

KORUNK

LÁTVÁNY ÉS GONDOLAT • AZ
ÁTVILÁGÍTHATATLAN • A DRÁ-
MAISÁG REHABILITÁLÁSA • A
NYITOTT MŰ ESZTÉTIKÁJA • IL-
LÚZIÓ, BŰBÁJ, MÁZATLAN VA-
LÓSÁG • A PANTOMIMRÓL • A
TELEVÍZIÓ TAPASZTALATA ÉS
AZ ESZTÉTIKA • TÖRTÉNELMI
TÉMÁJÚ DRÁMÁINK MARGÓJÁ-
RA • FALFESTÉSZET, POLITIKA,
KÖZÖNSÉG • ISKOLA ÉS MŰ-
KEDVELÉS • ÚJ SZÍN MŰ • •

1971 | 1

E SZÁM MUNKATÁRSAI

BUKAREST

**Cernea, Mihail
Sorescu, Marin
Voican, Anca**

IAȘI

Nagy Ildikó

KOLOZSVÁR

**Bodor András
Cse.ényi László
Cubleşan, Constantin
Farkas János
Földes Mária
Furdek Mátyás
K. Jakab Antal
Kántor Lajos
Kovács Ildikó
Kötő József
Lantos László
Lázár József
Marino, Adrian
Molnár Gusztáv
Pál Árpád
Páskándi Géza
Saszet Géza
Simon Dezső
E. Szabó Ilona
Szilágyi Júlia
Szócs István
Tamás Gáspár Miklós**

MAROSHÉVÍZ

Gröller Géza

MAROSVÁSÁRHELY

**Nászta Katalin
Turzai Mária**

KÜLFÖLDI SZERZŐK

**Amado, Jorge
Barrault, Jean-Louis
Eco, Umberto
Hernádi Gyula
Kennedy, Edward
Kolozsvári Papp László
Siqueiros, Dávid Alfaro**



László Gerő Páskándi Géza A király köve című darabjában



50
1921
1971

„...enyém ez a történelem“ — ismerte fel egyik jeles költőnk, s vállalta az új emberséget. A Román Kommunista Párt megszületésének ötvenedik évfordulójára készülünk ebben az esztendőben, s a felelősség tudatával, a cselekvés akaratával visszhangozzuk mi is „sok millió egyéni tett“ tanulságát: milliók osztályharcának és milliók építő munkájának új történelemre serkentő humánusát.

Amikor lapunk negyvenöt esztendővel ezelőtt tapogatózva elindult, már a Román Kommunista Párt helyes történelmi felismerésekből fakadt bölcsessége, e tájhoz s lakóihoz alkalmazott lenini tudományossága vonzott, igazított el, ragadott magával, s alapítóink, Dienes László és Gaál Gábor, e vezetőnek köszönhetően, hogy a romániai magyarság szellemi életében magatartásra nevelő tényezővé tudták fejleszteni, a tömegek esedékes szerepének szolgálatába állíthatták mind a maguk, mind munkatársaik művét. És amit a fasizmus hullámai átmenetileg elboríthattak, új erővel, az alkotó humánus mondandóival emelkedhetett érvényre a Román Kommunista Párt győzelmével: a szocialista Románia megteremtésével. Új folyamunk már új körülmények közt vallhatta és vállalhatta a tételt: „Vezessen a párt.“

Oly széles, oly egyetemes az emlékezés és elismerés, a hála és öntudat, hogy pártunk ünnepére nem is készülhet-

nénk fel jobban, mint életünk minden szeletét megvilágítva, országos és nemzetiségi kérdéseink elválaszthatatlan egységét, gazdasági, társadalmi és művelődési teendőink egészét vizsgálva, hazafiságunk minden vonatkozását és távlatát kibontva. Hat következő ünnepi számunk sorra veszi a művészet, a filozófia, a tájékoztatás, a forradalmiság, a szociográfia és a békepolitika változatos témáit, hogy a honi magyar dolgozók közügyének a román néppel való testvéri egybeforrottságában élő példára hivatkozzék minden olyan erővel szemben, mely bárhol is az emberség és ezzel az emberiség vesztére törne, a béke és munka szocialista humánusát veszélyeztetné.

Munkatársainkkal és olvasóinkkal együtt köszöntjük ünnepi számaink sorozatának megnyitásakor pártunkat és Központi Bizottságát, élén Nicolae Ceaușescu elvtárssal, aki közöttünk jár, velünk van minden feladat megoldásában, s munkatermészeinkkel egyidőben növekedő igényeink kielégítésének, a tudományos-műszaki haladásnak mindnyájunkat jelképező szószólója. Fél század gazdag öröksége támogat abban, hogy pártunk igaza mára saját bensőségünk igaza legyen, a Román Kommunista Párt alkotta rendszerben teljes magunkra találjunk, s ne is csak érte, hanem immár mindig általa és vele szóljunk.

KORUNK

havi szemle

KÁNTOR LAJOS	Látvány és gondolat	3
ADRIAN MARINO	A drámaiság rehabilitálása	5
K. JAKAB ANTAL	Az átvilágíthatatlan	12
MARIN SORESCU	Shakespeare (Saszet Géza versfordítása)	18
PÁLL ÁRPÁD	Történelmi témájú drámáink margójára	19
CSELENYI LÁSZLÓ	A „másik“ színház	28
JEAN-LOUIS BARRAULT	A pantomimról	33
KOVÁCS ILDIKÓ	Pantomim műhelynapló	34
SZÖCS ISTVÁN	Illúzió, bűbáj és mázatlan valóság	40
NÁSZTA KATALIN	Turné, Purparlé, Magány, Az én titkröm, Nyughatatlan faliszőnyeg (versek)	48
TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS	A hihetetlen hadsereg	51
MOLNÁR GUSZTÁV	A nyitott mű esztétikája	57
UMBERTO ECO	A televízió tapasztalata és az esztétika	64
PÁSKÁNDI GÉZA	Két változat egy témára	76
KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ	Hernádi Gyula és a tudatosítás művészete	87
HERNÁDI GYULA	Lágy determinizmus	92
DÁVID ALFARO SIQUEIROS	Falfestészet, politika, közönség (E. Szabó Ilo-na fordítása)	94
HAZAI TÜKÖR		
FURDEK MÁTYÁS	Új ötéves terv — új feladatok	101
MIHAIL CERNEA	A munkaerő-vándorlás konkrét vizsgálata	105
JEGYZETEK		
LÁZÁR JÓZSEF	Elkötelezett társadalomkutatás	113
SIMON DEZSŐ	A színpadi „kísérőzene“ távlatairól	115
NEMZETKÖZI ÉLET		
LANTOS LÁSZLÓ	Rendhagyó kontinens	117
EDWARD KENNEDY	A tízéves Szövetség	118
JORGE AMADO	Egység a különbözőségben	121
ANCA VOICAN	Protestáló katolikus papság	124

ÉLŐ TÖRTÉNELEM

BODOR ANDRÁS	Új adat Decebál dák király haláláról	127
TURZAI MÁRIA	Köblös Elek, az élharcos	134

IFJÚSÁG—NEVELÉS

FARKAS JÁNOS	Az iskolai műkedvelés szerepe a nevelésben	141
--------------	--	-----

SZEMLE

SZILÁGYI JÚLIA	Platón, Picasso és az eszményi asztal (Mű és világ)	148
CONSTANTIN CUBLEȘAN	A mai román drámáról	150
KÖTŐ JÓZSEF	A régi Korunk és a romániai magyar színi mozgalom	152
NAGY ILDIKÓ	A modern egyfelvonásos	157
FÖLDES MÁRIA	A Cinemát lapozgatva	158

LEVELEK A SZERKESZTŐSÉGHEZ

GRÖLLER GÉZA	Segédkönyvet az osztályfőnököknek	171
--------------	-----------------------------------	-----

TEKA, LÁTOHATÁR

A KORUNK HÍREI

*Műmellékleten Dávid Alfaro Siqueiros festményei
Horia Damian konstrukciója, N. Ignatov, Incze János,
J. Zverkov festménye, Szentkirályi Miklós
illusztrációi, pronaosz festmények a XVII—XVIII. századból*

Gévelt kéziratokat kérünk
Kéziratokat nem őrzünk meg

K O R U N K

ALAPÍTOTTA Dienes László (1926), SZERKESZTETTE Gaál Gábor (1929–1940)

Postacím: Cluj, Căsuța poștală 65, Republica Socialistă România.

Szerkesztőség: Kolozsvár, Szabadság tér 4–5. Telefon: 1 14 68, 1 38 05

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG: Balogh Edgár (főszerkesztő-helyettes), Gáll Ernő (főszerkesztő), Gáll János, Kántor Lajos, László Béla (szerkesztőségi főtítkár),

Lázár József, Szabó Sándor, Weiszmann Endre. Bukaresti szerkesztő:

Aszódy János, Str. Hristo Botev 26. Telefon: 56 09 22.

LÁTVÁNY ÉS GONDOLAT

Ha kultúránk kezdeteit kellene jellemeznem, a malomkövet forgató asszony alakja ködlik fel előttem, aki énekével elbűvölte Gellért püspököt. A kódexet másoló szerzetes — közismerten az egyetemes középkor. A végvárak harcait rimekbe szedő lantosok ismét a mi tájainkat, múltunkat asszociálják. E művelődéstörténeti sor pillanatnyi végén pedig kortársamat, önmagamát látom, amint a tv-készülék előtt ülve, lélegzetviasszafojtva követjük a heti szolgálatos mesterdetektív, az Angyal, Maigret vagy Ness zseniális nyomozásának fordulatait, illetve Pelé csodálatos cselsorozatának szépségében gyönyörködünk.

Persze, igazságtalan vagyok korunkhoz, önmagunkhoz, hiszen izgultunk mi a tv képernyője előtt akkor is, amikor az első úrsétát figyelhettük, vagy amikor a Filmtékában Hemingway regényének, az Akiért a harang szól-nak a filmváltozatát közvetítették Ingrid Bergmannel és Gary Cooperrel a sztár-szerepekben. S nehéz eldönteni, melyik a nagyobb emberi teljesítmény: maga az úrséta, vagy az, hogy egy elsőtétített szoba kényelmes karosszékéből tanúi lehetünk az eseménynek; Ingrid Bergman és Gary Cooper színészi alakítása vagy az a meggondolandó erkölcsi lehetőség, hogy sok millió nézőtársunkkal egyszerre éljük át Robert Jordan drámáját. De akárhogy is nézzük, a televízió (sőt azt megelőzően, részben már a film) alapvetően beleszólt életünkbe: nemcsak a ránk zúduló információ-mennyiséggel, hanem kultúránk átstrukturálásával. (Umberto Eco olasz esztéta nem indokolatlanul tárgyalja könyve külön fejezetében a korunkra oly jellemző „nyitott mű” és a televízió összefüggéseit.) Panaszos írói-újságírói jegyzetek és megbízható statisztikák számolnak be arról, hogy a leírt szó egyre inkább háttérbe szorul a képpel szemben. Költők keresik a módját, hogy versenyben maradhassanak a technika előnyeit élvező új művészettel (vagy egyelőre inkább csak iparággal?). Egy 1970-ben lezajlott költőtálalkozó két világhírű résztvevőjének nyilatkozatából idézhetünk. Voznyeszenszkij: „Szerintem a költőnek is az ábrázolás útjára kell lépnie. Magam is folytatok ilyen kísérleteket, készítettem terveket, írtam olyan verseket, melyek nemcsak szóval fejezik ki a gondolatot, de ábrázolnak is, képi élményanyagot is nyújtanak.” (Bizonyára nem egyszerűen a képvers felújításáról van szó.) Enzensberger: „Ne csak a monológjaikat hozzák nyilvánosságra [a költők], bírjanak szóra másokat, adjanak lehetőséget — ezt tartom a jövő költészete technikájának. Magam is foglalkozom ezzel. Münchenben van egy csoportunk, video-kamerák segítségével szeretnénk valami újat csinálni, aminek természetesen politikai jelentősége kell, hogy legyen.”

Más művészetek is érzik a fenyegetést, vagy mondjuk inkább így: szükségnek tartják a harc új formáit kipróbálni közönségük meg- és visszanyeréséért. A mexikói Siqueiros a táblakép korlátozott lehetőségeit felismerve, monumentális falfestményeivel tömegekre akar hatni. A világ színházi emberei, nem indokolatlan félelmükben, hogy végképp elveszítik a nézőket, a közönséggel való közvetlenebb

kapcsolatteremtés módozataival kísérleteznek, jó néhány évtizede. Számukra ugyanis az első versenytárs a film volt, amely ma ugyancsak szorongatott helyzetbe került, s miután meghódította a technikát, krimik, westernek, szex-produkciók és zenés giccek áradatában kockáztatja, hogy elveszíti emberi lényegét.

Nem csupán e művészetek alkotóinak és munkásainak holnapi kenyere forog kockán — ők esetleg átprofilozhatnak magukat, megkeresve új helyüket a termelési konkurenciában —, a probléma legalább annyira a „fogyasztóké“ is. A tét: emberi kiteljesedésünk. A manapság újra sokat idézett filozófus, Merleau-Ponty mondja: „Látni, ez annyit jelent, engedélyünk van rá, hogy ne gondoljunk el a dolgot, hiszen látjuk.“ Ifjú filozófusjelöltünk, Tamás Gáspár Miklós fellegvári esszéjében jól választja ki a kérdés lényegét, amelyre ugyancsak Merleau-Pontyval felel: „Fel kell ébreszteni vagy felizgatni vagy megszólítani“ korunk emberét, nem szabad hagynunk, hogy megelégedjék a látvánnyal, még pontosabban: a látszattal. (Íme, hogyan válik égetően időszerűvé a művészetekben is a dialektikus materializmus szemináriumain tanult régi létel látszat és lényeg viszonyáról.)

Esztéták, az irodalom, a színház, a film, a képzőművészet szak- (és nem üzlet-) emberei világszerte egyre világosabban látják a megoldandó feladatot, s keresik látvány és gondolat összebékítésének lehetőségeit. De nem kell több ezer vagy több száz kilométerre utaznunk, hogy találkozassunk ezekkel a némes művészi gondokkal s a nyomukban születő kísérletekkel. Hivatkozhatunk az európai rangú (elsősorban Bukaresthez, de Vlad Mugur egy-két rendezésében például már Kolozsvárhoz is kapcsolható) román színház lelkesítő eredményeire, a magyar film (főképpen Jancsó Miklós és alkotótársa, Hernádi Gyula) képi-gondolati megújulására, általában a szocialista országok filmművészetének „új hullámára“, amely a Szállnak a darvak óta hol itt, hol ott szolgál kellemes meglepetésekkel. Azt hiszem, nem erőszakolt ezekhez a törekvésekhez kapcsolni a romániai magyar irodalom „új hullámát“ — a líra és a próza figyelmet felkeltő fejlődése után éppen a legelmaradottabb műfajban, a drámában bekövetkezett fordulatot. Kerekasztaloktól hangos irodalmi sajtónk, Páskándi Géza, Kocsis István művei vitára készítetik a kritikusokat — és állásfoglalásra színházainkat is. Mert az Igaz Szó országos igényű megbeszélése is azt mutatta, hogy a romániai magyar kultúra egyik legérzékenyebb pontja éppen a színház. Hat magyar színházunk nagyszerű szervezeti keretet biztosít szocialista színházkultúránk kibontakozásához, ám ha e keretet nem művészetel töltik meg, hanem rutinnal, kárba vész az anyagi áldozat, vagy legalábbis nem térül meg a kívánt mértékben, Nyilvánvaló, a „színházi válság“ gyakori témája külföldi esztéták vitáinak is; a furcsa csupán az, hogy eközben Bukarestben (és például a Caligulával vagy a Szentivánéji álommal a kolozsvári Nemzeti Színházban is) kítúnó színházat csinálnak — amelyért a Times és a Nagyvilág kritikusa egyaránt lelkesedik. A romániai magyar színházak viszont, alapjában jó színész-állományuk ellenére, megelégednek (ritka kivétellel) a látvánnyal — még örvendhetünk, ha legalább látványosságot kapunk. Pedig a gondolat már nemegyszer felfedezhető a folyóiratokban, saját kiadványainkban is!

Látvány és gondolat szembeállításakor emberi teljességünket emlegettük. Ez a kiteljesedés itt és most ugyancsak időszerű. Nem egy-két sértett szerzőről, hanem közügyről, a romániai magyar kultúra jelenéről és jövőjéről van szó.

KÁNTOR LAJOS

A DRÁMAISÁG REHABILITÁLÁSA

Az a régi előítélet, amely szerint a drámaiság lényegében nem tartozik az irodalom, hanem csupán a színház fogalomkörébe, mindmáig alapvető tévedések továbbélését eredményezi. Ezek közül a legerőteljesebb és legtartósabb a következő: a *drámaiság a színház szinonimája* (a látványé, színpadé, rendezése). A drámaiság valójában színház-fölötti, színpad-fölötti, rendezés-fölötti kategória. Nem lehet eléggé határozottan küzdeni az idézett súlyos esztétikai tévedés ellen, amely megakadályozza vagy befolyásolja a drámaiságnak mint fogalomnak a meghatározását, és általában a színházi jelenség helyes elemzését. Az „előadás“ gondolatának túltengése, egyeduralma oly teljessé vált, hogy általában képtelenek vagyunk a *színház* (színpad, díszletek, rendezés, színészi játék) fogalmát elválasztani a *drámai szövegtől*, amely előfeltétele ennek az irodalmon kívüli és végső soron drámaiságon kívüli bonyolult felépítménynek. A színdarab természetesen kölcsönhatásban van a drámaisággal. Drámaiság azonban létezhet színdarab vagy színelőadás nélkül is; színdarab és előadás viszont nem jöhet létre a drámaiság ontologikus megléte nélkül.

A drámaiság lebecsülői — egyenlő mértékben — a színészek és az esztéták sorából kerülnek ki, a szerepek megfelelő elosztásával. A komédiásszemlélet a drámai szövegben csak alkalmat lát a mutatványra, tetszőleges szövegkönyvet. Minél lazább és szabadabb ez a szöveg (mint a *commedia dell'arte* esetében), annál becsebb, ugyanis több lehetőséget nyújt a rögtönzésre, tehát a színész egyénisége zavartalanul érvényesülhet. Ha maga a dráma szerzője nem színész vagy rendező (mint Molière), elveszti a színdarabbal kapcsolatos jogait, ezek a társulat tulajdonába mennek át. Sok esetben a szerző neve egészen máig ismeretlen maradt, olyannyira elhanyagolták a személyét. A spanyol *aranyszázad* terminológiája épp ezt a helyzetet fogalmazza meg: az *el autor* nem a színdarab szerzője, hanem a társulat rendezője és vezető színésze, aki — miután megvásárolta a színdarabot — azt tesz vele, amit akar. Tíz év múlva a szerzőnek fogalma sincs, mi történt az „ő“ alkotásával, amely teljesen kikerült ellenőrzése alól.

Ha valaki önálló irodalmi személyisége jogos védelmére kel, bajba jut. Racine-nal azért veszekedtek a színészek *Alexandre* című drámájának bemutatója alkalmából, mert... túl gyorsan nyomtatta ki a szöveget. A társulat úgy érezte, hogy megnyirbálták jogait, sőt „meglopták“. A XVIII. századi Angliában egyetlen színház történetet sem írtak. Megjelent azonban több színész élettörténete, bizonyítékaul annak, hogy a

színész a *res theatralis histrionica* főszereplője, alapeleme. Shakespeare sem igen törődött színdarabjai kinyomtatásával. Az első gyűjteményes kötet csupán halála után jelent meg, két barátja és színésztársa gondozásában (1623). Felfogása tehát nem a hivatásos „színpadi szerző“ felfogása volt.

A teoretikusok, akik a dráma lényegének elkülönítésére és meghatározására törekednek, a legkülsőségesebb, tehát azonnal érzékelhető aspektusból indulnak ki: a színházi előadásból. Az epika a közvetett beszédet használja, a szavakat teszi a dolgok helyébe, a dráma azonban a közvetlen beszédet, az „eredeti“ tárgyakat, a reális színpadi előadókat veszi igénybe. A reneszánsztól kezdve az egész bizonyítás vázlata azonos maradt. Dráma „a színház számára írt minden színdarab“, tehát „az a költemény, amelynek alanya színpadi cselekményben vesz részt“, vagyis előadják, nem elbeszéli. Ez a felfogás olyan mély gyökeret eresztett, hogy a Goethehez hasonló kifinomult elmék véleménye szerint is az egész költészet a dráma felé irányul, figyelembe véve az „azonos megjelenítést a reális és teljes jelenlét alakjában“. Íme az örökös tévedés, amelyet a „megjelenítés“ fogalmának kétértelmősége is táplál: irodalmi kép, mely a képzeletre hatva sugalmaz — azonnal érzékelhető színpadi kép. Mindkettő „megjelenít“, de egymástól merőben eltérő módszerekkel.

Ezek szerint a színpad és a színház művészete a színháznak teljesen alárendelt drámai költészet szükséges és nélkülözhetetlen járulékanak számít. A német romantika előszeretettel hirdetett ilyen gondolatokat (Schleiermacher, W. Schlegel), amelyeket Hegel is átvett. Objektív oldalánál fogva a drámai költészet „igényli... a teljes színpadi kibontakozást“. Innen a következtetés: „lényegében *drámai* az egyének szóbeli megnyilatkozása az érdekeikért vívott harcban és a jellemeik, szenvedélyeik közötti konfliktusban.“ A drámaiság tehát kifejezési *formává* redukálódik, bár a valóságban — amint látni fogjuk — szorosan összefügg a *tartalommal*. A „teatralitás“ nagyon sok modern híve, aki a „színházi emberek“ közül kerül ki (elméleti becsvágyú rendezők, sikeres színpadi szerzők, sztár-színészek, színháztudományi fakultások tanárai), nem képes felfogni, hogy drámaiság létezhet a színpadi effektusokon, a drámai fordulatokon, a tapsolásra hivatott közönségnek szánt előadáson kívül.

Feltétlenül szükség van arra, hogy a drámaiságot felszabadítsuk a színház és a teatralitás kizárólagosságának szorításából, önálló, kategóriaszerű méltóságának teljes elismerése révén. Ezért sürgősen el kell háritani két dráma-ellenes parazitafajta — a ripacskodás és az élet színháza — nyomását. Nagyon gyakran előfordul, különösen a színészek jóvoltából, hogy a színház hamis, mesterkéltné, konvencionális, hitelét veszített művészetté válik. A drámai szöveg és a néző közé a látszat és a grimaszok, a maszkok és csalás nemegyszer elviselhetetlen fala ereszkedik. Ez a fő oka csaknem minden „bukás“-nak. De ugyanilyen mértékben semmisíti meg a drámai jelleget az ellenkező végtel, a színház áttétele az életbe, amikor „színházat játszunk“, pózolunk, szimulálunk, meghamisítjuk önünket, és a lét önző, kínosan ható komédiáisaivá válunk. A híres irodalmi megfogalmazás, „az élet színház“, részben éppen ezt a helyzetet idézi meg. Csakhogy az így értelmezett teatralitásnak nyilvánvalóan preesztétikus, elemi, sőt szubteatralis jellege van.

Már Arisztotelész lényeges különbséget látott a tragédia „önmagában

való“ és „a színpadi előadás prizmáján át“ történő megítélése, e két önállóan elkülönülő szempont között, amely elsősorban irodalmi mentalitású színpadi szerzőknél található meg gyakran. Schiller kijelentette a *Haramiák* előszavában, hogy számára közömbösek a drámai kompozíció törvényei és a színpad nyújtotta előnyök. Goethe megjegyezte Shakespeare-rel kapcsolatban, hogy költőként nagyobb volt, mint drámaíróként. Hegel maga is felismerte, hogy a színművészet „viszonylag független a költészettől“, tehát azt a fontos tény is, hogy az előadás külsőséges, mintegy véletlen járuléka a drámai szövegnek, ez ugyanis drámai marad attól függetlenül, hogy színpadra viszik-e vagy sem. Nem tagadható, hogy a színpad számos megkötést és igényt jelent be (a cselekmény felbontása és főleg szintetizálása; a témák, a szereplők és a megjeleníthető tárgyak korlátozása). A színpadra vitel azonban többé-kevésbé „véletlen“ társadalmi és statisztikai jelenség marad mindaddig, amíg senki sem cáfolja meg az írott színpadi mű létét és ugyanakkor életképességét mint „olvasott“ műfaj, mint irodalmi, sőt „belső“ színház; ezek mind hangsúlyozottan drámaiak az előadás zsarnoksága alóli felszabadulásuk ellenére, sőt gyakran éppen emiatt. Bármit állítanak is a „színház emberei“, a nagy drámaíró csaknem mindig tudatában volt független alkotói létének, az irodalmi szöveg bármilyen lehetséges „színpadi kísérletet“ megelőző önálló értékének.

