetem közös rendezvényén Gáll Ernő tartott előadást *Irányszatok és viták a mai szociológiában* címmel.

Május 14-én az Aradi Napok keretében *A személyiség mai szerepe* címmel rendezett kollokviumon részt vett Gáll Ernő és Szegő Katalin.

A középiskolások olimpiájának országos döntőjén a Korunk-díjat két kolozsvári, XII. osztályos tanuló nyerte el: filozófiából Vincze Enikő (3. számú Matematika—Fizika Líceum), magyar irodalomból Józsa Márta (Ady—Szincai Líceum).

KORUNK GALÉRIA

Április 26.: Gál Éva Emese grafikái és Burján G. Emil térplasztikái. — A megnyitón Borghida István bevezetője után Oláh József főiskolai hallgató Székely János *Dózsa-poémájából* mondott el részleteket, Kostyák Imre Bach cselló-szólószonátáját adta elő.

Május 10.: Kósa-Huba Ferenc szobrai. — A megnyitón Szabó T. Attila méltatta a 70 esztendő művész munkásságát, Pásztor János színművész részletet olvasott fel Fodor Sándor *Egy nap — egy élet* című regényéből, majd Gellért Klára (ének) és Buzás Pál (zongora) Kodály Zoltán *Magyar népzene* című sorozatából adott elő.