Amíg „a színdarab szép és tetszetős kell hogy legyen, a színészek segítsége nélkül és az előadáson kívül is“ (Corneille), vannak „olyan művek, amelyeket szívesen olvasunk és képzelünk el, de színpadon teljesen másként hatnak, s ami olvasás közben elbűvölt, színpadon esetleg hatástalan lehet“ (Goethe); egész irodalma van az ilyen típusú előadásoknak. Ezért aligha lehet azt állítani, hogy a színházi előadás alapvető eleme, *sine qua non*ja a drámaiságnak. A színpadtól elválasztva, a drámaiság elsősorban az irodalmi szöveghez, „a dráma lényeges részé“-hez tartozik. A dráma nem téveszthető össze a színházzal. Ez az igazság azonban nem érvényesíthető más félreértések és előítéletek leküzdése előtt.

Az epikai-drámai hasonlóságok megléte semmiképpen sem teheti lehetővé a két alapvetően irodalmi helyzet asszimilálását, vagyis azt a tévedést, amelyet a *cselekmény* fogalmának hagyományos és önkényes szinonímiája táplál. Igaz, hogy mind a regény, mind a színdarab cselekményt idéz fel, amelyet mindkét esetben — a körülményektől függően — „intriká“-nak, „tárgy“-nak, „mesé“-nek neveznek. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tény is, hogy vannak nagyon is drámai jellegű epikus művek (jó példa erre Caragiale); ebből következik színpadra alkalmazásuk lehetősége is. Bármely cselekménysorozat elbeszélhető vagy előadható.

A drámaiság más jellegű, a sajátosan epikustól eltérő típusú cselekményt feltételez. A különbség a két fogalom — *elbeszélés* (narráció), illetve (színpadi) *cselekmény* — hagyományos, mondhatni klasszikus ellentétéből is látható: narrációt akkor alkalmaz a színház, ha „a dolgok nem alakíthatók át színpadi cselekvéssé“. De ugyanakkor a tárgy természetétől függően a narráció maga is cselekményt képvisel. Ami nem jelenti azt, hogy egy színdarab összeállítható csupán narratív részekből, hiszen ezáltal hosszú szónoklatokból, kinyilatkoztatásokból állana, amelyeket a színészek mondanak a közönségnek. Éppen ezt a hibát kell elke-

rülni, vagyis mindazt, ami — Sébastien Mercier szerint — a regényre emlékeztet. Bár sok színdarabot cselekményességéért dicsérnek, nyilvánvaló, hogy az „epikus“ élvezet nem téveszthető össze a „drámai“ élvezettel. Az epikai hitelnek végül is más törvényei vannak, mint a drámainak.

Mindezek ellenére a cselekmény drámaisága nem határozható meg a színház funkciói és igényei függvényében. Két érv döntőnek látszik ebből a szempontból. Egyrészt: a tökéletesen előadható, de minden drámai feszültséget nélkülöző színdarabok nagy száma. Ezek cselekménye kuszált, kaotikus, kiszámíthatatlan, hiányzik belőlük a „tervszerűség“, a határozott célkitűzés. Ez különösen a reneszánsz színházra és a pásztor-dramákra érvényes, amelyekből hiányzik a feszültség és a konfliktus. Lényegük a narráció és a párbeszéd. Az „allegorikus“, „parabolikus“, modern színdarabokkal ugyanez a helyzet. Olyan előadásokat láthatunk, amelyek folyamán lényegében semmi sem történik: csupán szimbolikus gesztusokkal teletűzdelt és hangsúlyozott hosszú monológok hangzanak el. A *Godot-ra várva* című Beckett-darabban, Marin Sorescu *Jónásában* és sok más színdarabban nem a gyakorlatilag teljesen hiányzó cselekmény sugallja a drámai hatást.

Semmiképpen sem igaz, hogy a drámai cselekménynek feltétlenül láthatónak, megjelenítettnek s különösen epikai szempontból bonyolultnak kell lennie. Ellenkezőleg, az intrikák, kalandok, drámai fordulatok nagy száma a közepszerűség jele. Ezt a régi megállapítást joggal helyezi előtérbe minálunk Camil Petrescu. Ha a drámai helyzet csupán a „kaland“-tól függene, akkor a drámaiság köréből kimaradna az eszmék összecsapása, kimaradnának az erkölcsi feszültségek és ellentmondások, a belső konfliktusok és drámák. Ezek szerint megszűnne a drámaiság létének és elmélyülésének a lehetősége.

Még tévesebb a drámaiság meghatározása a *hősök* lététől függően, akik csak képviselői a drámaiságnak, nem pedig előfeltételei. A fontos és elmaradhatatlan hősről alkotott felfogás voltaképpen nem esztétikai eredetű. Maga Arisztotelész is elismeri, hogy „tragédia cselekmény nélkül nem létezhet, hősök nélkül azonban igen“, mert „a tragédia nem egyes emberek, hanem a tények és az élet utánzása“. A színész művészetének hosszú uralmi korszaka mégis az ellenkező felfogást erősítette; ez csak a XVIII. században vesztett hatásából, amikor a hangsúly az autarkikus szerepét vesztett hős társadalmi és erkölcsi jelentőségére tevődik át. Diderot így fogalmazta meg ezt a változást: „Eddig a színdarabban a jellem volt a fő tárgy, társadalmi helyzete csupán járulék; ma a helyzetnek kell fő tárggyá, a jellemnek pedig járulékossá lennie.“

A drámaiság nem függ a hősök lététől, tehát ezek *párbeszédétől* sem függhet. Vannak — reális vagy konvencionális — párbeszéddek a lírai költészetben, sőt olyan sajátos műfajok is, főleg a középkorban (romance, pastourelle, débat, contraste), amelyek csak párbeszédéken, érzelmek és vélemények ellentétén alapulnak. A modern szürrealizmus is azt hirdeti, hogy helyreállítja a párbeszéd abszolút igazságát, ami egyenlő a monológgal. A regény, akár klasszikus, akár „új“, még inkább él a párbeszéd-dél, a beszéltetéssel és azzal, amit „szubkonverzáció“-nak nevezünk. Tulajdonképpen minden párbeszédés szöveg színpadra vetíthető. De ne feledkezzünk meg az ellenkező esetről sem, azokról a színielőadásokról,

amelyek nem tartalmazznak semmilyen párbeszédet (pantomim, báb- és árnyjáték), különösen pedig a monodrámákról, melyek néha sokkal drámaibbak számtalan, párbeszédekből jól megkomponált színdarabnál (Wilde, néha pedig Shaw). A párbeszéd ugyanis kétségtelenül alkalmas ad a drámaiságra, de ennek nem oka.

A színházi jelleg zsarnokságától megszabadulva, a drámaiság feltárja igazi lényét: ez a *konfliktus*. A hagyományos doktrína ez esetben is csak a drámában, illetve a drámai műfaj egészében fedezi fel a konfliktus meglétét. A valóságban a konfliktus nemcsak a színpad szűk dimenzióiban létezhet, hanem az egész irodalomban, sőt minden művészet tartalmában (vannak mélyen drámai festmények és zenei művek).

Hogy csupán az irodalmi eszmék körére szorítkozzunk: drámaiság jellemezt minden ellentmondást, a konfliktust szülő hősök, helyzetek, eszmék bármilyen összecsapását, vagyis az irodalom bármely strukturális-dialektikus rétegét, legyen az lírai, epikai vagy drámai-színházi. A konfliktus-elmélet támadásakor különösen a konfliktus nélküli színdarabok példáját említik. Tagadhatatlanul vannak ilyenek is, ám a drámaiságtól mentes előadások nem jelentenek „drámát“. Ezek egyszerűen színházi előadások, drámai jellegtől mentes művek, mint például Thornton Wilder *A mi kis városunkja*.

Bármely drámai konfliktus bizonyos számú alkotóelemet feltételez; ezek közül a legfontosabb két vagy több *ellentétes erő* jelentkezése *elleneséges viszonyban*, egy *akció—reakció* rendszer keretében. A drámaiság szükségszerűen feltételezi a polemikus összecsapást, a „harcot“. Ahol nincs — lappangó vagy felszínre jutó — ellentét, ott drámaiság sem lehet jelen.

Az ellentétes erők közé bizonyos *akadály, sorompó, ellenállás* ékelődik: egy erősebb akarat, egy vagy több magasabb rendű gondolat vagy motiváció, nehezen leküzdhető okság. A tettek útjában álló meg nem felelés, harmóniahány, nehézség, obstrukció mindig drámai jellegű kölcsönöz.

Az eredmény az *összeütközés, a sokk*, amelyet a *krízis* vagy *egyensúlyvesztés* szakasza követ. A drámaiság az összecsapásokból, szinttörésekből, helyzetfordulatokból, állapotmódosulásokból, a boldogság és boldogtalanság, győzelem és vereség, siker és kudarc váltakozásából származik.

Az elért hatás a belső vagy nyílt *feszültség*, amely kötelező módon megoldás felé mutat. A drámai helyzet a legsúlyosabb pillanatokban is feltételezi a megoldás lehetőségét, a zsákutcából való kijutás esélyét. Ha ez hiányzik, a drámaiság *tragikum*má változik. A két kategória különbsége éppen a konfliktus nyitottságában, illetve zártságában rejlik. Az önkéntes, energikus, kombattív s ezért mélyen humánus drámai mindig biztosít valamilyen esélyt, menekülési lehetőséget a hősnek. Reménye nem semmisül meg, szabadságától valójában nem fosztják meg. A fatális, elkerülhetetlen tragikum ezzel ellentétben menthetetlenül elítéli a hőst, aki áldozata a vak szükségszerűségnek, az abszurdum káoszának, a teljes ésszerűtlenségnek. A drámai ösztönöz, a tragikus lehangol. Végső elemzésben az egyik bátrító és hősi, a másik helyrehozhatatlan, katasztrofális.

A drámai *technika* lényeges eljárása az irodalomban tipikus eltávolodásból és objektívációból következik, amelyet a drámai műfaj jellegzetességéhez alkalmaztak. A drámai érzelem nem csupán elkerüli „a színházi illúzió“-t, ahogyan a régóta fenntartott elmélet hirdeti („a drámai művészet szándékosan becsap“), hanem ellenkezőleg, lehetetlenné teszi az olvasó vagy a néző áthelyeződését a színpadi helyzetbe. Amikor ez az azonosulás a valóságban bekövetkezik, akkor „hiszünk“ a hősök reális létében, szeretjük a „jókat“ és gyűlöljük a „gonoszokat“, közvetlenül részt veszünk összecsapásukban, létrejön a gyakorlati, lélektani, nem pedig a drámai érzelem. Nincs esztétikum-mentesebb, mint a közvetlen rokonszenvezés az esztétikai szemlélődés tárgyával, különösen a drámai előadással, amelynek sajátos befogadása szükségessé teszi annak a ténynek a világos tudatosulását, hogy előadással van dolgunk, tehát el kell kerülni mindenféle misztifikációt és illúziót. Nemcsak arról van szó, hogy a drámai érzelem feltételezi az előadás iránti hitetlenség önkéntes felfüggesztését, amint Charles Lamb állítja. Ha „önkéntes felfüggesztésről“ beszélhetünk, akkor ez éppen a „hitetlenségre“, a fikciónak valóságként való elfogadására vonatkozik. Tulajdonképpen nem az akarat lép közbe, hanem az esztétikai nevelés. Az igazi néző tudja, hogy színházban tartózkodik. Ebből több lényeges következtetés származik.

Alapvetően fontos a konvenció elfogadása, az illúziómentes álláspontra helyezkedés, a színpad és a tudati tükröződés közti távolság állandó megtartása. A közöny és nyugodt szemlélődés, az előadáshoz fűzött szabad reflexiók, az elemző eltávolodás pillanatai nélkül a jellegzetes drámai hatás lehetetlenné válik. Schiller szerint éppen ez volt a kórus szerepe az antik tragédiában: hogy időszakos közbelépései révén elválassza a reflexiót a cselekménytől, s ez utóbbinak így költői erőt kölcsönözzön. Lényegében minden esztétikai érzelem feltételezi az eltávolodást, a nem-részvételt, de a színpadon előadott drámai irodalom esetében a szemlélődő különleges, pótlólagos erőfeszítésére van szükség, ami a közönséges nézőnél nehezen érhető el.

Sok modern drámai szerző, amikor a nyilvánosság elé hozza eljárásait, „fogásait“, Pirandellohoz hasonlóan megmutatja, hogyan készül a dráma a néző szeme előtt (mint a *Hat szerep szerzőt keres* esetében), vagy amikor a brechti Verfremdungseffekthez folyamodik, ugyanazt a látszólag paradox magatartást ölti magára. Különösen az „eltávolodás“ elve, amely szokatlan eljárásokkal (a néző felvilágosítása, magyarázó feliratok) rontja a színpadi illúziót, a színházi előadás „háttérben maradásának“ hatékonyságát igazolja. Ez különösen érvényes abban az esetben, amikor a nézők kritikai magatartásának bátorítása a cél. A kiindulási pont nem mindig esztétikai, hanem ideológiai, kritikai, propagandisztikus, s ez is azt bizonyítja, hogy a néző szellemi függetlenségének támogatása valóban lehetséges.

A „drámai“ lappangó vagy nyílt állapotban mindnyájunkban megvan. Hogy magunkévá tehesük, saját fogalmainkra kell lefordítanunk, feltételezett résztvevőként kell megfigyelnünk önmagunkat. De éppen ez a viszonyulás elemzést, összehasonlítást, tehát újra önreflexiót igényel. A valóságban csupán a képzeletbeli és a valóságos én közötti állandó távolság megtartása révén érjük el az igazi drámai tudatosulás stádiumát.

Tehát nem a részvét, a borzalom és más érzelmek válnak drámaivá, hanem csakis a tőlük eltávolodott, reflexív magatartás.

A drámai hatást kiváltó és felerősítő eljárás még nyilvánvalóbb esztétikai struktúrát hoz felszínre. Mivel a cselekmény fontos követelménye a „meglepetés“, az események előreláthatatlan sorozata, a drámaiság sajátos formákban átveszi és továbbfejleszti ezt a szubsztrátumot, amelynek következtében a színdarab érdekes, vonzó, eredeti lesz, vagyis mindazokkal a klasszikus erényekkel rendelkezik, amelyek a „kíváncsiság“ felkeltésének szférájába tartoznak. Avantgarde jellege ellenére Antonin Artaud „kegyetlen színháza“ nem haladja meg ebben a vonatkozásban (meglepetés, drámai fordulatok) például Fontenelle programját, amely szerint a kíváncsiság felkeltésének egyik nagy titka a végkifejlés bizonytalansága. Itt a drámaiság egész történetének legnagyobb közhelelyével van dolgunk, a drámaiság ugyanis oksági összefüggéseket feltételez (a hagyományos sorrend szerint: bevezetés, bonyodalom, végkifejlés), de nem feltételezi az események előrelátható sorozatát. Mert ha már kezdettől adva lenne a megoldás (mint az epikus elbeszélés esetében), akkor megszűnne nemcsak az izgalom, hanem maga a színdarab-írás lehetősége is.

A drámaiság a megismerés felfüggesztését jelenti. Modern megfogalmazásban, a drámaiságot úgy is tekinthetjük, mint valamely szemantikai többértékűség, jelentészavar okozatát. Minden konfliktusnak több lehetséges „magyarázata“ van, a megoldás után pedig még több valószínű értelmezése. Tehát a *szimbolikus* jelleg világos esetéről van szó. Már Goethe megjegyezte, hogy bármely színdarabnak szimbolikusnak kell lennie, hogy drámai erényei lehessenek.

A drámai konfliktus *tipológiája* (ez nem tévesztendő össze a drámával, illetve a drámai műfajjal) ennek felosztásából, időben és térben való elhelyezkedéséből következik: a külsőtől a belső, a konkrétól az elvont felé. Bármely lehetséges konfliktus, amely a típusok egyikébe besorolható, drámai szituációt jelent; ezek száma gyakorlatilag végtelen. A lényeges tipológia azonban a következő: a növekvő bensőségessé válás és elvonatkoztatás rendjén fokozódó külső és belső konfliktusok tipológiája.

Az anti-irodalom jelenlegi elméletei ellenére sem beszélhetünk semmiképpen a dráma és a drámaiság válságáról, csupán a színházéről. A színház mindig válságba jut, amikor vitatkoznak róla, bírálják, tagadják hagyományos konvencióit és eljárásait, vagy amikor a teatralitás nyomasztóvá, kiábrándítóvá válik — mesterkéltsege, ripacs-jellege következtében. A romantikus, a naturalista, a „szabad“, a „kegyetlen“, a jelenlegi anti-színház a jogos lázadás ilyen momentumait jelenti. Ennek a tiltakozásnak azonban semmi köze a drámaisághoz, nem szüntetheti meg lényegét, maradandóságát és egyetemességét. Amint nem tűnhetnek el a konfliktusok, az ellentmondások, a válságok sem. Ezek örökérvényűek, mert az élet, a világegyetem törvényszerűségeihez tartoznak.

K. JAKAB ANTAL

AZ ÁTVILÁGÍTHATATLAN

Kétezeröttszáz év színpadképei — micsoda tobzódás. Elkényeztettek bennünket. Láthattunk királyi palotát és éjjeli menedékhelyet, templomot és bordélyházat, tüzvészt és tengeri csatát, reneszánsz házsorokat és homoksivatagot, mennyet és poklot, norvég gleccsereket és orosz sztyeppeket és spanyol fensíkokat, lombokat, amelyek csaknem susogtak, és cirkuszt, ahol valódi vér folyt. Minden „valódi“ volt, vagy annak tűnt.

De láthattunk egyebet is. Aiszkhülosz színpadán a játéktér mindig ugyanaz maradt, noha a cselekmény színhelye változott. A középkorban a misztériumjáték mutatványos szekerein semmi sem utalt a bibliai helyszínrajzra, a passiójáték szimultán színpadán pedig naponta változó felirat mutatta, hogy ugyanaz a házikó pusztaság-e vagy tenger. Shakespeare csak jelmezeket használt, díszleteket nem. Macbeth éjszakájához és Falstaff éjszakájához ugyanazok a falak és ajtók szolgálnak háttérül, ugyanaz a fogadóudvar, ugyanannak a napnak a sugárzásában. A színpadkép szembeszökően különbözik a történet színhelyétől.

Azt szokták mondani: a színhelyet egy-két utalás alapján mindenki odaképzeltette, semmi szükség sem volt arra, hogy teljes részletességében *lássuk* is. De vajon nem idézhetné elénk ugyanígy néhány jól megválasztott részlet a cselekmény teljes ívét, a párbeszédnek teljes gazdagságát? Vajon miért kérjük számon a színésztől a teljes Shakespeare-szöveget? Miért nem érjük be — ha méltányoljuk is egy Grotowski kísérletezőkedvét — holmi szkeccsekkel, amelyek csak utalásszerűen tartalmazák az egészet? „A félelem és szánalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is. Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz. Mert látványosság nélkül is úgy kell megalkotni a történetet, hogy a hallgatót maguk az események is megrendítsék és szánalomra indítsák...“ Mi jogosította fel Arisztotelészt arra, hogy a cselekményt elébe helyezze a látványnak? A középkoriaknak meg sem fordult a fejében, hogy valaha is előadták, és valaha is elő kellene adni az antik drámákat. Szerintük a régiiek legfeljebb felolvasásra szánták darabjaikat. Tájékozatlanság okozta ezt a balhiedelmet; de mi tette lehetővé? Azt mondjuk: a néző maga elé képzelheti a színhelyet. A kérdés azonban az: miért éppen a látvány tekintetében hagyatkozhatunk képzelőerőnkre? Hajlandók vagyunk trónteremnek, nyári égboltnak vagy folyómenti nádasnak látni egy sötét körfüggőnyt. Mi az alapja ennek a konvencionak?

Látjuk a vérvörös szőnyeget Agamemnon lába előtt, látjuk Philoktétész rettenetes íját, Desdemona lebbenő kendőjét, Malvolio képtelenül

sárga harisnyáját, az asztalt, amely alatt Tartuffe rejtezkedik, a kakukkos órát, amelyet Csebutikin összetör. Látjuk, de valahogyan keresztülnézünk rajtuk. A szőnyeg mintha Agamemnón véréből lángolna, az új idege Trója veszedelmét zengi. Rosaura kardja ismertetőjel, Hippolytosz kardja bűnjel, és néha vívni is a karddal. Ez a végtelen áradat, amely betemetéssel fenyeget bennünket, mindezek a kardok, gyűrűk, amulettek, levelek, méregpoharak, hajtincsek, szamovárok, köpenyek, török, főkötők, lantok, karosszékek, ékszerládikók, térdszalagok — valamilyen célt, legtöbbször nem is egy célt szolgálnak. Okkal kerültek oda, ahol vannak, és ez az ok: cél-ok. Azért rendelte őket oda a drámaíró, hogy emberi cselekedetek eszközéül szolgáljanak; ha egy darab első felvonásában megjelenik egy pisztoly, akkor annak a harmadik felvonás végére el kell sülnie, mondta Csehov. Még ha nem emberi munka termékei, a dolgok akkor is eszközként, tárgyként, indítékként kínálják fel magukat az emberi — vagy ami egyremegy: az isteni — cselekvés számára: egy mező alkalmas arra, hogy csatát vívjanak rajta, egy kiugró szirtfok: leküzdendő akadály; villámlás jelzi Oidipusz halálát Kolónoszbán, villám sújtja Don Juant; viharban bolyong az őrjöngő Lear, és vihart zúdít ellenségei nyakába Prospero.

Felgördül a függöny, füves térséget pillantunk meg. Ezt a füves térséget elkövetkezendő események színhelyeként szemléljük, olyan helyként, ahová valamilyen okból, valamilyen céllal emberek jönnek majd — az üres színpad már is azt az egyelőre még ismeretlen jövőt jelenti, amelyet emberek terveztek meg. Mindaz, amit a színpadon látunk, *mássa* válik, mint ami önmagában volna, mert a színpadon minden tárgy jelentést hordoz; teljesen mindegy, hogy egy dör oszlopsor márványból, gipszből vagy papondekliből készült-e, és éppígy akár körfüggönnyel is helyettesíthető, mert ez az oszlopsor a színpadon nem önmagáért-való. Nem pusztán csak itt-vannak a tárgyak; nem kétséges, hogy áthatolhatatlanságuk meg fog szünni, és itt-létük egyben feltárja itt-létük indoklását: bekerültek az okok és célok rendjébe. És az idő rendjébe is. Az üres színpadon néma jelenlétükkel — ezzel az ember-nélküliséggel — azt tanúsítják, hogy az ember, aki majd értelmet ad az ő itt-létüknek, pillanatnyilag még máshol tartózkodik, tehát *még nem jött el az ő idejük*; de az ember éppoly jó okkal érkezik majd meg ide, mint amilyen jó okkal most még máshol időzik. Éppen ez a naiv — bár soha meg nem csalatkozó — bizalom, ez az örökös szolgálatkészség fokozza le a szemünkben a tárgyak értékét; keresztülnézünk rajtuk, mert átlátszóak. Nem firtatjuk, hogy márványból, gipszből vagy papondekliből készültek-e, hogy „valódiak“-e, „élethűek“-e vagy sem, mert végtére is csak *eszközök*, és nem a díszlettervező, hanem a drámaíró vetette őket eszköz-sorsra.

Az ember idejön erre a füves térségre, ebbe a rokozó szalonba, ennek a hajónak a fedélzetére, kezébe veszi ezt a pisztolyt. Ha megtudhatjuk — márpedig bizonyosak lehetünk: a drámaíró gondoskodik arról, hogy megtudjuk —, miért jött ide ez az ember, miért vette kezébe a pisztolyt, akkor pisztolynak, hajónak, szalonnak, tájnak immár rendeltetése van, és minket már csak ez a rendeltetés érdekel. Magukért-való dolgokból számunkra-való dolgokká alakította át őket a szerző, mi pedig habozás nélkül elismerjük eljárásának jogosságát, mert hiszen nem tett egyebet a tárgyakkal, mint amit mi is naponta megteszünk velük. **Mi sem ter-**



Szabó Lajos és Bencze Ferenc
Mrožek *Strip-tease*-ében
(Szabó Dénes felvétele)

ben csak annyi történt, hogy a fogalmilag megragadható cél átalakul intuitív úton megragadható céllá, de ez a cél ugyanúgy áttetszik a tárgyakon; a dramaturgiai célirányosságot felváltja a képzőművészeti célirányosság, de ez ugyanúgy a mindennapi gyakorlaton alapul.

„A díszletezés is figyelemkeltő, de a legkevésbé művészi és legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez; a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön...“ Arisztotelész nemcsak a díszlet nélkülözhetetlenségében kételkedett, hanem a színészében is. Megint csak megkérdezzük: milyen jögon?

Megnyílik a palota ajtaja, a színre kerekese emelvény gördül ki, rajta két bábu: két halott: Aigiszthosz és Klütaimnésztra. A színen kívül történt eseményeket adják ezúton is hírül; a bábuk: szemléltető eszközök; de vajon maguk a színészek nem éppen szemléltető eszköz minőségükben adták át a helyüket bábuknak? S a tragikus vagy komikus álarc, amely *egyetlen* arca a színésznek, s mint ilyen: maga a színész — vajon nem szemléltető eszköz? Több mint kétezer év múlva — merőben más színpadtechnikai és közönségviszonyok közepette — Gordon Craig arról ábrándozik, hogy óriási marionett-figurákkal kellene helyettesíteni a szí-

mészetesebb annál, hogy a drámaíró jelképként használ egy szőnyeget: a szőnyeg számunkra is használati eszköz, ezenkívül jelkép is: tulajdon használhatóságát jelképezi; és amikor — nagynéha — vívnak is a karddal a színpadon, akkor ez a kapcsolat nyilvánvalóvá válik. Miért ne bocsátanók meg a színpadi tárgynak, hogy „csak“ díszlet és kellék, ha az „életben“ is díszlet- és kellékszerű dolgokkal állunk szemben. A dramaturgiai konvenciók rendszere egy hozzánk nagyon közelálló, alapvetőbb konvenció-rendszeren nyugszik: a *mindennapi gyakorlaton*. Ezért engedjük át magunkat oly készségesen annak az illúzióknak, hogy a látóterünket lezáró körfüggöny: trónterem, nyári égbolt vagy folyómenti nádas. Tekintetünk átvilágítja a tárgyat, akadálytalanul hatol keresztül az eszközön a cél felé, s a célt a szöveg tartalmazza; ezért tarthatja előbbrevalónak a látványnál a cselekményt Arisztotelész. Ha pedig a színház művészetét a látványosság művészetévé változtatják — amint azt a római ókorban, a barokk színpadon vagy a modern rendezők közül például Tairovnál megfigyelhetjük —, akkor lényegében csak annyi történt, hogy a fogalmilag megragadható cél átalakul intuitív úton megragadható céllá, de ez a cél ugyanúgy áttetszik a tárgyakon; a dramaturgiai célirányosságot felváltja a képzőművészeti célirányosság, de ez ugyanúgy a mindennapi gyakorlaton alapul.

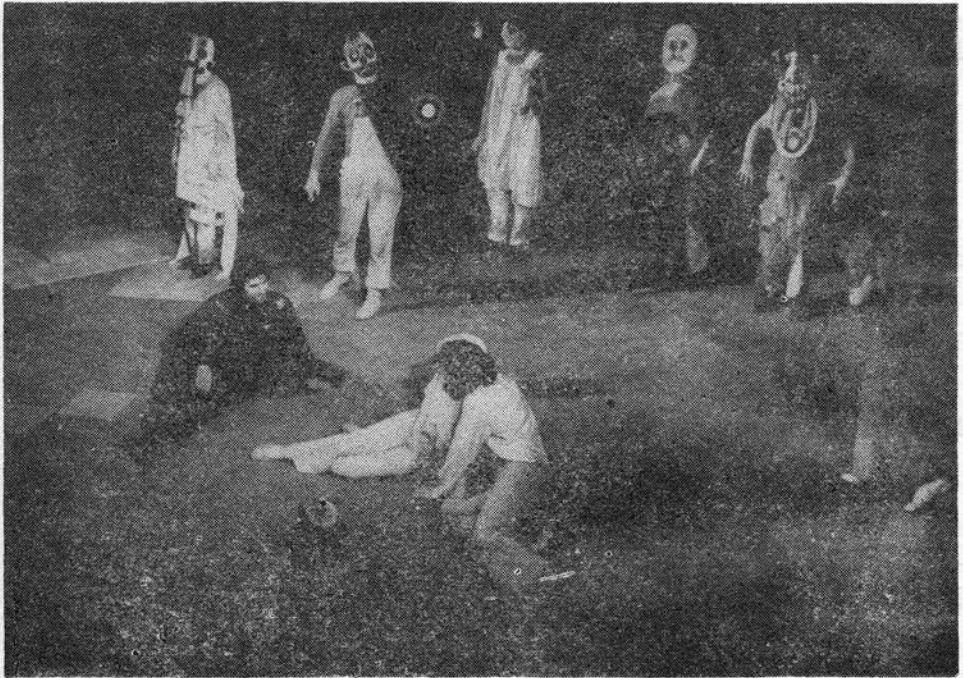
nészt; Mejerhold pedig — ez a kései karteziánus — bio-mechanikai szerkezeté gépesíti az embert a színpadon.

Jézust azonban „valóban“ keresztre feszítik; Judás „valóban“ felakasztja magát — ugyanazon a színpadon, ahol fölírat pótolta a díszletek tárgyi hitelét; Mary Tyrone „valódi“ morfiummámorba hull, Ljubov Andrejevna „valódi“ könnyek között búcsúzik a cseresznyeskerttől; koronként az embernek személyesen kellett megjelennie, hogy látvánnyá tegye önmagát, hogy természeti létével álljon jót a fikcióért, hogy az ő arcára üljön ki a bánat meg az öröm, az ő teste töretessék meg és magasztaltassék föl, vagy — ha a pátosz történetesen időszerűtlen — ő legyen az, aki hangosan kifújja az orrát.

Jelzésszerűen vagy élethűen, vázolni vagy megtestesíteni — a színész ugyanolyan választás előtt áll, mint a díszlettervező. A színésznek át kell élnie a szerepét ahhoz, hogy az átélés benyomását kelthesse. A színésznek tartózkodnia kell az átéléstől, ha az átélés benyomását akarja kelteni. A színész ne keltse az átélés benyomását, ellenkezőleg: idegenítsen el bennünket a szerepétől. Nem az a kérdés, hogy melyik a *legjobb* elmélet. A kérdés az: mi a közös nevezőjük? Tántorgó léptek, elmerülő mozdulatok, szétfoszló arcvonások — nem kérdezzük, részeg-e a színész, vagy csak átéli, vagy csak mímeli a részegséget. És nem azért engedünk a megtévesztő hasonlóság csábításának, mintha ez a csábítás leküzdhetetlen volna, mintha ellenállhatatlan erővel kényszerítené ránk magát. Megtörténhet, hogy a járás biztonsága, a mozdulatok könnyedsége és az arcvonások fegyelme minden átmenet nélkül visszatér — és mi azonnal belemegyünk az új játékba. Ám az új illúzió csak fölváltja a régit, nem érvényteleníti; a színész „kilépett szerepéből“, de éppoly „hiteles“ maradt, mint azelőtt volt. Választhatja akár az átélést, akár a mímélést; szabadon rendelkezhet testével, de éppen ezen az alapon akár bábukkal, marionett-figurákkal is képviseltesse magát — mert a színész teste *éppolyan eszköze egy célnak*, mint a díszlet, kellék vagy jelmez, és eszközként éppannyira átlátszó, mint az emberi test általában. Szabadkezet adhatunk tehát a színésznek; bármit tesz is, eljárása mindenképpen igazolt lesz, mert saját gyakorlatunkra emlékeztet bennünket, arra a vonatkoztatási rendszerre, amelyben itt-létünk: rendeltetés, az esszencia megelőzi az egzisztenciát. S ahhoz hasonlóan, ahogy az „életben“ vagy önmagunkat, vagy Istent te-



Csíky András
Jimmy Porter szerepében
(Marx József felvétele)



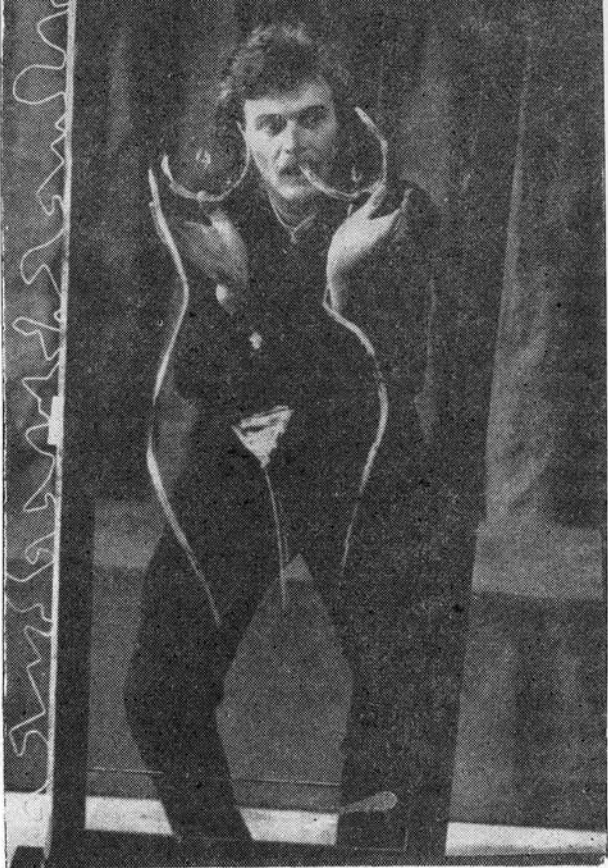
Jelenet a Vlad Mugur rendezte Szentivánéji álomból (a kolozsvári Nemzeti Színház előadása)

kintjük az esszencia foglatának, az elidegenítő és a szerephű színjátás között csak annyi a különbség, hogy amott maga a színész, emitt pedig a drámaíró jelöli ki a végső célt.

De vajon az, hogy itt-vagyunk, azt jelenti, hogy itt is *kell* lennünk? Itt állunk ennél a keresztútnál, ebben az albréleti szobában, ebben a csöbörben, ebben a létben — úgy értsük, hogy ez a rendeltetésünk? Jelent-e legalább annyit itt-létünk, hogy kell lennie rendeltetésünknek? Jelent-e valamit egyáltalán? A metafizikai tétel megfordítható: az egzisztencia megelőzi az esszenciát. Samuel Beckett azonban nem éri be ennyivel. Beckett-nél sem az esszenciából nem vezethető le az egzisztencia, sem az egzisztenciából nem vezethető le az esszencia.

Kiégett, füves síkságot látunk, felhőtlen eget, az előtérben földkupac, derékig belétemetve egy középkorú nő: Winnie. *Van* előlete, bizonyára van oka annak, hogy idekerült, üres dolgok veszik körül, amelyeket megtölthet értelemmel, tárgyak, amelyeket használhat — még minden lehetőség. De a mohóság, amellyel birtokba veszi a dolgokat, ez a túlhazbó módszeresség, ez a szédületes tempó — már gyanús: „Winnie leteszi a nagyítót és a kezét, kiveszi a blúzából a zsebkendőt, leveszi a szemüvegét, megtörüli, fölteszi a szemüvegét, megkeresi a nagyítót, felveszi, megtörüli, leteszi a nagyítót, megkeresi a kezét, kézbe veszi, megtörüli a nyelét, leteszi a kezét, zsebkendőjét visszateszi a blúzába, megkeresi a nagyítót, kézbe veszi, megkeresi a kezét, kézbe veszi, és a nagyítón át vizsgálja a nyelét.“ A magyarázat egyre késik; a jelen a múltra következik,

de nem belőle következik; a kiégett síkság, az üres ég itt-léte indokolatlan marad, mert Winnie itt-léte indokolatlan maradt; ég és föld *nem jelent semmit*, mert Winnie így idézi föl az utolsó arra vetődött emberpár órála folytatott beszélgetését: „Micsoda ötlet, azt mondja [tudniillik a férfi] . . ., hogy a rohadt földbe temetkezik egészen a didijéig... Mit jelent ez? Kérdezi . . . És te? Kérdezte a nő. Te mit jelentesz, te ugyan mi a fenét jelentesz?“ Így hát Winnie hasztalan kapkodja elő táskájából a fogkefét, a fogkrémes tubust, a tükröt, a rúzszt, a kalapot, a szemüveget, a pisztolyt, a zsebkendőt, a fésűt — a fésű annyiban való fésülködésre, amennyiben a földkupac arra való, hogy derékig beletemessenek egy embert, amennyiben az ember arra való, hogy derékig földbe legyen temetve. Megannyi „felismerhetetlen holmi“ ez immár — a dolgokról szemünk látára pattogzik le használati értékük máza. Mint ahogy a hagyományos drámában a tárgyak pusztá jelenléte még csak előlegezi azt az eszközszerűséget, amelyet a cselekmény kifejlése során nyernek el, Be-



*Ferenczy Csongor
az Egy örült naplójában
(Bortnyik György
felvétele)*

ckettnél ugyancsak folyamatosan megy végbe az ellenkezője — abban a folytonosan meghiúsuló reményben, hogy a földbe-temettetésre magyarázatot kapjunk, abban a fokozódó csömörben, amely a mind tömörebb és tömörebb tárgyak láttán tölt el bennünket.

Transzcendencia nincs; ember és tárgy nem eszközök többé, megteltek pusztá itt-léttel. A tárgyak súlyosak, átvilágíthatatlanok, megkövesedők, az emberi test csonkul, bűzlik, zöld legyek lepik — a felbomlás nyilvánvalóságával van jelen. Nem nézhetünk keresztül a dolgokon, mert ezen a színpadon nincsen mögöttük semmi: másfajta dolgok ezek, mint amiket naponta látunk. Beckett-nél megbomlik az összhang a dramaturgiai célszerűség és a gyakorlati célszerűség között.

Hogyan kell hát előadni Beckettet? Miféle lényeket lássunk, miféle díszletek között?

Shakespeare

Shakespeare hét nap alatt teremtette a világot.
Az első napon megteremtette az eget, a hegyeket,
s a lélek szakadékait.
A második nap a folyókat, a tengereket, óceánokat,
S a többi érzést alkotta meg, és
Odaadta Hamletnek, Julius Cézárnak, Antoniusnak,
Kleopátrának és Oféliának,
Othellónak s a többieknek,
Hogy bírassák ők és utódaik
Az idők végezetéig.
A harmadik nap összeterelte az embereket,
És megtanította őket mindennek az izére —
A boldogság izére, a szerelem, a kétségbeesés és a
Féltékenység izére, a dicsőség izére, és így tovább,
Amíg mind elfogytak az izek.
Akkor késve még néhány alak érkezett.
A teremtő, szánva megcirógatta őket,
És megmondta, számukra nem maradt más, mint legyenek
Irodalmi kritikusok,
Hogy művében kételkedjenek.
A negyedik s az ötödik napot a kacagásnak szentelte,
Szabadjára eresztette a bohócokat,
Vessenek bukfencet
S megengedte, hogy a királyok, császárok
És a többi boldogtalan szórakozzék.
A hatodik nap hivatalos teendői voltak:
Vihart kavart,
Lear királyt megtanította,
Hogyan kell szalmakoronát hordani,
A selejtből pedig, ami a teremtésből visszamaradt,
Megalkotta III-ik Richárdot.
A hetedik napon szertenézett, hogy maradt-e még tennivalója?
A színigazgatók addigra az egész földet kitapétázták plakáttal,
És Shakespeare-nek eszébe jutott, hogy annyi fáradtság után
Jólesne megnézni egy színházi mutatványt.
Addig is, mivel szerfölött kimerült,
Elment meghalni egy kicsit.

TÖRTÉNELMI TÉMÁJÚ DRÁMÁINK MARGÓJÁRA

Az utóbbi két-három évben jó néhány, úgynevezett történelmi dráma született a romániai magyar irodalomban. Ha emlékeztetőül Veress Dániel Mikes-drámájára, a *Négy télre*, 1970-es sepsiszentgyörgyi bemutatójára: a *Véres farsang* című Báthory Zsigmond-drámára, Sombori Sándor *Gábor Áron*jára, Somlyai László *Fráter György*ére hivatkozom, s ezek mellé felsorolom még a különlegesebb alkatú történelmi drámákat: Kocsis István *A nagy játékos* című Martinovics-drámáját, Stuart Máriáról szóló darabját, *A korona aranyból van-t*, a *Bolyai János estéjét*, Páskándi Géza *Pügmalion és Galathé*áját, a nagy vihart kiváltott Dávid Ferenc-drámát, a *Vendégséget* és Csávossy György *Patkánysíp* című munkáját, mely az *Igaz Szó* 1970. októberi számában jelent meg — a gazdagodás mindenki számára nyilvánvalóvá, szembeöltővé válik. Tíz történelmi dráma ilyen rövid idő alatt egy olyan méretű irodalomban, mint a miénk (s ha jól meggondoljuk, tizenegyet is számolhatnánk, mert ugyancsak ebben az időszakban került bemutatásra Temesváron Szabó Lajos Misztótfalusi-drámája, a *Mentség*, de ez „csak“ átdolgozás volt), tíz, sőt tizenegy munka csupán a drámairodalom egyik váltójában: eléggé számottevő eredmény. Arra mutat, hogy a hagyományosan történelminek nevezett dráma körülbelül 30–35 évi Csipkerózsika-álmom után (a két világháború közötti romániai magyar drámairodalom jeles alkotásainak, Kós Károly *Budai Nagy Antal*ának, Kisbán Miklós *Martinovics*-drámájának megszületési idejére gondolok) újra polgárjogot vívott ki magának.

Történelmi vagy történelmi témájú drámák?

Nem történelmi drámákat, hanem hagyományosan történelminek nevezett drámákat vagy „úgynevezett“ történelmi drámákat emlegetek két okból is. Elsősorban azért, mert mint más helyen is kifejtettem már, véleményem szerint a szó elsődleges értelmében vett történelmi dráma nincs, sosem is létezett, soha nem is lesz. A drámaíró nem a kor és a figurák pontos rekonstruálásának szándékával nyúl a történelemhez. Ez a történész feladata. A drámaíró a történelmi témában saját korának kérdéseire keres választ allegóriák, párhuzamok, példázatok vagy parabolák segítségével, és saját korának közönségére akar hatni. A dráma és a színpad mint közvetlen hatásra törvő művészi eszköz ellentétben áll a tankönyv- és múzeum-ízü felelevenítéssel. A drámaírók között legfeljebb abban mutatható ki különbség, hogy egyesek ösztönösebben, mások tudatosabban alkalmazták, illetve alkalmazták az „aktualizálást“ a különböző történelmi témák feldolgozása során.

Ha nem így volna, az egész görög drámairodalmat a legendák és mítoszok drámairodalmának kellene tekintenünk, tehát egy jóval előbbi korszak művészi megfogalmazásának, hisz 2500 évvel ezelőtt tudomásunk szerint mindössze két „aktuális dráma“ született, a Phrünikhoszé, amely elveszett, és Aiszkhülosz *Perzsákja*, amely megmaradt. Az egykorú közönség nem legendafeldolgozásnak, nem

mitosztörténeti leckének tekintette a műveket, hanem a legendák és a mitoszok tökéletes ismeretében azt figyelte: mi újat mond neki a drámaíró az allegóriák és szimbólumok nyelvén *akkori* életéről, hol emel ki és változtat. Eszerint választották ki egyébként a dionüszoszi versenyek nyertes költőjét is. Vagy talán Shakespeare korában a *Julius Caesart* ókori történelemismeretet bővítő látványosságnak, a *Hamletet* pedig a dánok megismerésére törekvő barátí gesztusnak tekintették volna? Biztonsággal állíthatjuk, hogy nem. Erzsébet-kori drámáknak érezték és azoknak is tekintették e műveket, még ha a szerző mondanivalóját történelmi köntösbe öltöztette is. És így vehetnők sorra a francia klasszicizmust és a többi irodalomtörténeti korszak történelmi témájú drámáit, megtoldhatnók a példák sorát a *Bánk bánnal*, mely szintén nem elsősorban az Árpád-kori társadalmi viszonyokról, hanem az 1848-as forradalom előtt álló ország nagy társadalmi-emberi kérdéseiről szól. Az, amit konvencionálisan történelmi drámának nevezünk, a széles korfestéssel, freskó-szerű látványossággal, „korhú” díszletekkel és színpompás kosztümökkel jelentkező történelmi témájú mű, mindössze múlt századbeli vagy század eleji találmány, kifejlett formájában a romantika hanyatló szakaszának produktuma. Schiller nem vádolható azzal, hogy nem eléggé romantikus, a *Don Carlost* mégsem lehet spanyol drámának minősíteni. Sokat emlegetett sematizmusa, a hősöknek eszmék és gondolatok kétlábon járó szócsövekként való ábrázolása épp a sürgető társadalmi mondanivaló néha tételes megfogalmazásával függ össze. Később azonban az időszzerű társadalmi-emberi mondanivaló fogyatkozásával a hangsúly az eszmékről és a bonyodalmakról átkerült a nemzeti önérzetet duzzasztó igazi vagy képzelt nagyság ábrázolására vagy a kort festő színpompás bemutatásra. A drámairodalomban is — a művek koncepciójában —, de a színpadi kivitelezésben különösen. Közismert ugyanis a színpadnak az a jellegzetes tulajdonsága, hogy bizonyos dolgokat végtelesen felnagyíthat, másokat súlytalanná és jellegtelenné fakíthat. Ahhoz tehát, hogy a történelmi témájú drámákat valódi mivoltukban ítélhessük meg, mint a drámairodalom és a színjátszás oly sok más területén, fogalmainkat a közelmúltban rájuk rakódott üledékektől kell megtisztítanunk, hogy eredeti tartalmuk felcsillanhasson.

Azért említem mindezt — s ezzel eljutok a második szemponthoz —, mert sűrűn hallani manapság is olyan véleményeket, hogy rendben van, a történelmi drámában már felmutathatunk valamit, de hol vannak az igazi mai drámák, a mi jelenlegi valóságunkról szóló művek? Holott egy dráma maiságát nem az határozza meg, hogy a szerző mit tüntet fel a színlapon a cselekmény bonyolódásának időpontjaként, vagy hogy hőse történelmi személyiség vagy mai munkatelep-vezető nevét viseli-e, hanem az: milyen *mai* gondolatok, érzések, sorsok, dilemmák és intelmek szólalnak meg műveiben, s a művészi ábrázolásnak milyen fokán? Ilyen értelemben lehet maibb egy történelmi témájú dráma, mint egy olyan mű, amelynek cselekménye épp a bemutató napjaiban játszódik le.

Történelmi témájú drámáinkat képtelen vagyok másnak, mint mai műveknek tekinteni, s megítélésükben fő kérdésnek az előbb felvetett szempontokat tartom. Ebben — ha jól meggondoljuk — a romániai magyar drámairodalom egyik jellegzetes vonását is felfedezhetjük, hisz, mint már említettem, a két világháború közötti jelentősebb drámák is történelmi jellegűek voltak.

A múltban indokolt volt az ilyenfajta eljárás — mondhatná valaki —, akkor az író a korlátozott kifejezési lehetőségeket igyekezett tágítani a történelmi témák, allegóriák segítségével, de mi szükség van rá ma? Azt hiszem, aki így veti fel a kérdést, nemcsak szűken, de hamisan is értelmezi a dolgokat. Mert igaz ugyan, hogy voltak az abszolutista elnyomásnak olyan korszakai, amikor az írók kényszerből folyamodtak ehhez az eszközhöz. Katona József példája eléggé meggyőző ebből a



Zsoldos Árpád és Korcsmáros Jenő Kocsis István Martinovics-drámájában

szempontból. De a motivációt általánosnak és kizárólagosnak tekinteni annyit jelent, mint ha a történelmi témájú drámák szerzőit holmi fondorlatos szándékú emberek gyülekezetének tekintenénk. Ezt a felfogást az irodalomtörténet nem támasztja alá. Az esetek döntő többségében az írók azért nyúltak történelmi témákhoz, mert a nagyobb távlat folytán tisztábban, az esetlegességektől, kellemetlen vagy félreérthető napi hangsúlyoktól mentesen ragadhatták meg a kérdéseket és fejezhették ki mondanivalójukat, vagy — mint a francia klasszicizmus esetében — mert meggyőződésükhöz, felfogásukhoz híven az életnek egyetlen lényeges vonása érdekelte őket, azt akarták megragadni. Racine képtelen lett volna a „tisztá tragikumot“ korának nyersanyagából előállítani, ami korántsem jelenti azt, hogy drámai műve időszerűtlen volt.

Napjaink drámairodalma is a legkülönbélebb indíttatásoktól vezetve nyúl a történelmi példákhoz. O'Neill az *Amerikai Elektrában* a görög témák jelenvalóságát igyekezett bizonygatni, Brecht Galilei példájával figyelmeztette a fizikusokat felelősségükre, Sartre filozófiai eszméinek művészi megfogalmazásáért ugrott vissza jó néhány évszázadot a történelemben, Anouilh pedig a mitológiai alakokat is olyan könnyedséggel öltözteti át mai kosztümbe, Eurydikére olyan hanyag eleganciával

adja rá a ballon-kabátot, hogy a demisztifikálás legszélsőségebb hívei is ájulozhatnak a gyönyörűségtől. Nem mondhatták volna el mondanivalóikat mai témák kapcsán is? Azt hiszem, valóban nem. Legalábbis nem mondhatták volna el így, ilyen súllyal, ilyen távlatokat és gondolatokat felvillantó módon.

A különbség Anouilh és a mi drámaíróink között — nem tehetségben és lehetőségekben, hanem szemléletmódban — főként abban áll, hogy mi (és a délkelet-európai drámaírók általában) sohasem engedhettük meg magunknak, hogy eltréfálkozzunk a történelemmel úgy, ahogy azt szerencsésebb országok fiai tették és teszik. A mi drámaíróink sohasem fricskázódnak, komáznak, incselkednek vagy bújócskáznak a múlttal, hanem rendszerint halálos komolysággal fogják vállatára, jelenünk és jövőnk nagy kérdéseit fürkészik tükrében.

Kétfajta dráma

Ha most már közelebről szemügyre vesszük az említett tíz, illetve tizenegy drámát, két nagy csoportra oszthatjuk őket: olyanokra, amelyek a hagyományosabb történelmi drámák fogalmát közelítik meg inkább, és olyanokra, amelyek a történelmi tényeknek, adatainak „korrigálásával” vagy problematikájuk általánosabb, korhoz kevésbé kötött voltával, hőseik általános vonásainak szembeötlő kiemeléssel is jelzik, hogy nem hagyományos történelmi drámákként fogantak. A különbség főként a szerzők felfogásából, szemléletéből, tehetségéből, művészi kifejezőerejéből következik. Az első csoportba Veress Dániel, Sombori Sándor, Somlyai László és Szabó Lajos művei tartoznak, a másodikba Kocsis István és Páskándi Géza drámái, s ide sorolnám, pontosabban valahová a két nagy csoport közé, Csávossy György *Patkánysípját*. A két csoport közé, de közelebb a másodikhoz.

Történelmi témájú hagyományos vagy hagyományosabb drámának mondom az első csoportot, mert anyagában, problémáiban, jellemfestésében jobban kötődik az adott történelmi korszakhoz, mint a második. Nem mond le a történelmi téma kínálta festői elemről, a romantikus környezetről, az önmagában is változatosságot jelentő színhelyek sokaságáról vagy különlegességéről s a hős sorsának széles esetvonalású ábrázolásáról sem. A kor ilyenfajta felelevenítése közben a ma is érvényes tanulságokat igyekszik kibányászni, de legtöbbször — s az itt felsorolt drámák esetében mindannyiszor — megmarad az adott kor koordináta-rendszerében. Mai problémáinkra példát mond a múltból, de nem jut el a példázat magaslatára; néha bele is gabalyodik a tények és adatok kényszerébe, fantáziát gúzsba kötő nehezekeibe. Hadd érzékeltessem ezt egy-két példán: Veress Dániel Mikes-drámájáról Szigeti József meggyőzően mutatta ki (*Utunk*, 1969. 27), hogy már témaválasztása is meglepő, mert Mikes az irodalmi köztudatban általában mint a sorsba való belenyugvás megtestesítője él, mint a szabadságharcos Rákóczi fejedelem iránt érzett határtalan hűség megtestesítője, és nem mint cselekvő drámái hős. Veressben tehát egy új Mikes-vízió élt, amikor munkájának megírásába kezdett (a drámához fűződő vallomása is erről tanúskodik), de — és itt következik Szigeti érvelésének nyilvánvaló igazsága — Rákóczi és Mikes hősiességét nem a külső körülményekben, nem a török porta képviselőivel vagy a francia udvar küldötteivel való összecsapásban kellett volna keresnie, mert hazájuk- és hatalmuk-vesztetten nem egyenlő ellenfelei azoknak, akikkel szemben állnak. A drámát a hősök bensejében, tudati síkon kellett volna a szerzőnek megragadnia. Ott, ahol a fejedelem a *Vallomásokban* — vallásos meggyőződése alapján teljesen logikusan — Istenre hárítja a felelőséget az ügy bukásáért, vagy Mikes esetében azon a ponton, ahol felveti a kérdést: érvényesül-e a gondviselés a gyakorlatban? Itt jutnak el hitük, meggyőződésük és létfeltételeik szembesítéséig. Vagyis a lehetőség, hogy Veress Dániel a halkszavú



*Jelenet Szabó Lajos Mentség című drámájából a temesvári színház előadásán: Rappert Károly, Köfalvy István, Bányai Irén, Fábíán Ferenc, Sinka Károly
(Müll Rudolf felvétele)*

Mikeset valódi drámai hősként ábrázolja, azért nem vált valósággá, mert az életsors kialakult kerete, ismert folyása elragadta figyelmét a valódi drámai momentumoktól.

Szigeti csak azt a kérdést veti fel: miért nem sikerült Veress Dánielnek Mikesből igazi drámai hőst kreálnia? Pedig drámaíró és történelem mai viszonyából kiindulva felvethette volna azt a kérdést is: miért nem sikerült Veress Dánielnek Mikes alakjában a hit, a meggyőződés és a valóságos helyzet általánosabb, ma is elevenen ható vagy mai intelmeket is hordozó konfliktusait és dilemmáit megragadnia, természetesen az egykorú és mai viszonyok döntő különbségének figyelembevételével? Igaz, a kétfajta kérdésfelvetés között mindössze egy lépésnyi a távolság, s lehet, hogy Szigeti József kérdésfelvetésének vonalán elindulva, az író megtette vagy megtehetette volna ezt a második lépést is.

Nem azonos, de — mutatis mutandis — hasonló kérdések vetődnek fel Veress Dániel Báthory Zsigmond-dramájával kapcsolatban is. Téma, mondanivaló, felépítés itt persze egészen más. A Mikes-darab olvasásakor vagy megtekintésekor iskolai olvasmányélmények visszhangja szólalt meg bennünk, a szöveg nyugalmi állapotban lévő emlék-rétegeket hozott mozgásba, elsüllyedtek hitt szépségeket emelt ismét a felszínre. Nem kimondottan a drámai élmény erejével, hanem inkább képzettársításaink megindításával tette ezt. Báthory Zsigmond alakja semmi ilyenfajta lelki mechanizmust nem indíthat meg. Szeszélyes országlása jelenti a farsangot, s a vért hozzá szűkebb környezetének áldozatul eső tagjai szolgáltatják, a háborúvá szélesedő mulatságokhoz pedig a nép. Ő a legszínesebb szörnyetege Erdély egész történelmének, aki gyengeség és bosszúvágy, felködlő jóindulat és esztelen vérengzés legszélveségebb végleteit egyesíti magában. Mint ahogy kritikámban máshelyütt

már megírtam, a főszereplő jellemének végtelensége, a témában fellelhető történelmi-kriminálisztikai és körlelektani anyag sokrétűsége felfokozott mértékben kínálta a feldolgozás, a probléma-megragadás legkülönbözőbb lehetőségeit. Cikemben egy villanás erejéig el is játszadoztam a gondolattal: mit csinált volna a témából Schiller, Vörösmarty vagy más romantikus beállítottságú szerző, mint O'Neill, Tennessee Williams vagy Dürrenmatt. (Érzésem szerint a lehetséges mai feldolgozások legérdekesebbike a svájci drámaíró tolla alól kerülhetett volna ki, mert a rövid nyolc év leforgása alatt négyszer lemondó s mindannyiszor vissza is térő fejedelem, mai szemmel nézve, nem annyira véres farsangba, mint inkább véres tragikomédiába való.) Veress Dániel — és itt érhető tetten első és második drámájának hasonló probléma-megragadása, még ha ez utóbbi a jellemek rajzában többet ad is, mint a Mikes-dráma —, miután tudóshoz méltó alapossággal beleásna magát a korba, odaállítja ezt a torz jellemet egy félelmetes történelmi helyzetbe, egy kis nép osztrák és török között imbolygó hajójának kormányrúdjához, de kulcsot a jelen megfejtéséhez nem ad. Beszéljenek a tények — szuggérálja a szerző —, de hogy a tények éppolyansága hogyan és milyen mértékben függ össze a jellemmel, arról már igen keveset mond. Felsejlik egy erőteljesebb motívum-lehetőség: a torz jellem szükségyszerű további torzulása a hatalom biztosította korlátlan lehetőségek között — ám ez a drámának távolról sem válik vezérmotívumává. Megmarad egy színnek, egy mozzanatnak a freskóban. Tanulságos történelmi leckét kapunk, de a drámai lecke lehetne erőteljesebb.

Ha Veress Dániel drámáit a sokat markolás, a kellő rostálás és kiemelés hiánya avatja hagyományos történelmi drámákká, Sombori Sándornál mintha épp egy fordított alkotási folyamatnak volnánk tanúi. Az ő *Gábor Áronja* a mai világnézetünknek oly hajszálpontosan megfelelő történelmi tárgyú színpadi képeskönyv, hogy szinte lesve-leszi az ember azt a bizonyos hajszálnyi esetlegességet, azt a valamivel bizonytalanabb vagy homályosabb, első pillanatban nem egészen áttetsző probléma-felvetést, ami a dolgokat valószerűsíti. Valamit, ami a matematika egyenes és célratörő logikája helyett az élet bonyolultabb dialektikáját sugallja. Persze, az írónak van színpadi jártassága, gördülékenyek a párbeszédei, tud itt-ott feszültséget teremteni, csak épp azt nem érezzük a művön, hogy megszenvedett érte, hogy a történelmi anyag mélyéről bányászta ki mondanivalóját.

Bár meggyőződésem szerint ezek a hagyományosabb jellegű történelmi témájú drámák csak részben merítik ki a szó igaz értelmében mainak, korszerűnek mondható dráma ismérveit, mégsem értek egyet azokkal, akik könnyedén túlhaladtaknak minősítik őket, vagy gondolkodás nélkül pálcát törnek fölöttük. Elsősorban nem esztétikai, hanem művelődéspolitikai szempontból nem értek egyet az ilyen vélekedésekkel. Mert ezekben a drámákban — ha a múlt intelmei nem is feszülnek át ívként a jelenbe — nagy adag történelmi tapasztalat halmozódik fel. Múltbeli nagyjaink tiszteletére, a román néppel vívott közös harc emlékeinek ápolására, önmagunk ismeretére nevelnek, s ez, a művelődés tömeghatását tekintve, mai körülményeink között még korántsem mellékes szempont. Hogy a hatásosabb drámai lecke egyben jobb történelmi leckének is bizonyulna — az alighanem igaz. De a nagyon hatásos drámai-történelmi leckéig elfogadható az is, amelyre oda lehet figyelni.

Engem különben személyes ízlésem és esztétikai meggyőződésem inkább a Kocsis- és Páskándi-féle történelmi témájú drámákhoz vonz (ezen a vonalon haladnak Ion Omescu, Marin Sorescu és a fiatalabb román drámaírónemzedék tagjai is), bár az említett két szerző eddigi műveivel, pontosabban egyes műveivel kapcsolatban problémáim és kételyeim is adódnak. Azt hiszem azonban, hogy drámaírodal-

munk igazi fejlődését és korszerűségét ez a fajta történelmi témájú dráma hozta meg máris, és hozza meg még inkább ezután. Kocsisnak és Páskádinak mindenképp előt a történelmi témához való viszonyulása, s ebből következőleg egész problémafelvetése más, mint az említett drámaíróké. Őket nem a történelmi korszak mozgalmassága vagy a történelmi figura lélektani rejtélye, jellemének, életútjának különlegessége érdekli, hanem a gondolat, az eszme, amelyet a figura megtestesít, a törvényszerűség, ami sorsában megnyilatkozik, s mindezeknek a mába áthallatszó visszhangja. Még pontosabban talán hang és visszhang összjátékáról, kölcsönösségéről kellene beszélni. Kocsis és Páskándi ugyanis a történelemben olyan példákat keres, melyek mai gondjait és gondolatait a történelmi közegben teljesebbé, öblösebbé és tisztábbra csengővé teszik.

Kocsis eddigi példázataiban az illúziókkal, a filozófiai értelemben vett abszolutumokkal való leszámolás szükségességét és az élet relatívabb, kacskaringósabb, dialektikusabb igazságainak törvényszerűségeit boncolgatja, a kettő viszonyát, konfliktusait, összefüggéseit vizsgálja és elemzi. Martinovics-drámájában, mint már a cím, *A nagy játékos*, is sugallja, a zseniális kombinatív képesség és a valóság „vegyesebb“ törvényeinek összeütközése érdekli, hangsúlyosan erkölcsi szempontból, a felelősség szempontjából, de azon innen és túl is. Ehhez veszi a történelmi tényekből az élethelyzetet, s ha ilyent nem talál, vagy nem egészen megfelelőt talál, akkor megkonstruálja ő maga. Martinovics nem mint konkrét jellem, nem mint egy magatartás- és gondolkodásforma képviselője érdekli, hanem úgy és annyiban, amennyiben a rábízott gondolat, eszme, még inkább: tulajdonság lehetséges kombinációinak kimerítésére alkalmasat ad neki. Stuart Máriaja (*A korona aranyból van*) az abszolút szépség és jóság egyetemes érvényességébe vetett hit, kálváriájának és bukásának itt-ott naivul ható bemutatása, *Bolyai János estéje* című monodráájának (ez megítélésem szerint eddigi legjobb drámája) két pólusa: a valamit élni és a valamiből élni ellentétének a paroxizmusig fokozódó küzdelme a zseniális matematikus tudatában. Igaz ember az, aki választási lehetőségeiben a legnehezebb mellett dönt — ez a dilemmát feloldó végső következtetés. A dráma mondanivalója, szemléletmódja mintha fordulatot jelentene az eddigiekhez képest, mintha a különböző erők összeütközésén túl a szerző fokozottabb mértékben keresné a megoldást is. A Kocsis-drámák szerkezetének — legalábbis a történelmi tárgyú darabok szerkezetének — alapeleme a monológ. Drámáinak mellékalakjai nemcsak szerepterjedelem, de gondolati súly szempontjából sem mérhetők a főhöz. Rendszerint arra szolgálnak, hogy a gondolat fonákját, buktatóit, árnyalatait vagy kontrasztjait domborítsák ki, s feladják a végzót a címszereplőnek. Így belső fejlődése szempontjából szükségszerűen jutott el a monodráához.

Páskándi két drámájának témakezelésében sok a hasonlatosság, de alakjai mintha több rokonságot tartanának az ógörög drámák hőseivel, mintha az elvonatkoztatásnak azon a fokán állnának meg, ahol még egy eszme és magatartásforma jól körülhatárolható képviselői. (Kocsis hősei közül csak Bolyai János mondható ilyennek.) Páskádinak a mondanivalója mintha épp ellenkező előjelű volna, mint a Kocsisé. Nála nem az abszolútummal való leszámolás motívuma játssza a főszerepet, hanem éppen az abszolútum dicsérete, a lehetetlen szép és nemes ostroma. Természetesen ismeri ő tetteink és igazságaink relativitását, s mindig a relatív igazabb pártján áll, de arra buzdít, hogy mércénket a legmagasabbnál ne engedjük lennebb. Ezt példázza a hatalom és művészet viszonyát boncolgató *Pügmalion és Galathea*, de a *Vendégység* is.

Kántor Lajos a *Korunk* hasábjain megvédte Páskándi drámáját azokkal szemben, akik Dávid Ferenc meglevenítési módjában dehonesztálást láttak. A magam

részéről csak azt szeretném hozzátenni: ha a dráma ellenzői elfogadják azt, hogy Mária az ösztönös és ostoba árulást képviseli, tehát egy magatartásformát, Socino pedig a hasonló megbízatást intellektuális dilemmaként felfogó és bizonyos erkölcsi elvekhez is ragaszkodó másik pólust, másik magatartásformát — márpedig elfogadják —, akkor miért kéri számon Dávid Ferenc esetében a történelemhez való szó szerinti hűséget, a figura jellegzetes egyéni vonásait? Nem kézenfekvő-e, hogy a dráma logikája szerint a műben szereplő Dávid Ferenc nem konkrétan a hitűjítót, hanem minden hitűjítő (és itt a szó nem vallási, hanem általános értelemben veendő) magatartásának alapvonását képviseli: mindenfajta önmegnyugtatás elvetését és a szüntelen kérdéskést. Azt a gondolkodásformát, mely nem ismeri a pihenést, az elszünderedést, az öncélú álmodozást. Csak egyet ismer: a feltétlen megbizonyosodás belső kényszerét, mely tetteinek és eszmélésének rugója és hajtóereje.

Páskándi és Kocsis dramaturgiájában gondolat és látvány szokásos aránya megbomlik, a látványosságtól a gondolat veszi át a főszerepet. Itt-ott talán túlzott mértékben. A megbontott régi harmónia helyébe nem mindig lép új harmónia. De csak az arány változik meg, vagy minősül át. A látvány nem semmisül meg, hanem a festői, külső színterekről beljebb húzódik, és átadja helyét a gondolati fordulópontok feszültségének és izgalmának, megsokszorozza a színész feladatait. Pontos képet erről persze a színpadon lehetne alkotni. Sajnos, az eddigi tapasztalatok nem eléggé konkludensek. A rendezők még mindig többnyire a társalgási drámák stílusában viszik színre ezeket a műveket, holott itt egészen másról van szó. A *Vendég* ráadásul még színpadra sem került, pedig ha valami, hát ez igazán megérne egy bukást is.

Legjobb meggyőződésem szerint Kocsis és Páskándi drámái a történelmi téma új dimenzióit és lehetőségeit tárják fel figyelemre méltó gondolkodói és művészi erővel. A művek azonban mintha kissé túl szikárok volnának. Erőteljes a vázuk, de kevés rajtuk az izomzat. A szerzőket nem arra kell biztatni, hogy rostálják meg jobban az anyagot, és feszítsenek merész gondolati ívet a történelmi időpont és a ma közé, hanem inkább arra, hogy mélyüljenek el jobban a történelmi korban és a figurák tanulmányozásában, mert akkor a gondolati és művészi motiváció is gazdagodik, árnyaltabbá válik.

Ahogy a hagyományos történelmi dráma — és itt most nem az első csoportba sorolt színpadi műveinkre gondolok, hanem arra, amit a világ drámairodalma ebben a műfajban produkált — nyújtott valamit annak a nézőrétegnek is, amelyet csak a cselekmény izgalma köt le, annak, amely már a jellemek iránt érdeklődik, és annak is, amely a mű egészét mérlegeli, úgy kellene Páskándi és Kocsis drámáinak gondolati síkon tovább árnyalódnuk és gazdagodniuk, míg minden olvasó- és színházba járó rétegnek nyújtanak valamit, míg minden rétegben megindítanak valamilyen asszociációs folyamatot, felvillantanak valamilyen gondolati összefüggést a színpadon életre kelő mű és saját etikai, magatartásbeli problémái között.

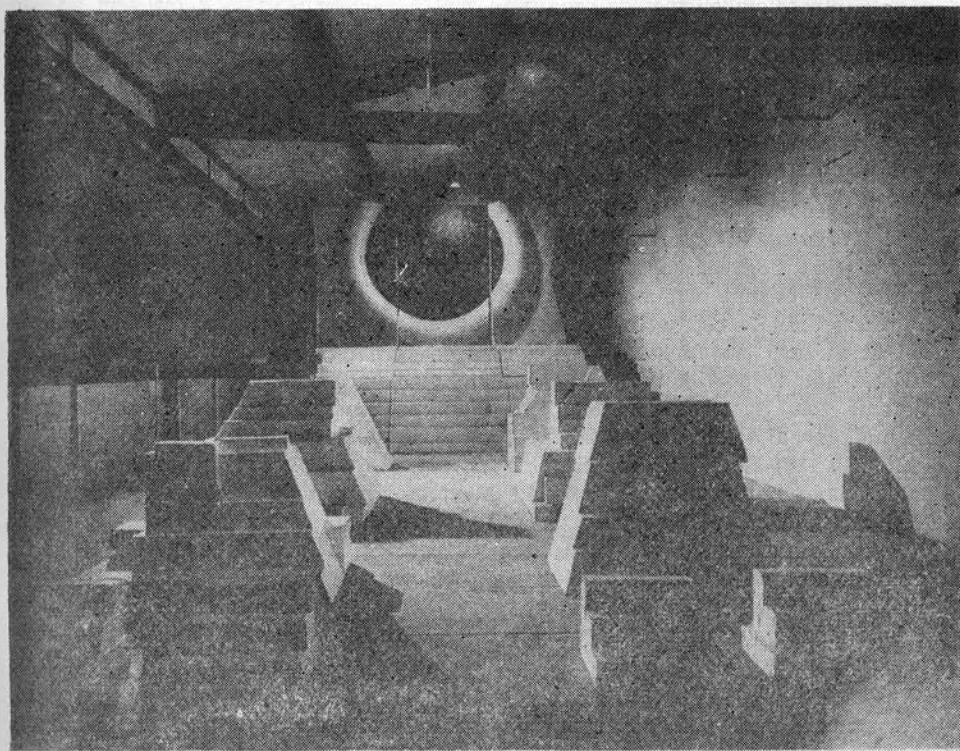
Több nagy példa, egyebek között Illyés Gyula *Fáklyalángjának* és *Kegyencé-*nek példája figyelmeztet arra, hogy meg lehet teremteni az új gondolati drámának azt a válfaját, mely a látványosság összes erőit szervesen ötvözi egybe a mai dráma cerebrálisabb alkatával.

Hogy Páskándi és Kocsis drámaírói tevékenysége, történelmi drámáiknak probléma-megragadása máris érezteti gondolatébresztő és termékenyítő hatását, azt abban is felfedezni vélem, hogy Csávossy György, aki eddig főként hagyományos építkezésű darabokat írt, *Patkánysíp* című drámájával új utakra tért. Nem sorakozik fel szorosan Páskándiékkal mellé, s mintha témájának és alakjainak idő és tér

fölötti színes lebegésében egyes parabola-drámák szerzőinek tapasztalatait is hasznosította volna. Az ő mostani példázata jellegében leginkább Deák Tamás öt-hat évvel ezelőtti munkáihoz hasonlít, figurái azonban meseszerűbbek, egyik-másik egyenesen a népmesék hőseivel rokonítható. Ebből azonban az is következik, hogy mai eszmélésünkhöz való kapcsolódásuk áttételesebb. A furfangos rászedésről, az adott szó be nem tartásáról felvázolt parabolájának gondolati tartalma az örök igazságok sztratoszférájában lebeg, s csak nagy jóakarattal, még nagyobb beleérző képességgel száll alább, hozzánk közelebb.

*

A legbiztatóbbnak történelmi témájú drámáink megújulásában azt érzem, hogy a drámaírók egymáshoz hasonló vagy egymástól elütő módon, hagyományosabb vagy kevésbé hagyományos formában, életünk, eszmélésünk, emberi és kommunista lelkiismeretünk legdöntőbb kérdéseire keresik a választ. Kérdéseket tesznek fel, és megválaszolják őket, vagy ha a lehetőségeikből, erejükből többre nem futja, újra kérdeznek, hogy az eddigi feleleteket az élet tükrében ellenőrizzék. Ez a magatartás, ez a viszonyulás tűnik a legreménykeltőbbnek, ez ad okot a bizakodásra, hogy drámairodalmunk, mely hosszú ideig a legcsenevészebb hajtásnak számított, behozza lemaradását.



Horia Damian: Konstrukció

A „MÁSİK” SZÍNHÁZ

1.

Hányféle színház létezik ma a világon? Rendkívül nehéz feleletet adni rá. A számtalan szempont, stílus, eszköz és cél miatt jóformán áttekinthetetlen a mai színház. A legegyszerűbb kategorizálást talán a köztudat alapján végezhetjük: mindegyiknek van hivatásos („igazi”) színház, ami mellett létezik még egy másik is, amit általában az *amatőr* jelzővel illetünk. Ez utóbbit a közvélemény mégis mintha mellőzné kissé, figyelmen kívül hagyva nagy kommunikációs erejét, a kulturális tömegnevelésben szinte észrevétlenül elért óriási eredményeit. Amatőr színjátszáson műkedvelő, öntevékeny „színházosdit” értenek általában, többé-kevésbé pejoratív hangszíval. A közönség jóformán ma is csak hivatásos színházat ismer: az amatőr színjátszó mozgalom elismerése soha nem volt egyértelmű, és még ma sem az. Ma még az amatőr színház felé érdeklődve fordulók is a hivatásos színház perifériáit látják ebben a mozgalomban. Várják a hivatásos és a nem hivatásos színház közti kiegyenlítődést. Megfelekednek arról, hogy a színjátszó soha nem lehet színész, játéka soha nem lehet az igazi színművész alakításához hasonlítható. *Az amatőrök mozgalmát nem lehet a hivatásos színház szintjére emelni, hiszen ez éppen lényegével ellenkezel!*

A műkedvelő színjátszás lebecsülése történetileg sem igazolható. Bizonyos körökben a legmagasabb színvonalú színházkultúra is a műkedvelésen alapult, de az sem volt ritka, hogy az adott kor hivatásos színjátékához képest előremutatott, tartalmasabbnak és művészebbnek bizonyult. A római nemes ifjak atellanája, a középkori misztériumjátékok, a humanista akadémiák *commedia eruditái*, az évszázadokon át virágzó iskolai színjátszás számtalan formája, a látványos jezsuita színelőadások, sőt az oberammergau-i passiójáték is végeredményben mind műkedvelő színjátszás volt. Az sem érdektelen, hogy mi mindent köszönhet a hivatásos színház a műkedvelő színháznak. Csak két klasszikus példát említenék: műkedvelőkből alakult meg 1887-ben Párizsban Antoine „Théâtre Libre”-je, amely a színpadi naturalizmust honosította meg, a Moszkvai Nagy Színház pedig Sztanyiszlavszkij irányításával a műkedvelő jellegű Művészeti és Irodalmi Társaságból bontakozott ki.

A mai amatőr színjátszó mozgalom világszinten persze lényegesen különbözik az említettektől. Mindenekelőtt óriási minőségi ugrást jelentett a *szabad választás* jogának kiharcolása. Vagyis szabadon választani meg azt a formát, amelyben az amatőr színház meg akarja az eszmét testesíteni. A mindennemű kötöttség lerázása, az elkötelezettség és állásfoglalás autonóm kialakítása sajátjává vált a jelentős műkedvelő színházaknak.

A színház mindig is a propaganda eszköze volt. Kikre, milyen nagyságrendű tömegekre hat a műkedvelő színjátszó mozgalom? És hogyan? Kik képviselik ezt a mozgalmat? Melyek a koordinátái, és mekkora lehet valóságos hatásugara?

2.

E cikk keretei nem engedik meg, hogy a felvetett kérdésekre a teljességre való törekvéssel próbáljunk választ adni. A hazai amatőrmozgalmat különben sem hasonlíthatjuk a prágai Činoherný Klubhoz vagy a Szemaforhoz (félprofi színházak), esetleg a wroclawi (boroszlói) laboratóriumban zajló legújabb kísérlethez, amelyet Grotowski amatőrökkel old meg, sem a nyugat-európai vagy amerikai amatőr színpadok tevékenységéhez.

Mindenekelőtt tisztázni kell, hogy miért vált világjelenséggé a műkedvelő színjátszás? Azt hiszem, elsősorban az egyre inkább előtérbe kerülő, jó értelemben vett szereplési vágy és a sikerélmény szükségessége ad erre választ. Mindkét (vagy egy és ugyanazon) jelenség természetesen elsősorban a fiatalságot jellemzi. Az akceleráció, a felgyorsult szellemi érés következtében a fiatalság világszerte — így hazánkban is — egyre nagyobb szerepet, részt kér az életből. Korunk fiataljai óriási igyekezettel, erőfeszítéssel próbálják megérteni — és nemcsak megérteni, hanem aktív közbelépéssel befoiyásolni is! — a jelen bonyolult történelmi-társadalmi jelenségeit és folyamatait. A határozott állásfoglalásra, a tudatos vélemény-kinyilvánításra pedig mi sem kézenfekvőbb lehetőség, mint az önként kínálgzó „világot jelentő deszkák“?

A műkedvelő színházak társadalom-nemesítő szándékairól beszél Paul Binnerts is, a Nemzetközi Diákszínházak Szövetségének (NDSZ) elnöke: „A diákszínházmozgalom intellektuális művészi harc. Nekünk kötelességünk felnyitni az emberek szemét. Ideáljaink valóra váltásával egy jobb világot akarunk teremteni (...), hiszünk az új társadalom megvalósíthatóságában (...). Sohasem adhatjuk fel reményeinket. A diákszínpadok együtteseinek produkcióikban napjaink égető problémáival kell foglalkozniuk.“

Nem véletlen, hogy a diákszínházaknak sikerült nemzetközi szövetségre lépniük. A diákszínház (világviszonylatban) szemmel láthatóan a diákmozgalom politikai szócsővévé kezd válni. Ez a törekvés már az 1967-es wroclawi diákszínházfesztiválon nyilvánvalóvá vált. Egy évvel később a pármái fesztiválon már kizárólag a politikai tárgyú előadásokat méltatták figyelemre, a semleges témájú darabok az érdeklődés határmezsgyéjéig sem juthattak el.

De mielőtt rátérnék a diákfesztiválokra, szólni kell a diákszínház-mozgalom megosztottságáról. Ez a *megosztottság* sok tekintetben szakadékszerű, áthidalhatatlannak tűnő. A nagy diákáradatban kommunisták és nem kommunisták, új-baloldaliak és anarchisták, ultraforradalmárok és konformisták, antifasiszták és újfasiszták sodródnak egymás mellett. E megosztottság diákszínházi vetülete is egyre szélsőségesebbé válik. Már említettem, hogy művelői világszerte sajátos politikai fegyvernek tekintik a diákszínházat. Binnertsnek nagyon is érthető az állásfoglalása: „Úgy vélem, még sohasem volt oly nagy szükség arra, hogy közelebb hozzuk egymáshoz a különböző országok diákjait, elveik és gondolataik szabad kicserélésére.“

Azt hiszem, nem szükséges részletezni, hogy e rajongók és szenvedélyes amatőrök ítéletei korántsem csálhatatlanok.

3.

Több teoretikus szerint az amatőr színjátszás egyetlen útja az *utilitarizmus*. Persze, nem pragmatikusan értelmezett utilitarizmusról van szó; az erkölcsi érték itt a változó világ változó eszméinek legcélszerűbb és legérzékелhetőbb megtestesítésén múlik. Ezért az amatőr mozgalomban a cél minden eszközt szentesíteni képes — vagy félredobja őket. A közönség sokkolása, provokálása, rémítgetése, megbotrán-

koztatása, aktivizálása vagy akár becsapása — a nyugati modern műkedvelés ábécéjéhez tartozik. Az amatőr színész játékos felelőtlenséggel azt csinál, amit akar. Belső látomásait brutálisan és vakon szabadíthatja fel, tetszés szerint felrúghatja a színház törvényerőre emelt szabályait és etikáját. Sokak szerint az amatőr színész nem lehet formaművész; ő az utilitarizmus híve kell hogy legyen. Kétségtelen, az ideológiai célkitűzések mennyiségi halmozásáról van itt szó — a minőség rovására. Az agitatív törekvések egyenes következményéről van szó. Ha a szempont az, hogy minél gyorsabban és eredményesebben minél több hasznos információt kell átadni a közönségnek, akkor akarva, nem akarva lejjebb kell csúsztatni a minőség mércéjét is!

Talán ez a magyarázata a megoldásnak vélt, s gyakran egymástól gyökeresen eltérő formák tömeges jelentkezésének. Közösségi színház, provokáló színház, utcai színház, happening, apellatív színház... annyi van belőlük, hogy lehetetlen felsorolni őket.

E formai megoldások mind előnyökben és erényekben, mind hátlutútkben egyaránt bővelkednek. A régi színház-erkölcsi normák felrúgása sok helyen komoly konfliktusokhoz vezetett. Az amatőrök szenvedélyes fegyelmezetlensége nemritkán torkollt olcsó magamutogatásba, az alacsonyrendű közízlés kiaknázásába, vagy éppen az *ember iránti tiszteletlenségbe*. Jean-Louis Barrault, a Théâtre de France volt vezetője mondta: a művészet szabadsága visszaéléssé válik, míhelyt hiányzik belőle a tisztelet az ember iránt. „Tehát botrány és provokáció csak akkor lehet jogosult, ha teljesen őszinte, ha a tárgy feltétlen megköveteli, ha hiteles szenvedés van benne.“ És hogy ezt a szempontot az avantgarde műkedvelők gyakran szem elől tévesztik, az tagadhatatlan. Otomar Krejča, a cseh kísérleti színház egyik élharcosa minden szélsőséget kicsit ostobaságnak tart: „Mindent jogunkban van csinálni a színházban, amire bejön a közönség, ám nem minden színház, amire bejön.“ Ugyancsak ő nevezi a közönség ócsárlását — szerintem joggal — diákcsínynek.

A módszerek és formák állandó viaskodásával felesleges volna most foglalkozni. Az elmúlt évek során tett megfigyelések alapján a vére menő viták, konfliktusok és a sajtáságosan gyakori botrányok, amelyek a nemzetközi diákfesztiválokát kísérik, sohasem a forma, hanem mindig az eszme körül gyűrűznek. S ez bizonyítja azt, hogy az *amatőr színház legfőbb értékének forrása éppen az őt életre hívó eszmékben keresendő*.

4.

A *diákszínházi fesztiválok*, ha teljes körképet nem is, de tipikus keresztmetszetet nyújtanak az amatőr színházmozgalomról. Néhány éve valósággal tobzódnak Európa-szerte ezek a fesztiválok. Egy-egy ilyen alkalommal tízezzrel gyűlnek össze a kontinensről amatőrök és érdeklődő profik, diákok és nem diákok, hogy hangjukat hallassák és új hangokat halljanak. Ilyenkor pattannak ki perzselő viták, ilyenkor alakul ki véglegesen vagy hosszú évekre előremutatón valamely együttes nimbusza vagy rossz hírneve. Ezek a találkozók mindig forró atmoszférában zajlanak le.

Az 1967-es wroclawi fesztivál több szempontból mintafesztiválnak tekinthető. A korábbi találkozók legjobb eredményeket elért együttesei versengtek itt a pálmáért. Több csoport tekintette feladatának a klasszikus irodalmi értékek kiemelését a passzív szellemi hagyaték lomtárából — az adaptálás módszerével. A pármái Centro Universitario Teatrale Rabelais *Gargantuá*jának színpadravitelével sikeresen valószínűsítette meg ezt a célkitűzést. A kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem magyar nyelvű műkedvelő együttese ugyancsak ilyen téren ért el sikereket az elmúlt években:

Bolyai Farkas darabjának színpadra állításával, Petőfi *Tigris és hiénájával*, Kará-csony Benő *A rút kis kacska* című, két háború közötti vígjátékának bemutatásával. Ez a törekvés egyébként, úgy látom, a külföldi műkedvelő mozgalomban ma már egyre halványul. (Négy évvel ezelőtt még a budapesti egyetemisták színjátszó csoportja, az Universitas Nancyban a *Karnyónéval* osztatlan sikert tudott aratni.)

Az 1968 márciusában tartott pármái fesztivál túlhevített légkörében (a városban épp akkor nagyméretű tüntetések folytak a diákság jogaiért), amikor az összes neutrális jellegű darabok megbuktak, az utrechti Oeconomical Students színház *Lumumba* című tragédiája első díjat nyert, a madridi Los Goliardos együttes José Triana *Gyilkosok éjszakája* című művének előadásával, a magyar Universitas pedig a haláltáborokkal foglalkozó bemutatójával keltett feltűnést és elismerést. Ezen a fesztiválon első ízben realizálódott látványosan (és talán eredményesen is) a baloldali diákmozgalom és a diákszínház célkitűzéseinek közös nevezőre hozása. Egy tudósító arról számol be, hogy az előadások nemegyszer félbeszakadtak, mert a diákok a teremből kirohanva csatlakoztak a tüntetőkhöz. A pármái baloldali érzelmű diákok szabadtéri záróelőadása már botrányba fulladt egy spanyol fasiszta diák provokációja miatt, aki a legdrámaibb pillanatokban anyaszült meztelenül mászott elő rejtekhelyéről, a hevenyészett pódium alól...

A nagy zágrábi színházi találkozón tíz európai ország együtteseje vetek részt (köztük hazánké is). Itt is nyílt követelmény volt az aktuális politikai mondanivaló.

A helyi színjátszók interpretálásában Megan Terry *Vietrock* című beat-musicaljét és Kenneth Brownnak a belgrádi Teatro Levo bemutatta *A hajó* című darabját nagy tetszéssel fogadta a zsűri. A pármaiak Pasolini *Uccellacci e uccellini* (Madárkák és ragadozók) című darabjával a dehumanizálódás és a partikuláris boldogság problémáját vetették fel: a fesztiválon a legjobb produkcióként értékelték az előadást. Egy antifasiszta darab előadásának megzavarása miatt a találkozó végén a közhangulat itt is ellenségessé vált. A záróünnepségen a diákok közt kirobbantak a már azelőtt is meglévő latens ellentétek; a hosszasan elhúzódó viták már-már a tettelegességig fajultak...

Ízelítőül ennyi elég is a diákfesztiválokból. Nehéz kiszűrni belőlük a jót és kiostálni a rosszat. Ezek a színjátszók megszállott koncentrációval és messiási humortalansággal küzdenek azért, amiben hisznek: a közönség és ezen túlmenően a világ megváltoztathatóságában. Az is említésre méltó, hogy ebben az elhivatottság-tudatban semmiféle kényelmet nem ismernek: elsősorban a magukét, hiszen minden produkció hatalmas testi és lelki energiákat igényel, másodsorban a nézőt, akinek nincs alkalma elandalodni az ordító harsonák, egymásba torlódó értelmi és érzelmi ellenpontok, a drasztikus előadásmódok és brutális zörejek keresztüzében. Tehát mégis célbatalálnának ezek a különös előadások? Egy bizonyos: ilyenkor különleges kapcsolat alakul ki a játszó és a nézők között, lehetetlen közömbösnek maradni, és kívülállóként szemlélődni; senki sem kap lehetőséget az állásfoglalás nélküli távozásra!

5.

Vitathatatlan, hogy a „csasz tuska-korszak” lehangolásával új, termékenyebb és színesebb arculatot öltött a hazai műkedvelés. Romániában immár több ezer amatőr színjátszó-együttes dolgozik, s közülük néhány száz elismerésre méltó lelkiismeretességgel próbálja feladat körét, kitűzött céljait elérni. Ezek az együttesek a KISZ, az egyetemek és főiskolák, középiskolák, művelődési otthonok, szakszervezetek, üzemek és gyárak védnöksége alatt működhetnek. Hovatartozásuk természetesen nagymértékben befolyásolja az igény- és minőség-szintet, a játékmódot, a da-

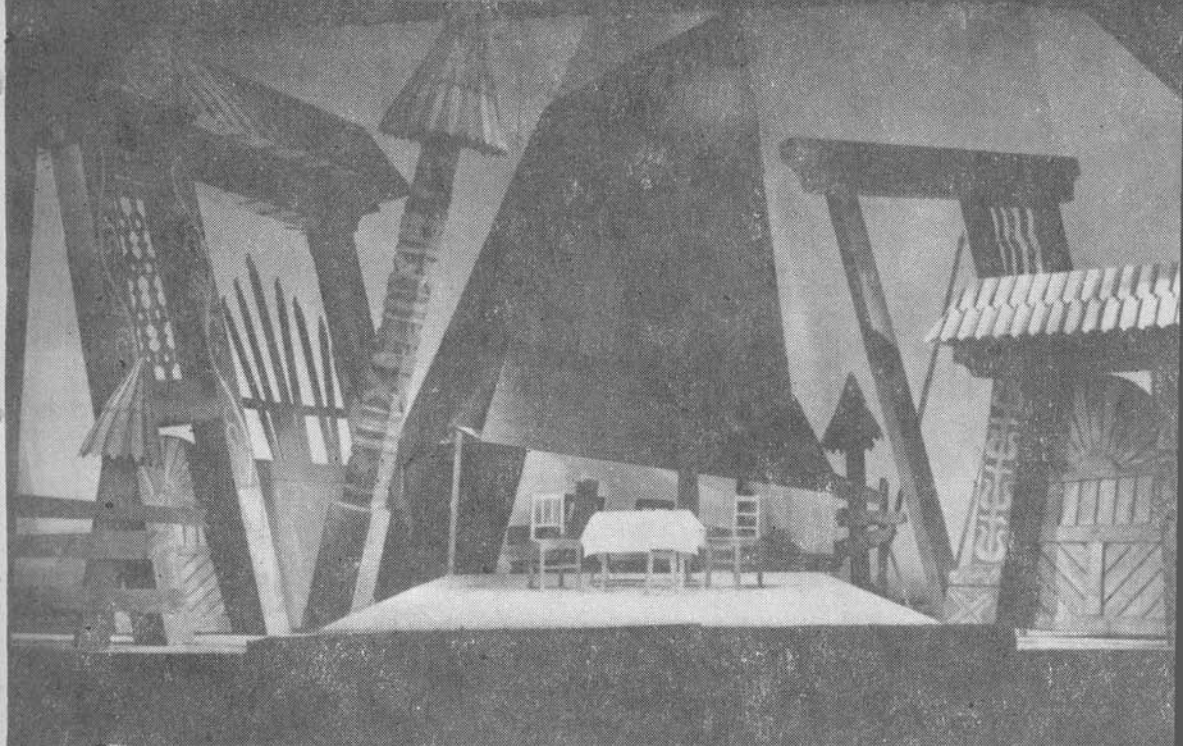
rabválasztást, a célkitűzéseket, egyszerűen: a csoportok profilját. A különböző szerepkörök betöltése, a többféle közönségréteg kielégítésének igénye a műkedvelés legváltozatosabb formáit alakította ki, a népi színjátszástól az irodalmi és kísérleti színpadokig.

Az iskolákon belüli színiegyüttesek tevékenységét általában egyfajta iskolás modor jellemzi; feladatukul nem is annyira a színjátszás sajátos, amatőr technikájának az elsajátítása jutott, hanem inkább a tananyag színesebb kibővítése, az irodalmi ízlés és általános műveltség fejlesztése. A falusi művelődési otthonok együttesei legnagyobb előszeretettel a népszínművek, a népi tárgyú darabok bemutatását vállalják. Az üzemi, szakszervezeti és adminisztratív szempontból hasonló jellegű csoportok különösképpen a szórakoztatást tekintik feladatuknak: többnyire népszínművek, vídám és könnyű darabok, kabarétréfák alkotják repertoárjukat.

Eredetiségre, kísérletezésre, új formák, hangok és módszerek kialakítására néhány rangosabb művelődési klub együttese és mindenekelőtt az önállósult diákszínjátszó csoportok törekednek. Az előbbiekhöz tartozók már nem egy-egy intézet vagy iskola, hanem egy teljes kerület vagy éppen az egész város fiataljai közül kerülnek ki. Ily módon érthető, ha ki-ki a saját szellemi többletével hatásos módon járul hozzá a színvonal-emeléshez. Az egyetemi-főiskolai színpadokon az egyén szellemi specializálódása hasonló kölcsönhatással valósul meg magasabb szinten, amikor a különböző karok diákjai vállalják a sok áldozatot követelő amatőr színjátszást. Az ilyen társulások akkor igazán értékesek, ha nemcsak az interpretálás, hanem az előadás minden komponense, a rendezés, díszlettervezés és kivitelezés, zene és fényeffektusok kidolgozása is mind-mind a műkedvelők munkája. Semmit sem fogadni el készen, hanem *mindent kikísérletezni, mérlegelni* — az amatőr színház lényegének megfelelően!

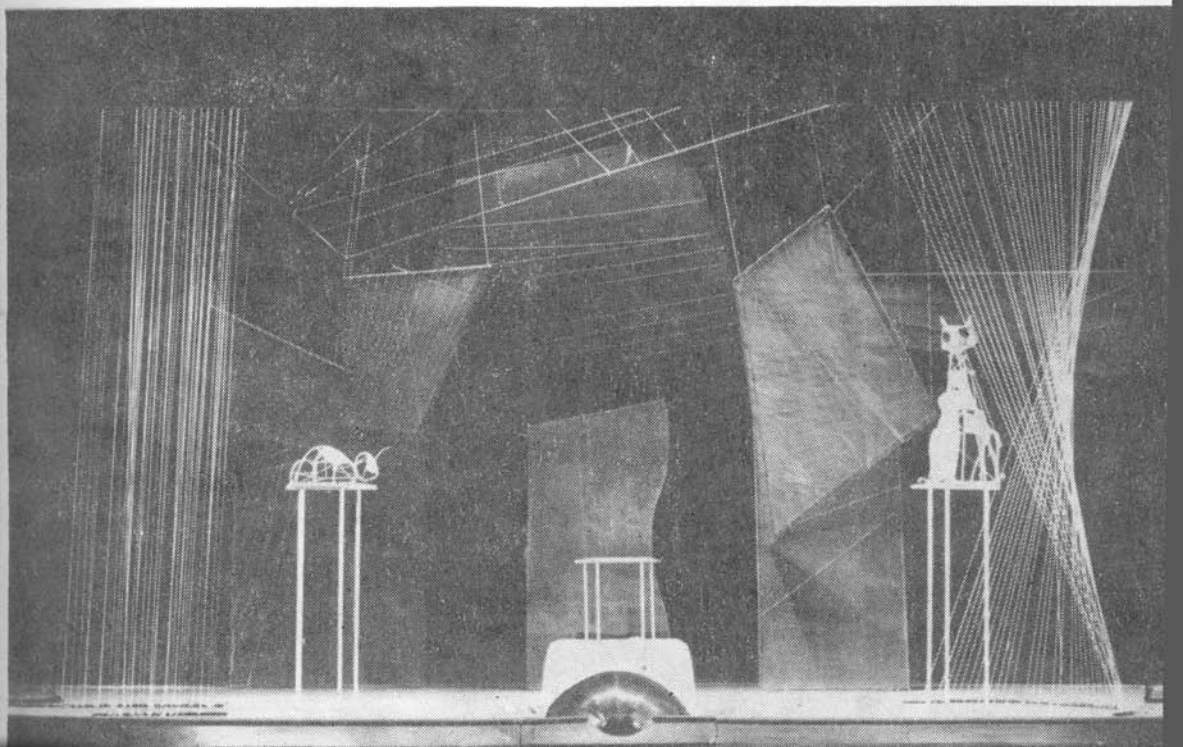
Egyetemi színjátszóink többsége hamarosan rájött arra, hogy a műkedvelés nem lehet azonos a hivatalos színház tevékenységével; a bemutatásra váró darab és az előadás közé az előadók egyéniségének kell ékelődni. A színészi adottságok és technikai körülmények nagyon is meghatározott keretei közt az eszmének, az intellektuális tartalomnak kell a diákszínjátszásban primátusra emelkednie. Ennek a szükségességnek tudomásulvétele vezette rá diákszínjátszóink egy részét az „irodalmi színpad“ megoldásra. Ezzel ugyanakkor lényegesen csökkent a darabválasztáshoz fűződő problémák száma is: könnyűszerrel lehet teatralizálni novellákat, forgatókönyveket, hangjátékokat, verseket, de akár esszéket is. Ugyancsak jó alkalom nyílik a régi, elfelejtett, beporosodott irodalmi értékek újrafelfedezésére s eredeti vagy átdolgozott formában való színpadra vitelére. A lényeg az, hogy *az amatőr színész sose fossza meg magát a felfedezés örömeitől!*

Az *irodalmi színpad* ma már egyetlen egyetemi városunkból sem hiányzik. Mégis ügyelnünk kell arra, hogy ne csináljunk egyeduralgó formát beütle. Ez a játékforma nem pótolhatja a drámát — sem napjaink drámairodalmát, sem letűnt korok örökérvényű drámai üzeneteit.



Szervátiusz Tibor díszlete Tamási Áron Énekes Madár című játékához

*Tóth László díszlete Ion Băieșu Megbocsátás című drámájához
(Szabó Dénes felvételei)*





A kolozsvári pantomim előadásának egyik jelenete

A pantomimról

Miért olyan magától értetődően népi művészet a pantomim? Mert mindeddig, az idők során a népnek „nem volt szava“. Mivel lehetne jobban ábrázolni a kisémbert, mint egy néma, fehérpap-szerű típussal, amely csendes, mintha bekötötték volna a száját, és szintelen, mint a magány?

*

A gerincoszlop hullámzik, a hasi részek remegnek, a légzőszervek a csiga szarvának félenk érzékenységevel hatolnak előre. E „reakciógépezet“ százhusz mérőműszere másodpercnyi pontossággal működik, mozgását a plexus solaris szabályozza. A gerincoszlop a lábujjakra helyezi át a test súlyát, és abban a pillanatban, amikor a nehézkedés ereje már-már túllépné az egyensúly sokszögét, vagyis abban a pillanatban, amikor — ahogyan Sganarelle mondaná — az ember majdnem betöri a fejét, előrelép a másik láb, és újabb felületet kínál, amelyre a teher a sarkon át előrehatolva áthelyeződhet. És ne is szóljunk arról az ezernyi heves, féktelen, vad robbanásról, amely a mozgás ez egyetlen másodperce alatt lezajlik. Ennek az állandó elmúlásnak az állapotát kell megragadnia már a kezdet kezdetén annak, aki pantomim-művész akar lenni.

*

Az ember tehát, a maga földi mozgási pályáján, egy mikrokozmosznak (saját énjének) mezsgyéjén áll, amely titokzatos visszatükröződése a makrokozmosznak (a világegyetemnek).

*

Minden bizonnyal van valami alapvető baj a gesztus birodalmában, és engem ez bánt elsősorban.

Egy pantomim-színésznek a priori sokkal egyszerűbben kellene mozognia, mint bárki másnak, aki nincs birtokában saját teste ismeretének. Mert a pantomim-művész cím elsősorban azt jelenti, hogy tökéletesen ismerjük és nyilvánvaló módon irányítani tudjuk testünket. Mi az oka, hogy fiatal emberek, akiknek van bizonyos gyakorlatuk a pantomimben, a legkisebb gesztust sem képesek végrehajtani anélkül, hogy fel ne cicomáznák egész füzérnyi fölösleges mozdulattal, amelyek gesztusuk alapszerkezetét hamisítják meg? Valamiféle vizuális modorosság születik ebből, amely, ha előbeszédre fordítanánk, teljességgel elviselhetetlen lenne.

PANTOMIM MŰHELYNAPLÓ

*A pantomim-játékos nem éri be többé azzal,
hogy néma legyen; ő lesz maga a »Csend«.*

JEAN-LOUIS BARRAULT

Az évek távolából derengő emlék — Jean-Louis Barrault csodálatosan kifejező mozgása Marcel Carné *A szerelmek városa* című filmjében. Lebeg, testetlenül, hihetetlenül hajlékony, töményen szuggesztív. Mozdulatlan arcú emberi szomorúság. Tragikomikus fehér bohócruha. A nagy klasszikus francia mímest, Debureau-t jelenítette meg, töményen sugározva a francia pantomim szellemét.

*

1948. Felvételi, koreográfia-fakultás, Művészeti Főiskola. Nincs pantomim-szak, csak baletet lehet tanulni. „Kioktatom“ levélben a főiskola vezetőségét a korszerű táncművészet útjáról. Felvesznek a „bátorságomért“; mégiscsak lesz, ha más nem, ritmikus torna. Csak hát ez mégsem pantomim. De úgy látszik, az „eltemetett“ álmok makacsul tovább élnek bennünk önálló életüket.

*

Felszabadító élmény a mozgás, a tánc. Beleoldódás a térbe, a természet ritmusába. Ősi mozdulatainkat magunkkal hozzuk, a simogatás, az ütés, a szeretet, a szerelem, a harc, a bánat mozdulatait — tudattalan tudásunk. Különös módon, ezek a mozdulatok nem is változnak, a mai városi asszony ugyanúgy simogatja gyermekét, mint évszázadokkal ezelőtti falusi asszonytársa. Mikor még nem hallottam a pavlovi reflexről, egy villanycsengő hangja, ami az ajtóhoz rántott, rádobbantott a civilizáció determinálta mozgások jelenlétére. Azóta érlelődik bennem egy „szám“, az ősi és a determinált mozgások együttese vagy konfliktusa.

*

Járunk, létformánk a mozgás. De a gyermekkor önfeledt rohanását, a mozgás örömét elfelejtettük, ifjúságunk táncélménye elkopott. Bölcsebb volt az a népszokás, hogy a tánc, sőt a játék örömét is megőrizték öregkorig. (Majdnem minden nép ismeri az öregek táncát.) A járás egyszerűnek tűnik, a legegyszerűbb, magától értetődő mozgássorozat. Egyik lábunkat a másik elé helyezzük. De amikor elemeire bontjuk, tudatosítjuk a járást, minden eddigi tudásunk csődöt mond. Mindent előlről kell kezdeni. Meg kell tanulni járni, felbontani és megismerni a testet. És milyen nehéz jól járni. Évek kitarató munkája kell hozzá, hogy uralmunk alá hajtjuk a mozgás alapját, a járást. Hogy tudatosan érzékeljük, ahogyan a gerinc ránehezedik a medencére, a lábfejet puhán helyezzük a földre, ráfekszünk a levegőre, legyőzzük a levegő ellenállását. Járunk. Helybenjárunk. Hogy miért? A pantomim „csodája“ az, hogy minden külsőséges eszköz nélkül, kosztüm, díszlet, kellék nélkül, pusztán a mozgás erejére támaszkodva, percekbe, sőt másodpercekbe sűríthet emberi sor-

sokat, gondolatokat, érzéseket, akár három felvonásnyi történést. Ez a műfaji szűkszavúság teremtette meg a helybenjárást. Minden redukálódik. A tér is. Különböző törvényszerű, hogy minél zártabb valami formailag, annál feszültebbé válik a tartalom. Robbanáskész. A pantomim feszültségteli, teljes belső koncentrációt igénylő műfaj.

*

Hiába, nincs más út, emberekkel, akiknek nincs mozgáskultúrájuk, ehhez a primitív fogáshoz kell folyamodni. Naturális mozgássorozat, ezután színpadszerűvé tesszük a mozdulatokat, megtisztítjuk, felnagyítjuk, lényegítjük őket. Stilizálunk. Mozgás-nyelvet tanulunk. Minden óra egyben felelgető játék is. Pattannak az ötletek, egyiktől a másikig, már nagyon nehéz lenne szétvagdalni egy-egy számot, hogy igazságosan elosszuk egymás között. És játszunk, okosan, gyerekesen, tragikusan, felszabadult jókedvvel. És élvezzük a játékot, egymás játékát is. Néha, előadás közben, rácsodálkozom ezekre a máskor paraván mögött élő színészekre, milyen felszabadultan, magabiztosan vállalják a nagy színpad nyilvánosságát. Talán ennek az órák-teremtette játéknak is köszönhető?

*

Kishitű vagyok és kételkedő. Nem történt semmi. Tíz éve kezdtük, de távol vagyunk a napi rendszeres munka lehetőségétől. Nem győztük le az anyag ellenállását, nem győztük le a test ellenállását, nem jutottunk el a szublimálásig. Nem tudunk semmit, nem valószínűtlen meg semmit. Nagyon távol vagyunk távoli céljainktól, beragadtunk az anyagba.

*

Ülök a nézőtérén. Felfokozottan élek át minden mozdulatot, pillanatot, szenvedek a heizyeti tehetetlenségtől, attól, hogy mégis velük kell élnem minden árnyalatot; érzem, hogy most egy hajszállal visszafogottabb a ritmus, és ez megsemmisíti a mozdulat erejét... itt többet kellett volna adni intenzitásban... ezt a mozgássorozatot gyorsítani kell, hogy a játék csattanjon... ez jó, nagyon jó, pontosan „ül“ minden nüansz, remek dolog a fegyelem, a mérték-érzék! A pantomim elsősorban testi-lelki fegyelem és koncentráció kérdése. Itt kezdődik. És egyszerűen csak meghallom a *csendet*. Ezt a soha, sehol nem tapasztalható, izzó, sűrű, koncentrált csendet. Megértem Jean-Louis Barrault-t, aki a csend művészetének nevezi a pantomimet. Az idő ledobja megszokott ritmusát, a percek órákká tágulnak; megnyergeltük az időt, a teret, az emberi szellemet, az érzékelést. Hirtelen felszabadultan belerobbant a csendbe a nevetés. Játsszunk. És a közönség velünk játszik. Mégiscsak történt valami?

*

Igen, együtt játszunk a közönséggel, azaz ők játszanak velünk. Igen, tudom, a műfajnak ez a sajátossága — „társasjáték“. A közönség kiegészítése, hozzájárulása nélkül nem teljes a játék. Az ő fantáziájukra is szükség van, nemcsak a miénkre. Talán mégiscsak megragadtunk valamit a műfaj lényegéből, ha egy teremnyi ember észrevétlenül belesodródik a játékba. Pedig nem élünk külsőséges fogásokkal. A nagy színház az utóbbi időben a brechti célkitűzés, megújulási szándék szellemében elhatározta, hogy közel kerül a közönséghez. Egy idő óta a közönség köréből jönnek, a közönség közé rohannak a színészek, mindehhez komplikált építmények szolgálnak, a színész leszól a nézőhöz, Kafka *Perének* előadásán K. úr odanyújtja



ernyőjét a sor szélén ülő hölgynek... Se vége, se hossza az ötleteknek, amivel a nézőt bele akarják rángatni a játékba. Sajnos, rendszerint az ellenkezőjét érik el ezekkel a fogásokkal. A jámbor néző feszeng, ijedezik, és nem tudja, hogyan viselje ezt a váratlan exponáltságot. Viszont: egy egész teremnyi felnőttet látni felszabadultan, spontán jókedvvel részt venni a játékban — határozottan elégtétel. Talán elsősorban azért, mert ezt nem provokáltuk. Valahol valami átmentődött a munkaórák szelleméből, a szó legtisztább értelmében vett közösségi szelleméből, a közös játék ízeiből? Talán ez a titok. A dolgok szelleme tovább sugárzik. Ebben a hajszolt, drámai feszültségű korban váratlan felüdülés a tiszta játék. Mindenki hálás érte.

*

Lépésről lépésre haladunk. Új lehetőségek villannak meg. Megrögzött autodidakta vagyok, panaszkodom, de tulajdonképpen élvezem, hogy nekem kell felfedeznem a magam számára a dolgokat. Így próbáltam megfogalmazni magamnak a pantomim sajátos eszköz-lehetőségeit: 1. az érzékeltetés csodája, amivel a mimes közeget, láthatatlan partnert, tárgyat, anyagot érzékeltet; 2. az átváltozás, amivel a mimes egyik típusból a másikba alakul szemünk láttára, egyik életkorból a másikba öregszik vagy fiatalodik, emberből állattá vagy tárggyá változik; 3. a gondolat vagy érzés megjelenítése; nem lejátszása — materializálása! Ezzel az utóbbi lehetőséggel ugyan még nem találkoztam a gyakorlatban, de szinte biztosan tudom, hogy megvan rá a lehetőség. Az első előadások után került a kezembe az első és talán az egyetlen szakkönyv. Az egyetlen pantomim iskola Párizsban van, E. Decroux-tól tanult mindenki, Barrault, Marceau, Fialka, Soubeyran (csak mi nem, vajon nem is fogunk?). Sok időt, energiát megtakaríthatunk volna, ha a pantomim technikai fogásait megtanuljuk valahol, valakitől. Persze, így talán jobban becsüljük a munkával kiérlelt eredményeinket.

*

Érzem, hogy minden szempontból fel kell önmagunkat „fedeznünk“. Szánalmasnak találok, ahogy a cseh Fialka kölcsönvette Marceau szellemét. Ami az ember egyéniségéből fakad, ami egyéni varázs, azt próbálja utánozni. Négy fal közötti tanulmánynak eifogadom, de nem nyilvánosan elének kerülő alkotásnak. Csodálatos a francia pantomim szellemi-testi hajlékonysága, kifinomultsága, letisztultsága, érzékenysége. De mi Kelet-Európában élünk, lényegesen különbözik a lelki-alkatunk, társadalmi, történelmi múltunk, jelenünk. Logikus, hogy a mozgásnyelvünknek is másnak kell lennie. Nem másolhatjuk szolgálai a francia pantomimet. Meg kell teremtenünk sajátos mozgásnyelvünket. Hallgatom a *Concertót*, és hirtelen élesen, víziószerűen megjelennek előttem a zene sugallta szokatlan mozdulatok. Sarkosak, erőteljesek, drámaiak, tele feszültséggel, aszimmetriával. Ezt a zenét le-

kerekített puhasággal nem lehet élni. (Feljegyzem a mozdulatokat, elvesztem a feljegyzéseket. Vajon visszatér-e még egyszer ilyen tisztán, ilyen töményen? Azt tapasztaltam, hogy az élményanyag nem vész el a művészetben, csak esetleg eltolódik térben és időben.)

*

Igen. A pantomim a „csend“ művésze, a zene és mozgás már külön probléma. A „mime pur“ nem tűri a zenét. Csak a csend feszültségét és a mozgás egyedülvalóságát. De hát én most formanyelvet keresek, le akarok ásni a mélybe, az ösztönök, a gyökerek mélyébe. És ehhez pulzus kell. Valóban, egészen különálló úgy a zene és a mozgás. Valahogy úgy érzem, nem szabad zenére táncolni, hanem a zenét kell átélni a testen keresztül. Feltesszük a csángó *Halottkísérőt*. A feladat ez: élje át a test a zenét. Félelmes dobogású, ősi zene, drámaiság és vadság lüktet benne. Mindenki megrendül, felkavarodik a test, a lélek. És különös módon mindenki lelepleződik.

*

Pantomim gondolkodásmód. Mégiscsak szert tettünk valamire. Sokszor szízfuzsi munkának tűnt az, ahogyan újra és újra előről kezdtük számainkat, csiszoltuk, kerekítettük, vizsgálgattuk. Jó, hogy mindig minden újra megtelt tartalommal, s nem vált üres formaismétléssé. És észrevétlenül sajátunkká vált a pantomim gondolkodásmód. Betört a test, a szellem. A gondolatot, a témát spontánul, a műfaj szellemében és eszközeivel élük át a mimesek. Természetesen a legjobbokról van szó, arról a 3—4 emberről, akik átitatódtak a műfajjal, akikkel dolgozni lehet, akik tele vannak ötlettel, játékedvvel. A rögtönző szellem is fejleszthető, kiművelhető. Úgy gondolom, hogy a jó mimes átélő készségű, színész-adottságú kell hogy legyen. Táncosból nem lesz soha igazi mimes. Nagy segítségünkre volt a mesterségbeli tudás, gyakorlat egy rokon szellemű műfajban.

*

A mozgás két alapvető tényezője a feszítés és a lazítás. A lélegzés, a természet ritmusa ez. Minden mozgás a gerincből, a test középpontjából indul el. Hihetetlenül tiszta, világos, kifejező legyen minden gesztus, hogy eljusson a közönségig. A pantomimnak nem szabad találos kérdéssé válnia. Hiszem, hogy van elvont jellegű pantomim, de félek a steril kísérlettől. A műfaj ősi ösztönösségét, naivitását nem szabad kilúgozni, mert ezzel együtt a sajátos varázsát is kiirtjuk. Beszéltem Kárpáthy Zoltánnal, a pesti mimessei, aki kizárólag filozofikus gondolatok közvetítését tűzte ki céljául, láttam Nicky Wolczot, a temesvári német színészt, aki ugyan csak az eleve elvonatkoztatás oldaláról indult (ez nem a letisztító, szublimáló elvonatkoztatás). Mindkét útnál az előbb említett veszélyt éreztem.

*



Marceau-nak nem sikerült megteremtenie azt a mimodramát, ami túlszárnyalja a Bip-figura egyéni számainak varázsát. Teoretikusok szerint a csoportos pantomim játék elveszti az egyéni szám feszültségének szépségét. Persze, mint minden újjászületett műfajnak, a pantomimnak is kiaknázatlanok a lehetőségei. Rajtunk múlik (mint a modern balett esetében is), hogy milyen új kifejezési formát teremünk, találunk neki. Az új műsor terve érlelődik, lassan már egy éve. Három nagy egység alkotja az előadás gerincét, egy naiv vásári játék, Ramuz novellája, a *Cirkusz* és Jean Claude van Itallie *Motel* című egyfelvonásosa. Nem véletlenül kerültek egymás mellé, az előadás „profilja” a cirkusz, vásár, színház. A rokonizú életterületek. Szép játék a művészet, Alig 13 éve, egy unalmas szakmai gyűlésen született meg az alapötlet és a figura, amelyből Mészöly Miklóssal együtt megírtuk az első, filozofáló igényű, felnőtt bábdarabot (sajnos, „túl korán”, úgyhogy nem lett szerves folytatása). És most pantomim hős lett belőle, szcenárium, naiv vásári játék (amibe bele kellene hogy férjen az egész élet). Ramuz novellája költői fogantatású. A fiatal amerikai író darabja száraz reklámszöveg, a játék elmegy a végső kaktaklizmáig, utána pozitív, reményt keltő látványt kell nyújtani a nézőknek. Megpróbáljuk. Érdekes módon ez a műfaj (vagy egyszerűen a kezdeményezés?) vonzza az alkotókat, Cseh Gusztáv, a tehetséges grafikus, a *Motel*ben váltja anyaggá, térre grafikai világának ízeit. (Talán meg is fordul egyszer a „játék”, és az ő, grafikában megfogalmazott világát transzponáljuk majd pantomimmé.) Sípos László a *Cirkusz*-hoz keresi a színpadi megoldásokat, színeket, formákat. (Talán Miss Anabellának tükörrel kellene elrepülnie!) Baász Imrének kapóra jött a *Vásár* céllövöldéje, régebbi elképzelését valósítja meg benne. Vermesy Péter most kezd hozzá első nagyobb lélegzetű pantomim-zenéjéhez (miután az ő szellemes, ötletes zenéje a régi műsor nem egy számának szerves alkotóeleme volt). Az egyfelvonásosnak azonban szövege is van. Hát igen, mondjuk, kísérlet, bár nagyon ellenszenvesnek érzem ezt a szót a művészetben. Ha van egy ihletett elképzelés, és ezt az ember anyaggá váltja, megvalósítja, az már nem kísérlet. A kísérlet a racionálisan kitervelt elképzelés, valaminek a kipróbálása — de semmi esetre sem azonos az alkotás folyamatával. Török Katalin foglalkozik az egyfelvonásos szövegével. Minden ellenszolgáltatás nélkül, pusztán a művészet iránti „szent lelkesedésből” dolgozik mindenki. Vajon nincs itt valami hiba? (Miért nem tudjuk kellőképpen mozgósítani és befogni erőinket a művészet minden területén?)

Egyfajta elégtétel látni, ahogyan a testek hajlékonyá válnak, a mozdulatok biztosságot nyerne, Péter János sajátos, érzékeny humora hogyan teljesedik ki a gesztusok világában. Az ő kifogyhatatlan játékkedve egyaránt otthonos a bábszínházban és a pantomim műfajában (milyen szerencse, hogy nem vették fel a Színházművészeti Főiskolára, egyedülálló tehetség veszett volna el jelentéktelen nagyszínházi epizód szerepekben). Van, aki itt talált magára, saját hangjára. Sigmond Júlia fanyar ízei, koncentrátsága, fegyelmezettsége, tragikum iránti érzéke talán ebben a műfajban érvényesül leginkább (jó volt látni, ahogyan a nagyszínpadon a *Trojai nők* kórusában kivált a többiek közül mozgásának plaszticitásával, játékbeli koncentrátságával). Érdekes módon Balló Zoltán mozgásában, térteremtő erejében, kompozíciós érzékében felsejlik, hogy ő maga is rajzol, fest. (A prágai világhírű *Fekete színház* tagjai mimesek, szobrászok, festők.) Koblicska Kálmán hajlékony érzékenységu fizikuma nagyon megfelel a műfaji követelményeknek. A mimesek



játékossága alkati adottságaikon túl, részben bábszínházi munkájuknak is köszönhető. Lassan mindenki az egyéniségéhez alakítja, érleli számaint. Ez az út a típus-kiformálás lehetőségéhez vezet.

*

Mitikus gyökerek. A gyermek magától értetődőnek érzi a pantomim műfaját. Döbbenet néztem arra a felnőttre, aki töredelmesen bevallotta az előadás után, hogy ő *nem értette* számainkat. Akkor értettem meg én, hogy a szokvány felnőtt-életforma mennyire elkoptatja a fantázia frissességét, fűrgeségét, a megfigyelőkészség, a koncentráció lanyhul, ellustul, csak a konzerv-készre reagál. Szellemi tunyaság. Ezért a művészet is felelős, nemcsak az egyén.

*

A kéz, a vibráló érzékenységgű kéz elindul, egy pillanatig megáll a levegőben, egy picit megrándul, ezzel felhívja a figyelmünket a következő mozdulatra, kirajzolja a poharat, átveszi a formáját, ilyenkor kicsit maga is pohárrá alakul, felemelkedik, és a mimes iszik a pohárból. Látom a poharat. Nézem a mozdulatlan, rezzenéstelen, fehér maszkos arcot, szenttelen, mégis minden kifejezés belefér a mozdulatlanságába. A mimes átlényegül. Lénnyé válik, koncentrált testű, mégis szinte testetlen lényé. Ő most *A mimes*, aki csodákra képes. Ez az átélési forma lényegesen különbözik a nagyszínházi színész átélési képességétől. A pantomim-színpad csak a típus-sűrítetséggű emberábrázolást tűri meg. Ez más egyfajta elvonatkoztatás. És még milyen hosszú az út az elvonatkoztatott tárgy vagy fogalom ábrázolásáig!

*

A pantomim-művész némaságát a világ bármely pontján, bármilyen nyelvű országában megértik.

ILLÚZIÓ, BÚBÁJ ÉS MÁZATLAN VALÓSÁG

„Úgyis csak öt percig tart az egésznek a hatása — mondogatják a látvány ellenségei. — Felmegy a függöny, az ember megcsodálja a festett mennyországot, aztán, mintha már ott se volna, megszokjuk. Nem éri meg a nagy költséget. A jó színész pedig egy hangszúllyal, egy mozdu-lattal egész világot varázsolhat maga köré. Összeborzong, és képzele-tünkben megjelennek a jégmezők, messzire réved, és a végtelenségig nyílik a szemhatár, suttog, és ott sötétlik a színen az éjszakai vadon.“

Igaz is ez — mert valóban van olyan színjátás, amelynél nincs szükség színpadképre, díszletre, kellékre; mint ahogy olyan is van, ahol még az sem szükséges, hogy a színészt lássuk: csak a hangjával hat ránk — s ez éppen a hangjáték, a rádiójáték. Csakhogy ez *másfajta* színjáték, úgy is mondhatjuk, hogy más színészi műfaj. Úgy viszonylik a „rendes-hez“, mint a festményhez a művészi rajz vagy egyáltalán a grafika. Ennek az egész kérdésnek a lényege itt van: a színjáték nemcsak aszerint osztható műfajokra, hogy például prózai (szomorú és víg) vagy zenés (ko-moly és könnyű) műfajok, hanem létezik egy lényegibb felosztás is; mint ahogy talán a versben hajdan egy-egy verselési mód már-már külön műfajt is jelentett.

Aszerint, hogy a színpadi *illúziót*, (vagy hogy az *illúzió*n *inneniek* fel-fogása se legyen kirekesztve) a színpadi *hatást* milyen eszközökkel akar-juk felkelteni: csak hanggal vagy hanggal és játékkal, vagy kellékekkel is, vagy díszletekkel is, meg zenével is és így tovább, beszélhetünk külön színpadi formákról, melyeknek más és más törvényszerűségeik vannak. Mást kíván a rímtelen szabad vers, mást a hagyományos szonett, mást a hexameter: *szemléletben*, fogalmazásmódban is. Egy régies szonett az-által nem modernizálható, ha a rímeit elrontom, és így tovább. Dési Hu-ber annyiszor idézett adomáját idézzük még egyszer; így szólt egy fiatal festő kollégájához: „Te jámbor, mit gondolsz, ha festesz egy naturalista arcképet, aztán veszel egy ollót, és az alak fejét körülnyírod szögle-tésre, attól az már mindjárt kubizmus lesz?“

Ha színházaink „díszletpolitikáját“ elemezzük visszamenőleg egy-néhány évre, mindegyre azzal a szellemmel találkozunk, amellyel az említett anekdota is élcelődik. Voltak rendezők, akik a *realizmust* azzal szerették volna biztosítani, hogy a színpadon ábrázolt vendéglő függö-nyébe valódi döglött legyet tűztek — és voltak rendezők, akik a *mo-dernséget* azzal szerették volna hitelesíteni, hogy a színpadon ábrázo-landó palota helyébe ugyancsak egy döglött legyet — építettek, amely azonban két emelet magas volt. És nézőink is vannak, akik azonnal világvárosinak érzik magukat — és a színpadot —, ha a jelenetben emle-

getett íróasztal helyén egy gyalupaddal egybeszerkesztett koporsó áll, amely időnként kékesvörös fényben villózik, vagy éppenséggel egy rosszul behangolt rádióállomás sípolását utánozza; és lesújtva ábrándulnak ki, ha rájönnek, hogy a színpadon látható szalma valódi.

Ugyanis ma is vitathatónak tartják, és vitatják, hogy *bármilyen* színpadra írt művet lehet *bárhogy* játszani. Azaz: mintha hegedűszónata tetszés szerint előadható lenne nagybőgőn vagy szaxofonon — ahogy a rendező egyéni meglátása és értelmezése ezt megkívánja!

Ezzel kapcsolatban egy évtizede divatba jött egy kifejezés: a „leporolás”. Ennek az értelme az, hogy egy régi darabot — sokak tudatában a régi azonos az unalmassal — hozzá sehogy sem illő színpadkép keretében játszunk: *Rómeó és Júliát* például acélkazamaták gépházlépcsőin adjuk elő.

Azaz: elutasítjuk a szerző, a drámaköltő tárgyi látomását. Igaz, Shakespeare nem ír elő, *nem ír* le határozott környezetet: a szó nála tökéletesen érezteti a színteret. Ez azonban csak azt jelenti, hogy Shakespeare-t *lehet teljesen díszletelen környezetben is játszani*, vagy lehet a cselekmény tárgyi világának megfelelő, *valószerű színpadképben*, többé vagy kevésbé részletezve. Nem jelenti azonban azt, hogy lehet olyan színpadon játszani, amely *hangsúlyozza a díszletektől és a konkrét formáktól való megfosztottságát*, vagy olyanon, amelynek csak többszörös áttételeken keresztül van a műhöz vágó jelképes értelme. (Mintha például az indulatok viharát egy hatalmas mellékvese-ábrával jelképeznénk, mert hiszen az termeli azt az adrenalint, ami a harag állapotában izmaink összerándulását kiváltja.) Bizony, az efféle jelképeség a legtöbbször nem más, mint — tudákosság!

De még csak nem is ez a főkérdés és a leg súlyosabb ebben az összefüggésben, hanem az, hogy a díszletet sok rendező és tervező önálló stíluskeremtő *eszköznek* és a *színpadi látvány* egyetlen vagy főtényezőjének tartja.

Vegyük csak konkrét példának a kolozsváriak legutóbbi Csehov-előadását. A kietlen sötétséget, baljóslatú rendetlenséget és lehangoló áttekinthetlenséget sugalló, szürrealisztikusan kongó színpadkép, úgy mond, a szereplők lelki világát és a problémák hangulatát vetítette ki, érzékeltette látható formában. Ugyanakkor azonban a szereplők több-



Kakuts Ágnes és Czikiéi László a Varsói Melódiában a nagyváradi színház előadásán (Vilidár István felvétele)

kevesebb korhűségű, szabályos jelmezeket viseltek. Pedig, ha az előadás ehhez a fajta expresszionista szimbolikához nyúl, akkor azt nem lett volna szabad csak egyetlen szelvényben érvényesíteni, hanem a szereplők jellemét és cselekedeteik értelmét külsejükre is rá kellett volna *vetíteni*. Így például az egyik nővert jelmez gyanánt tetőtől talpig melltartók boríthatók volna, az orvos öltözhetett volna madárijesztőnek, az ezredes kandúrnak, egy másik szereplő túl stilizált csőréságban kellett volna hogy megmutatkozzék — és persze, mindennek megfelelően, játéuk, hangszínük, minden egyes mozdulatuk e jelkép szolgálatára lett volna megformálva. Magyarítani sem kell, hogy egy ilyen szerű előadást végig kidolgozni hihetetlenül nehéz — annyira nehéz, hogy igazán meg lehet kérdezni: érdemes-e? Nos, ezek a fél-, illetve negyed- és nyolcad-modernizálások azt szeretnék sejtetni, hogy ők ezt a hihetetlenül nehéz munkát elvégezték: pedig valójában ez csak kendőzés, amely a gyengébbek szemében felmentést ad a lényegi megoldatlanságokért.

Ha tehát ezek után azt a kérdést teszi fel valaki, hogy a látványos vagy a „meghitt“, a „száraz“ színház mellett tegyünk-e hitet, és hogy modern vagy hagyományos színpadképet kívánjunk-e, csak ezt felelhetem: ezek teljesen különböző dolgok, amelyek nem zárják ki egymást, — és főleg, egyik nem kárpótol a másikért. És keveredésük is csak bizonyos arányokban és bizonyos körülmények között képzelhető el.

Feladatban és erkölcsi súlyban az utolsó évtized legnagyobb színpadi vállalkozása nálunk *Az ember tragédiája* kolozsvári előadása volt. Sajnos, a rendezés nem tudott egyik vagy másik tiszta előadásmód mellett dönteni. A látványosságról olyan értelemben lemondott, hogy nem adta vissza a Madách megjelölte környezet-elemeket: a piramist vagy például a Tower-t. Ugyanakkor nyújtott egyfajta elvont formákból vagy hirdetésszerű ábrákból és világítási hatásokból kialakított látványosságot. Jelmezben viszont nagyjából a hagyományos öltöztetéshez igazodott. Egyes jelenetekben használtak kellékeket, másokban nem. Az a kérdés, vesztett-e ezáltal az előadás hatásossága, vagy nyert?

Mindenekelőtt: bár igazat adtunk azoknak, akik szerint a díszlet hatásosságának tartama általában néhány perc, mégis hosszú idő után valamely előadásra visszagondolva, leggyakrabban először a színpadkép jut eszünkbe, a díszlet, s azáltal tudjuk felidézni az egész előadást. Vannak előadások, amelyeknek részleteire rég nem emlékezünk, de a színpadkép vagy egy-egy jelenet látványa feledhetetlen marad. Tíz évvel ezelőtt mutattak be Kolozsváron egy új vígjátékot, elég sikerületlent, de mai napig is élénken él bennem néhány óriási maszkos alaknak a mozgása. Tehát a hatásos látványosság az élmény tartósításához, az emlék pregnanciájához járul hozzá, a jobb bevéődéshez. Visszatérve a kolozsvári Tragédia-előadásra, ha a néző emlékszik is egy-két erős benyomásra, az csak *egy-két* benyomás: semmiképpen sem idéződik fel benne a *sokféleség*, az ellentétes hangulatú látványok *gazdagsága*, emlékei — és már ebből is látszik, hogy benyomásai is — szegényesebbek a lehetségesnél.

A Tragédia és más előadások tanulságai azt vallják, hogy a színpadon a végletességek mindig igazolhatók. Nem tudunk egy olyan Tragédia-előadást összehozni, amelyen ezüstfelhők közt dörgő arkangyalok, forróégyi bujaszínű óriásszirmok közt álmétkodó Éva, műszer- és gépva-

Péterffy Gyula
és Sebők Klára
Băieșu Megbo-
csátásában
(Csomafáy Fe-
renc felvétele)



donban ágáló tudósok láthatók? Rendezhetünk akkor olyan Tragédiát, hogy a színészek fekete ünnepi ruhában, kezükben könyvvel adják elő a szöveget, s a szerzői utasításokat a legszuggesztivebb hangú csak felolvassa a közömbös függöny előtt: hatásosságban — jó színészi színvonal esetén — közelebb fog állni az első „hiperlátványos“ előadáshoz, mint a lehetséges közbeeső fokozatok.

A fő követelmény ugyanis: az illúziót vagy legalábbis a léghört megteremteni. S ezt első fokon a viszonylag tökéletes látványossággal érjük el, vagy csak a lényegére sűrített színészi „munka“ útján: tökéletes szövegmondással. Az utóbbi kérdés körül megtaláljuk arra is a feleletet, miért keil a látványosság dolgát annyit vitatnunk.

Az elmúlt húsz év alatt nem volt ez mindig kérdés: az előadások többnyire egyensúlycsak voltak. Jó előadáson lett légyen jó vagy rossz a díszlet, különösebb gondot nem okozott: látványosság-szomjunkat kielégítette a színészi taglejtés, a színpadi mozgás koreográfiája. A rossz előadás magyarázatát pedig senki sem a rossz díszletekben kereste — nemigen tudunk olyan színházi produkciókat megnevezni, amelyek egyébként jók lettek volna, de rossz díszlet és jelmez tönkretették. Sokkal

jellemzőbb volt az az eset, amikor az egyébként kitűnő vagy önmagában színvonalas színpadkép sem menthetett meg a bukástól.

Bekövetkezett sorozatosan az, egy sereg gyenge darabnál, hogy a siker érdekében a legelszántabb látványossághoz folyamodtak — díszlet, jelmez, álarcok, vetítések, fényhatások, koreográfia s minden lehetséges elem terén — s természetesen eredménytelenül. S ugyanilyen gyakran előfordult az is, hogy remekművek esetében, színészilag ki nem hordott vagy meg nem értett szerepek, vagy a zavaros felfogás mentése végett a rendezés látványossággal ködösített. Ilyenkor a látvány levált az előadásról, s öncélúnak tűnt, ugyanolyan problematikussá vált, mint az előző esetekben.

Talán a legtanulságosabb eset hazai színjátszásunk történetében erre nézve a marosvásárhelyi *Macbeth*-előadás. A rendező és a díszlettervező bravúros látványosságokkal szolgáltak: a hírhedten szűk és szegényes felszerelésű vásárhelyi színpadra monumentális, megrázó tömegjelene-
teket állítottak, s a látványosság intenzitása mindig pszichológiai mély-
ség és kényes esztétikum közege át valósult meg. A színészi játék azon-
ban nem állt ezen a fokon: az előadás nem forrt fel, és sok néző önkén-
telenül éppen azt okolta a kudarcért, ami a legszebb volt az előadásban:
a szép színpadi látványt, mert szerinte ez elnyomta azt, ami valójában
nem létezett: a színészi alkotómunkát.

Amíg általában csak gyenge darabok mentésére vetették be a többé
vagy kevésbé hatásos látványokat, addig a néző és kritika nem is okve-
tetlenkedett. Amikor azonban remekművek mondanivalóját rejtették így
véka alá, vagy pedig a színpadi látvány mesterkélt sivársága vagy tar-
talmatlansága által igazoló háttérrel akartak festeni a színészi munka
sivárságához, mindenki méltatlankodni kezdett, és joggal. És egyszeriben
szakértő kritikusa lett a színházi látványosság részletkérdéseinek is.
Mindenkori pontosan felismerte, csak a díszletfestő nem, hogy a megvilá-
gítás erőssége és a színek tónusa nincs egyeztetve, hogy a jelenetek vál-
tozásaikor színes fényhatásokkal nem tudják „játszatni a díszletet“, hogy
nincsenek tekintettel a látás élettani törvényeire, s különösen erős fehér
vagy fekete foltokkal kimerítik a szemidegeket, hogy a fényhatások vál-
tozásai nincsenek összehangolva a kísérezőzenével — a magnókészülék
hangszórójának recsegése mindig csak a generálsötéttel jár már együtt
—, hogy amikor húsz emberrel sem tudnak tömeghatást kelteni a szer-
vezetlen mozgás következtében, hattal is akarnak ... és így tovább. E
megjegyzések általában igazak, de meglepő, hogy igazaknak kellett tartan-
unk olyan esetekben is, amikor beláttuk, hogy a rendező mégiscsak job-
ban ért e kérdésekhez, mert máskor, akárhányszor, ezt bebizonyította.

Mi lehet az oka mindennek? Szerintem csak az, hogy azokban az
esetekben, amikor úgy tűnik, hogy a rendező *csak* a látványossággal törő-
dött, akkor törődött vele keveset. Vagyis: valóban a látványosságra
fordította figyelmét, de figyelme nem lehetett valamilyen okból elég
éber és energikus.

Mi ez az ok?

Egy dogma a rendezői munkamódszerekről, amely még legjobb ren-
dezőinket is súlyosan károsítja.

Régebb a színész otthon megtanulta a szerepét. Amikor tudta, meg-
jelent próbára, s kezdődhetett a *beállítás*. A modern rendezés egyik alap-

elvé azonban az, hogy a rendezői elképzelés kezdettől hasson, s úgyszólván már a szöveg első sillabizálásánál is irányítsa a színészt. „A színész az első fázisoktól kezdve együtt építse fel a szerepet a rendezővel.“ E módszerrel azonban a próbák a végtelenségig húzódnak, részletekbe vesznek, és — óriási szerepet kap a sügő. A színészek delejes — és csak szerintük nem látható — pórázra feszítve keringenek a sügőlyuk körül, s ez minden felszabadult, lendületes színpadi mozgást megakadályoz. Márpedig ez volna a látványosság első tényezője. A szerepépítkezés legkezdetlegesebb fázisaiban elindított próbák unalmasak, kimerítőek, s az ölmisság befolyik az előadásokra is.

E jelenségnek súlyos műsorpolitikai következményei vannak. A könnyű műfajok sikere és túltengése annak köszönhető, hogy még ha szétesően is, de elemeikben „klasszikusabb“ színpadi látványosságok, mint sok olyan prózai előadás, amelyen klasszikusokat adnak elő. A könnyű műfaj diadala, akármilyen ellentmondásos is, a hagyományos színpadi látványosság diadalát hordozza — a „rendes“ színházzal szemben is.

Elsősorban azért, hogy nem mond le az illúzióról, illetve (mint ahogy sok intellektualista rendező teszi, amikor él vele) nem szégyelli, nem takargatja.

Az illúzió lényege nemcsak szemfényvesztés, nem az ítélőerő elhallgattatása, nem az érzelmi-indulati elemek uralomra juttatása az intellektualitás felett. Az illúzió mindig elvon, tömörít, s ezen keresztül eszményeket is hirdet. *Zavartalan* eseményeket.

Az illúzió jelen van a könnyűzene-énekesnő esetében is, tehát hatása már annak is *színpadi*, színházi. Mi a lényege ennek az illúzióknak? Az, hogy valamilyen érzést vagy érzéskomplexust olyan tisztán és zavartalanul kapunk, ahogy az az életben csak a legritkábban jelentkezhet. Vegyük a legegyszerűbbet, hogy ne mondjam, legközségesebbet, a színpadi erotika illúzióit.

A „földízített“ színpadi nő — akár operetténekesnő vagy táncosnő — olyan zavartalan vágyképzetet ébreszt, amiről az életben csak ábrándozik az ember, de része benne nincs. Mert az életben egy ilyen női vonzásnak például anyagi mellékgondja is van — mibe kerül mindez, bezárólag a gyermektartással; egészségügyi szorongások járulhatnak hozzá s a többi . . . a színpadról megkapja az érzékiségnek azt az illúzióját, amikor a kívánatosághoz, a sejtelmességhez, a temperamentumhoz nem setteng oda semmi prózai figyelmeztetés. A kezdetleges éneklésnek magát tüzzel átadó, „az egész testéből éneklő“ nő a néző erotikai eszményeit idézi, egyáltalán a nőről való titkos képzezeit igazolja.

A prózai előadások színésznője manapság azonban mint nő ezekhez az eszményekhez képest — kezdetlegesebb, s akármilyen meghökkentő ezt kimondani: erotikája is nemcsak kezdetlegesebb, hanem közönségesebb is. Erotikus vonzása csak a több-kevesebb meztelenségben nyilvánul meg, rendszerint a mellék és a combok ordináré kecsegtetésében. (Kevés olyan színházi fényképöszeállítás látunk ma, amelyen ne szánának nagy szerepet valamelyik színésznő lábának a művészi mondani-való hangsúlyozásában.) A női vonzóerő legerősebb eszköze, a szép járás, a szép mozgás és az őszinte s játékos hangmodulációk szinte teljesen kivesztek prózai színpadjainkról. Semmi sem kelt annyi illúziót a nőről,

mint ha „fenségesen“ jár — de ez ma már csak a zenés, főleg az olcsó, könnyű zenés színpad fogása.

Színházaink tehát abba a tragikus helyzetbe jutottak, hogy a színpad legnagyobb eszményeit — a pompázatos látvány, a mutatós mozgás, a játék, a tánc, a szó és az ének, a szöveg és a zene összhangját — legnagyobb ellenségeik, a „könnyű műfajok“, az operett, revü, esztrádformák képviselik.

Nagyjából az történt, hogy a rész kedvéért eladták az egészet, s ezt összetévesztették a művészet *pars pro toto* elvével. Mert mint bevezetőben hivatkoztam rá, léteznek olyan színpadi formák, amelyek, mondjuk, a rajzra emlékeztetnek (a teljes színpadi lehetőségekhez képest azt a viszonyt képviselik, mint a kevés vonalú művészi rajz a nagy festményhez képest). Ebből egyesek arra a következtetésre jutottak, hogy a korszerű színházi forma csakis ilyen, holott ez csak kivételes eset lehetett. A színpadi kísérletezésekre általában az jellemző, hogy — csupa kivételekből akarnak szabályt alkotni.

Óriási szerepe van ebben egyfajta kultúrshnobizmusnak, amely már a két háború közti időszaktól kezdve ajakbiggyesztéseivel iszonyatos rombolást végzett. E sznobizmus alapvető dogmái: az *egyszerűség*, amellyel a dísztelenséget azonosítják, a *stilizáltság*, amely a mesterkéeltséget igazolja; az, hogy a *díszesség ízléstelen*, hogy az *érmelmesség olcsóság* és így tovább. Ez a sznobizmus műfajokat degradált, illetve irtott ki. Ilyen volt például a népszínmű, főleg a zenés népszínmű. Miután elterjedtek bizonyos modoros, sablonos megoldások ebben a műfajban, ezt a műfaj lényegével azonosították, s a „népszínműves“ ugyanolyan becsmérlő jelzővé vált, mint mondjuk, a félműveltek száján a „szecessziós“. Márpedig semmiképpen sem tudom lenézni annak a legegyszerűbb színházi nézőnek az igényeit, aki elvárja, hogy az előadás keretében például valamikor valamiért énekeljenek, mert csak akkor teljes az ő színházi élménye. A sznob szétforgácsolás tovább tart: ma már sokszor a hangot is külön adják be, a színész csak tátog — joggal fordul el ettől az annyi gúnnyal emlegetett nagyközönség, és menekül a zenés műfajokba, az operettekbe (ahova, sajnos, szintén betört a sznobizmus, és már ott is „modernizálni“ kezdenek).

Jellemző arra a tehetetlenségre és színházi bürokráciára, amely „egy előadás az egy előadás és kész“ fogalmában gondolkodik, hogy manapság, amikor sok az olyan színmű, amelynek terjedelme nem töltené be az egész előadásidőt, nem gondolnak arra, hogy verssel, pantomimmal, énekel egészítsék ki a művet, hanem inkább nyújtják, vizezik a darabot a végtelenségig. Úgy amolyan „vidékies“ dolog lenne, szerintük. A görögök nem érezték vidékiesnek tragédiáikat szatírtjátékokkal köríteni. A kibontakozás útja azonban csakis ez lehet: a közönség igényeit és a közönségnevelés célkitűzéseit szüntelenül szembesítve, visszatalálni az eredeti műformák értelméhez.

S ebben az összefüggésben a látványos vagy mondanivalós színház dilemmája éppen olyan nevetségesnek fog feltűnni, mint egy híres középkori anekdota leányzójának a kísérlete. Abban arról van szó, hogy egy jámbor leány összeveszett a micsodájával (finoman kifejezve, esetleg mondhatjuk úgy, hogy a *szexusával*). Mind a kettő azt állította, hogy a másikat tulajdonképpen csak őmiatta szeretik, vagyis a szexust a lányért,

a lányt a szexusért. A végén elhatározták, hogy szétválnak, és külön kelnek vándorútra. De az emberek, amikor megtudták, hogy a lánynak nincs — szexusa, elkergették: „Menj innen, idétlen nyomorék!” Amikor pedig az önállóan lábrakelt szexussal találkozott: „Pffuj, utálatos pokolfajzatja!” kiáltásokkal leköpdösték, és követ dobálták. Végül kénytelen volt a lány és a szexusa egymással kibékülni.

Ennek a kibékülésnek rövidesen a művészetben is be kell következnie, s elsősorban a legnagyobb tömegeket érdeklő művészetben, a színházban. Ennek az útja, hogy nem a dilemmákat keressük, hanem a teljességet. S ha ez úgysem valósulhat meg mint eszmény, mégiscsak megold egy sereg álproblémát. Főleg megtanít arra, hogy a művészi munka *nehéze* alól nem ment fel semmilyen szellemes kérdésselvetés, semmilyen bravúros egyszerűsítés.



N. Ignatov:
Reggeli
dallam

NÁSZTA KATALIN VERSEIBŐL

Elégedetlenek vagyunk színházainkkal, elégedetlenek vagyunk színészeink többségével. A fiatalokkal is. Nem a tehetséget hiányoljuk — ebben szerencsére nincs hiány; de hiába a tehetség, ha hiányzik az akarat, a művészi ambíció, amely áttöri a szereposztási önkény, az adminisztratív közöny korlátait. A legfiatalabbak, a főiskoláról éppen hogy kikerültek ugyanúgy illeszkednek be a semmit-nem-akarás színházaink házatáján uralkodó hangulatába, mint a néhány évjáráttal vagy két-három évtizeddel korábban érkezettek.

Kettős hát az örömünk, amikor útjukra bocsátjuk a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet másodéves hallgatójének, Nászta Katalinnak a verseit. Biztatónak érezzük azt az önelégedetlenséget, azt a kereső nyugtalanságot, amely minden sorát áthatja — és amelyben nemcsak egy-egy szerep, nemcsak az érvényesülés hajszolását, hanem a művészet lényegéhez eljutás vágyát véljük felismerni. De reménykeltőek e versek mint költői alkotások is: szeretnénk hinni, hogy egy nem mindennapi lírikus-tehetség keresi bennük saját hangját, s a folytatás méltó lesz az induláshoz.

K. L.

Turné

Nevükben szólok.

Hazajöttünk és megmaradtunk.

Láttunk, olvastunk,

játszottunk sokat

*— megmaradtunk kevésnek-rossznak —
sajnáljatok,*

érdemtelen tüztük Thália koszorúját

homlokunkra,

hiába másztunk szekerére.

Fásult és nyugodt minden,

élet sincs csak a budoárban

— nem jö ez így,

gyermekeknél vagyunk rosszabbak,

nem akarunk semmit,

semmit, semmit,

soha semmi újat.

Félünk, hogy alaptalan a vágy,

mert ott az akadály,

ott vannak a percek,

mikor megfagyasztják

benned az életet —

kicsi a világ,

csak négy oldala van,

s te benne ritkán-duplaélő.

valaki

nehezen alkalmazkods —
nem úgy születünk,
hogy egy fantáziával
lekapkodhassuk
fals csillagzataink.

Purpar lé

- Láttam egy darabot.
— Csak előadást szoktam.
— Voltak benne szép díszletek,
magas fák,
hamuba sült pogácsák . . .
— Tetszett?
— Éhes lettem s
vágytam egyedül
magas erdők közé . . .
— Akkor jó volt a darab.
— Az előadás?
— Nem tudom. Senki sem tudja pontosan,
én sem tudom.
— De nem emlékszem a szövegre,
arcokra sem,
semmire, úgy általában
vágyakoztam a csendre.
— Ki írta a darabot?
Ki rendezte?
Ki volt a főszereplő?
— Nem írta senki,
nem rendezték,
nem volt főszereplő,
sötét volt, meleg,
s egy szék sem reccsent,
éreztem a fákat,
a szelet,
pogácsa-illatot,
s vágytam, hogy egyedül lehessenek.
— Nem értelek.

Magány

felültem
erre a szekerre
és révem biztonsága
távol-valódivá
cseperedett
a szó s a játék
kettős igézete
kiaknázta
igazi énem
s most pusztá-rideg
egyedülvalóságom
átka üldöz

Az én tükröm

a tükör a leghazugabb
képem
sohasem azt akarom
amit a tükör mutat
akik nem ismerik
tükrömet
sosem tudják
megfejténi
titkomat
s te se hidd
hogy most tied a világ
én egész kerek vagyok
ez így igaz
de ha engem ismersz
a titkomat soha
s ha engem igen

a tükrömet soha
s a tükröm nélkül
nem vagyok egész
érted már
kicsi bigisz a csíziót
s ha tudod a nevem
hidd okosnak magad
mert ráaggattam
a szennyeseimet
lapozd fel s rájössz
hol voltam
kit szerettem
mit csináltam
de a tükrömet
art soha nem tudod meg

Nyughatatlan faliszőnyeg

harmadnapra
kiborultam
harmadnapra
konzerválódtak
aggodalmaim
harmadnapra
már nem volt
lelkiismeretem
harmadnapra
elfelejtettem
megsértődni
éjszaka kitakaróztam
s a faliszőnyeg
egyszerűen lepotyogott

harmadnapra
megbocsátottam

harmadnapra
elzamosodtam
harmadnapra
kicsomagoltam
harmadnapra
bezálogosítottam
maradék hűségem
és lemondtam
a továbbiakról

éjszaka betakartak
éjszaka lerúgtam a takarót
éjszaka felriadtak
az erdei tisztások
harmadnapra
minden fellobogott

A HIHETETLEN HADSEREG

1.

Szélroham: Klorinda fürtjei a dombon, a fegyelmezetlenül és szenvedélyesen hajladozó cserjék között, Tankréd csattogó pajzsa a fémes égen, patetikus táj. De változik: a domb nem felelheti, hogy egy puritán város szelíd és komoly kertje kavargó rajta, szőlőkarók, mint dzsidák, vad bozót, nyugtalanul kanyargó sövények. A fény: sűrű és békés, ősz van, a domboldalon uralkodik a treuga Dei, csönd. Sajnos, egyre több a gyorsan növő, felületes és haszontalan akác, diófát, tölgyet nem nagyon ültetnek, bokor is egyre kevesebb, két szilvafa árválkodik, a lista végére értünk. Kertek, házak, utca, a Fellegvár bizonytalanabb tere, legelő, néha bárányok is: körülhatárolt, szerves és érthető. Minden apróbb egység azonban külön jelentést rejt, például a lakók és mivesek történetét, konfliktusokat, a szomszédság játékos és változó viszonyait, el lehet gondolkozni a házak stílusán, a kerítések színén, azon, hogy miért neveztek el erre felé minden utcát kuruc nagyokról, a titkos ösvényen, amely kerülő nélkül, a gerincen a Kányafőig vezet, megkerülve Szent Donátnak vagy kicsodának mafla és összefirkált barokk szobrát, amely teljesen váratlanul bukkan fel egy erdőcske közepén — mindez hallatlanul bonyolult, a dülönevek rendszerének feltárása is megérne egy tudós esztendő; kiderül, milyen bölcsek is azok a nagy elmék, kik azt mondják, minden jelekkel zsúfolt, és jelentéssel teli világban élünk.

Nekünk, egyszerű halandóknak is meg kell ezt éreznünk, ha nincsenek is eszközeink, és meg kell elégednünk az egyszerű felismeréssel. „És mind az ajtók és azoknak oldalfái négyszögűek valának az ablakokkal együtt, és egyik ablak a másikkal átellenébe volt mind a három renden.“ Ezt a Templomról írták, amelyről mindenki tudja, hogy minden köve valamit jelentett, minden oszlop lelke egy-egy szárnyas és retentő Kerub volt — s íme ezt is így írják le, ahogy egy ács írná le, ahogy egy kőműves, egy pallér, szóval: egyszerűen és magyarázóan. Ellenben a Titkos Történet mindent betölt. A tudomány (az *európai* tudomány) eltekint a jelentések történetétől, a történettől általában, teleológiai módon, tehát a sarkateleiben kifejeződő célnak megfelelően kiválaszt egyet, és azt változatlan értelemben használja: invarianciát keres. A „természetes beállítottság“ (Edmund Husserl), a „természetes világnézet“ (Max Scheler) általában nem válogat, illetve csak annyira, amennyire esetlegessége és elfogultsága kényszeríti: az egyes tárgyakhoz nem társít egyforma mértékben jeleket, történetet — így minden egyes személyes tudatban a viszonyok következtelen és összegubancolódott szövevénye jön létre, amely tulajdonképpen a principium individui, ez különbözteti meg az egyiket a másiktól. A természetes világnézetnek a tudománnyal és a magasrendű művészettel szemben megvan az az előnye, hogy *gazdag*: minden ponton újabb történettel találkozhatunk, meglepetések érhetnek, röviden — *itt van* mindaz, ami a *mesét* táplálja. A természetes világnézet szintjén a váratlan, a kaland: szabály. Vegyük a domboldalt példának: domborzat, civilizáció, éghajlat egy élő egységet alakított ki, ez az egység bizonytalan és fluktuáló határokkal rendelkezik, hozzáképzelhetem a Virágos-

völgyet vagy elválaszthatom tőle, és az egészről talán csak én tudok: Palocsay Zsigmond egy másik ilyen „környék“, „táj“ költészetét műveli, amelyet a Békás és a Borhánacs között sejtek, a Nagy Gábor-tanyától balra, hermetikus költészet ez, mert *zárt, bezárult* az a fa-víz-út sokszög, rejtjelei csak önmaguk által fejthetők meg, mert csak azt jelentik — talán értelmetlenség ez a művészet, én a Borjúmálon már alig hallok a hangját; és azt, hogy így be lehet zárkozni egy kis tájegységbe, talán csak mi, kolozsváriak értjük. Ime, a különbséget látjuk itt meghatározónak, az egyedekre való széthullást, az *individuuációt*. Ezért a különbségért utazunk, ezért próbálunk újakat, ezért szökünk meg hazulról, saját partikularitásunkat más környezetbe kell ágyaznunk, hogy kipróbáljuk: változik-e, hogy megragadjuk saját lényegünket ebben az ingó, remegő tükörben, ami a Város, az Erdő, a Tenger, a Sivatag, a Sarkvidék: az egyes ember életében az invariancia egyértelmű a kalanggalal.

Ami a tudományban egy technika alkalmazása jelenségekre, egy bizonyos cselekedetsorban, az „életünkben“: a kaland. Ez a kaland persze lehet egy kert megművelése, bevetése tarkababbal, s tovább, bablevés készítése és elfogyasztása füstölt oldalassal vagy anéikül, vagy lehet éppenséggel a tudomány maga.

2.

Beesteledett, sötét fénypontok, gépkocsik bársonyos zúgása, homályos veszélyérzet, találkozások, zene, élesen megvilágított tornyok, virág- és dohányillat, közeledünk a város mítoszához, amely a filmben már bizonyos sztereotíp és mindenki által ismert formát öltött, úgyhogy elég pár jelzéssel utalni rá, fényreklámok, csevegő társaság belép egy ragyogó vendéglőbe, vagy kilép belőle, a klisé készen áll, benne az elviselhetetlenül hagyományos tartalom, Gyilkosság, Szerelem és a többi, de az izgató persze a város maga, érthetetlen kisvilágainak fel-felvillanásával, San Francisco kínai negyede, kínai feliratok, kifürkészhetetlen arcok, köztük fut, botladozik, zihál és vérzik a Magányos, a Kitaszított, szállongó újságoldalok között: mindannyian ismerjük ezt, a mozi mítosza annyira közös, hogy egy író (Mándy Iván) nyersanyagnak használhatta legendafüzéréhez, amely úgy kezeli a húszas-harmincas évek filmjeit, mint a görög tragikusok a trójai mondakört, igen, Hollywood bizonyos értelemben a hétkapus Théba, a *Dolce vita* a lótszuevők szigetét juttatja az ember eszébe...

A mozi mítosza embert is alakít, mint hajdan az eposz volt a görögök tanítója: szerte láthatni Charles Bronson kőkemény arckifejezését a *Machine Gun Kelly* című gengszterfilmből, ezek igazítják meg a kalapjukat, és bizalmatlanul hunyorognak hozzá, mint John Wayne. A „természetes világnézet“ másik jellemzője: befolyások és korrespondenciák. Ezek általában észrevétlenül és szabálytalanul érvényesítik hatásukat életünkre, két életformát kivéve, amely ezt tudatosítani s magasabbra emelni akarja: a szerzetes és a lovag életében a befolyások rendszere hierarchikusan szervezett, s az élet maga mint történet, a nagy Titkos Történet hasonmása, a korrespondenciák *egy felé* irányulnak, vagy *egy felől* sugároznak. A lovagságtól mi sem idegenebb, mint korunk, de a Nyugat szelíd, felvirágozott és mosdatlan ifjúsága igen közel áll Szent Ferenchez és galambjaihoz. Persze, a legfontosabb, a rend szüksége hiányzik. Ez is változhat, percről percre, ahogy a befolyások és mitológiák rejtelmes kertjében a termés beérik, a gyümölcs le hull, csak az analógiák virágoznak örökkön örökké. Alapvetően fontos felismerés, hogy minden hasonlít, a hasonlóságok rendezése a történetekben és mesékben rejli legfőbb gyönyörűség, szimmetriák kikristályosodása, jelentős tekintetek, villanások,

eszméletlenség, család, vallomás, búcsú kavargásából elősejlő ritmus, amely valahol messze törvényre utal (találgatjuk, hogy így van-e), ezekben mozog az úgynevezett ember.

Ismétlem, mindebből mindig ki lehet emelni valamilyen egyértelmű objektumot, amely, akarataunknak engedelmessé, csak egy jelentést visel, és mindig megtartja ezt a jelentést, vagy ki lehet emelni a személyt, amely a másokkal való konfrontációban *egy valakinek* bizonyult, megérthetjük a tudomány gőgjével az elemet, a vágy gőgjével a lelket (de a *thymost*, nem a *pneumát*). Az igazságról azonban nem tudtunk meg semmit. A Város mítoszában zavarossága és megfajthatatlansága nem küszöbölhető ki egyszerűen úgy, hogy a Falu mítoszával helyettesítjük, az sem egyszerűbb. (Ha szebb is.) A mítikusan felfogott „élő-eleven ember“, „hús-vér ember“ nevében gyakran bírálták humanisták a tudományt, a természetes világnézet *gazdagságából* kiindulva: elfelejtették, hogy ez az előny csak számunkra való, nem magán- és magáért-való. A történetek és sokszínű értelmezések bősége helyett a tudomány a módszer, az okfejtés és az eredmények bőségét kínálja, megtanulható és alkalmazható rendben. „Az élet“ nem megtanulható, igaz: de ez még nem bizonyítja feltétlenül felsőbbrendűségét. A moralisták szeretetre méltó következetlensége és kapkodása virágozik fölöttünk, mint valami óriási napraforgó.

3.

Roland Barthes, a nagy francia tudós, *Structure de fait divers* című élelmű tanulmányában leírja azt a megfigyelését, miszerint ha Lyonban meggyilkolnak egy felcsert, az *fait divers**, ha pedig egy nagykövetet vagy minisztert puffantanak le, az *hír*. Pedig a két tény, amelyet a sajtó ilyenformán két külön csoportba sorolt, egynemű: megölték egy embert. Csak a *hír* esetében az esemény a közvetlen jelentésén túl még sok mindent hordoz, egy nagyobb közösség érdekeit implikálja, és beláthatatlanul sokféleképpen interpretálható, míg a *fait divers* esetében a teljes immanenciával állunk szemközt, ezt kifejezi a merev közhelytár, amivel a napilapok osztályozzák: „crime passionel“, „dettes“, „forcené“. Barthes elemzésével továbbmegy, nekünk elegendő ennyi. Láttuk, hogy az „életvilágban“ (*Lebenswelt*, Husserl kifejezése) két egynemű tény egészen egyszerűen az értelmezésnek (sőt: az értelmezés lehetőségének) milyensége szerint értékelnek. Nyilvánvaló, hogy ha Warhol kiállít egy konzervdobozt, vagy Beckett egy 35 másodperces drámában magnetofonszalagról reprodukál egy emberi lélegzetvételt (*Breath*), vagy egy happening alkalmával az utcasarkon elégetnek egy ócska háromlábú széket, az értelmezésnek ez a nyilvánvaló, pontos vagy elmosódott lehetősége teszi a magukban közömbös tárgyakat és cselekményeket ékesszóló jelképekké. Az egyház is ezt az egyszerű eszközt használja fel legmélyebb misztériumainak szemléltetésére az úrvacsora, illetve miseáldozat kenyérével és borával. Azzal a fontos különbséggel, hogy az értelmezést a dogmatika messzemenő pontossággal megszabja.

Mi ez az értelmezés? Nyilván a kialakult értékhierarchiáknak az egyes objektumra eső része, de ezzel még nem mondtunk sokat. Minden tény maga után hurcolja az „életvilágban“ a jelentés koloncát, amely a különböző fogalmak terjedelmi körének metszeteiből (*carrefour des structures*) áll össze, s amelytől a modern művészet hol az *action gratuite*-tel, a jelentés nélküli cselekvéssel, hol az abszurdal, a bevallott képtelennel és értelmezhetetlennel vélt menekülni, de mint látjuk,

* Magyarul kb. „színes“, „vegyes“, „innen-onnan“, kishír. (Sajtokifejezés.)

hiába, a kritika és a közvélemény hamarosan a legkülönfélébb interpretációk gar-
madáját termelte ki, sőt kifejlődött az ósrégi társadalmi szatíra új formája, az
ál-abszurd (például Mrozeké és Rózewiczé), amely egyenesen értelmezésre hív fel.
Ez nem is csoda, hiszen a művészet, ritka kivételektől eltekintve, nem lép ki az
„életvilág“-ból.

Az értelmezésnek ez a kényszere talán nem más, mint amit az újplatonikusok
léleknek neveztek: ez az értékjelző, ez a titkos folyadék hatol be mintegy a haj-
szálcsövesség törvényének engedve az „életvilág“ minden erébe. A fait divers mint
a teljes immanencia példája, egyszerűen deviáns eset, csak a hírlapok szövegének
immanens elemzésében *immanens*: a törvényszéki szakértő, a pénzügyőrség, az
elmeorvos, a szereplők családja, szűkebb környezete számára már nem az, éppen
annyira nem, mint egy nagykövet meggyilkolása az újságírók és újságolvasók sze-
mében. Természetesen bármilyen összefüggés (szöveg) analízise, egyre mélyebbre
haladva, ilyen deviáns eseteket fog kimutatni. Az említett lyoni felcser meggyil-
kolásánál akadhat például tanú, akit a tv és a *série noire* még nem fertőzött meg
annyira, hogy abban egy szigorúan egyedi tényt állapítson meg, amelyhez semmi-
lyen pótlólagos interpretációnak nem kell járulnia. Alkalmasint meg lehetne állapí-
tani, akár egészen egzakt módszerekkel, hogy a „természetes világnézet“ egy szint-
jén (egy szövegben) hol jelentkezik szükségképpen olyan deviáns eset, mint a zsur-
nalisztikában a fait divers. Ezekben a mondhatni kivételes esetekben mutatkozik
halovány árnyéka annak, amit tudomásom szerint a XIX. század úgynevezett
pozitívista természettudománya a *tény* fogalmán, pontosabban az *elemi tény* fogal-
mán értett. Egy tárgy, egy történés, egy jelentés (és, ha nem tévedek: egyazon
idő) — valahogy így fest a *história* atomja. A természetes világnézet számára, mivel
az „életvilág“-ban az interpretáció a megnevezés, a beszéd kritériuma, az elemi
tény a semmivel egyenlő. Hogy ez esetleg nemcsak az életvilágban van így, nem
ide tartozik. A nyelv történetileg színezett rendszere („allemand“ és „boche“ egy-
aránt azt jelenti, hogy „német“, de... micsoda különbség!), az állandóan rára-
kódó affektív rétegek lehetetlenné teszik számunkra, hogy elméleti és rendszerező
erőfeszítés nélkül egyértelműen meghatározzunk valamit, ez elismerten a tudomány
előjoga.

Az emberi cselekedetekkel foglalkozó gyakorlati-technikai tudomány, a jog,
a „természetes világnézettel“ összhangban az embereket egymás közti viszonyaik,
kapcsolataik, konfliktusaik alapján ítéli meg. Az ember önmagában semleges lény.
A magánzárka-büntetésről elmélkedve írja Eötvös József: „... magános ember egé-
szén jó vagy egészen rossz nincsen, a társaság azzá teheti“ (*Vélemény a fogházjavi-
tás ügyében* című, 1837-es tanulmányában), és nagyon jól látja a magány és a téboly
közötti összefüggést is. Az „életvilág“-ból, az értelmezés (értékelések, konfrontá-
ció, önállítás, vélekedés, hagyomány, hajlamok, beidegződések, szokások, rokon- és
ellenszenv) világából való kiszakadás — nem normális. Érthető, hogy a fogoly a
magánzárkában megőrül, hiszen Énje elvesztésére kényszerítik: az interpretáció
meg-megújuló árama közte és a többi ember, illetve a társadalom között folyt, a
szervetlen falon megtörik. (Az persze Eötvös előtt sem titok, hogy a közös cella nem
sokkal jobb megoldás.) Az immanencia megélése a *halállal* egyértelmű: a heroikus
magányt senki sem önmagáért vállalja, az a bizonyos „önmegtagadás“ önnön imma-
nenciánk tagadása. A próféta magánya a Megváltóért, a tudós magánya az igaz-
ságért, a Sils Maria-i remete magánya a „felsőbb emberért“ lett kötelesség: az áldo-
zat, a magány áldozata is, akkor hősi áldozat, ha *értékért* vállalják. A bolondokról
most ne essék szó, (Széchenyi például *nem* volt örült: Döblingben *vezekelt*, bolond-
sága, azaz magánya tehát hősiessé volt, tehát nem volt bolondság.)

Merleau-Ponty *Öt jegyzet Claude Simonról* című rövidke és szaggatott traktátusában két, számunkra nagyon fontos dolgot mond:

„Vízión
látni, ez annyit jelent: engedélyünk van rá, hogy ne gondoljuk el a dolgot, *hiszen látjuk*

Minden vízió, bármilyen színben jelenjék is meg, az a bizonyos gondolat-vetítívászon (amely más gondolatok sereglését teszi lehetővé) — (*Vorhabe*) (és réteges ülepedés)

érzéki vízió és látnoki vízió.“

Ez az egyik. A második:

„*meg aztán fel kell ébreszteni vagy felizgatni vagy megszólítani* (már nem tudom, melyik szót használta). Vagyis aki érez és él, az nem közvetlenül adott. Munkával fejt ki magát.“*

A két citátum nemcsak az idézés nem tagadható gyönyörűsége miatt került ide. Csapongó elmélkedéseinkben a „*természetes világnézet*“ néhány jellemzőjét próbáltuk kikeresni. Most, hogy megalapozásáról, alapjairól töprenkedünk, nem kerülhettük el, hogy szemügyre vegyük azt az elemi és első-eredeti (tehát szó szerinti „*archaikus*“) helyzetet, amelyben a „*természetes világnézet*“ újra meg újra megfogalmazódik: ez a *látás* pillanata, mikor szemben áll az érzéki-szellemi szubjektum a valamilyen objektummal. Merleau-Ponty nagyon helyesen véli, hogy ez pusztán negatívum, egyszerű mellérendelés, lehetőség, de mindenekelőtt *negatívum*, nem tett, nem hódítás, *semmi*: ürcs keret, *fehér* vetítívászon, amely „más gondolatok sereglését teszi lehetővé“, a teljesen tartalmatlan általánosság evidenciája, a Nincs. Ez is a „*természetes világnézetnek*“ egy olyan tovább-értelmezhetetlen eleme, mint a „*réteges ülepedés*“ más szintjén a *fait divers* volt; a látás (a vízió) meghatározatlan ellentétpár közötti jelentés nélküli oppozíció — ilyenekre épülnek mint alapra az új humán tudományok vagy *embertudományok*, ahogy a *Korunkban* fordították. Pedig ez az alap maga további megalapozásra szorul.

Mondjunk egy példát. A saussure-i vétetésű hangtanban fonémának nevezik azt a legkisebb egységet, amely megváltoztathatja egy szó értelmét. A magyar nyelvben fonéma-értékű például a magánhangzók hosszúsága (*por-pór*). Erre az elvre az egész fonetika és fonológia felépíthető. Csak azt nem határozták meg, mi a jelentés (a „szó értelme“). Rendszerezési okokból nyilván megadnak egy jelentés-definiíciót, de azt kívülről viszik be, s amely implicitnek teszi fel a szemantika fogalomapparátusának ismeretét: ez enyhén szólva jókora csorba az egzaktságon. Ha a *víziót* mint egyszerűt és üreset vesszük alapul, úgy járnánk el, mint az említett példában a tudomány, amely gyakorlati (módszertani, szisztematikai) okok miatt kényszerül erre. Tudniillik a vízió elvonás, absztrakció, amely a gazdag, tartalmas szubjektumot és a tárgyat, mint egy fénykép, egyetlen keretbe szorítja; de ez a fikció a továbblépésnél azonnal felbomlik. Az igazi általános messze van ettől, még szegényebb és kopárabb. A vízió egészen egyszerűen *nincsen*, ami nem zavarja abban, hogy „az élet“ alkotóeleme legyen: a „*természetes világnézettel*“ sincs ez máskülönb, amely egy furcsa *Semmi* öntudata. Ezt is mondja másodjára Merleau-Ponty: „Aki érez és él, az nem közvetlenül adott.“ Ezt *nem hiszi* a „*termé-*

* *Fáber András fordítása.*

szetes világnézetben“ megrekedt közgondolkodás: hogy egy lombos ág (vagy ha úgy tetszik, egy turbogenerátor) szemlélete *nem* valami adott, amit mindig fel lehet mutatni mint egyszerűt és mint kezdetet. (Vö. Hegel írásával: *Ki gondolkodik elvontan?*) Sajnos, nem így van. Aki él, aki érez és él, a koordinátatengelyek találkozási pontján áll: de ezt a pontot *zérónak* hívják. Aki él, „munkával fejti ki magát“: már ez az egyszerű dolog, ez a zérus, hogy él, elkülönböződés, reflexió, „munka“ eredménye. „*Fel kell ébreszteni vagy felizgatni vagy megszólítani*“ — csak akkor kezd élni.

Mi láthatjuk a „természetes világnézetet“, de a „természetes világnézet“ nem láthatja önmagát. Máshonnan kell néznünk, hogy lássuk. Nem segít a kaland (nem győznénk kitalálni), sem a tudomány invarianciája (az úgynevezett *igazságot* keressük). Ki kell szabadulnunk az értelmezések „életvilágának“ bűvös köréből. *Nem értelmezünk, hanem magyarázunk.*

A bölcséleti hermeneutika (magyarázat, kifejtés, ex-plicatio) lehetősége: az arkhimédészi pont lehetősége.

5.

Az emberi szellem munkája arra irányul, hogy az értelmezések köreit megbontsa, hogy a magyarázat behatoljon az „életvilágba“, áthassa, megszüntesse, valami másra vezesse vissza. E munkával hasonló irányba mutat a költészet jelképes-panteisztikus tárgyelfogása, amely mindig valami *mást* sejt a közvetlenül adott, a természet, egy érzelem, egy nosztalgia, egy felület mögött: és jól sejt. A nagy költészet varázsa éppen abban áll, hogy a túlsó bűvöletében rendezi a dolgokat, ezért koherensebb, és mélyebb rendet tár elénk, mint az „életvilág“. A magyarázatnak ezen a reveláción kívül mélyebb rend valóságát (is) kell nyújtania.

Íme: a dombon ismét ragyog az ősz, a tetőn, a Kígyó utcában új ház épült, ezt is számításba kell vennem ezentúl. A kerteteket, a Kányafőtől a Kómálig, pán-célzörgés tölti be, kardok villannak, ámulva nézzük ezt a hihetetlen ármádiát, amint özönlik felfelé, látom a sisakforgók színét, aztán eltűnik az egész, mint a füst.



A NYITOTT MŰ ESZTÉTIKÁJA

1.

A művészet a szabadságra törekvő ember terméke, s ahogy a forma útján benne megvalósítható szabadság egyre kínzóbban kevésnek és látszólagosnak tűnik, úgy lesz a művész számára egyre tudatosabb alkotói program az egyértelmű, harmonikus forma elvetése. Az avantgarde bebizonyította, hogy a klasszikus formába való merevülés a művészetben üresjáratúvá vált. Elvetve a klasszikus látszat-szabadságot, az avantgarde közelebb került a tényleges szabadságnélküliséghez. Ez a művészet nem vállalhatja azt a felelősséget, hogy a művészi megkettőzés révén feloldja az eredeti válságot, mert tisztában van azzal, hogy a valóság eltorzítása, misztifikálása vagy teljes kiiktatása nélkül nem lenne képes azt megtenni.

Umberto Eco, az avantgarde európai híré teoretikusa, akinek *Nyitott mű* című munkáját* nemrég román fordításban olvashattuk, ennek a modern művészetnek a szószólója. Ecónál a nyitottság, azaz a modernség a műalkotás és a műélvező viszonyában valósul meg. A kérdés súlypontja így a megismerés mibenléte felé tolik el. A szerző, többek között Sartre-t és Merleau-Pontyt hívja segítségül a megismerésnek az egyértelműséget kizáró nyitottsága bizonyításakor. Sartre szerint a létezőt, a jelenséget nem lehet megnyilvánulások véges sorozatára korlátozni, mert mindegyik megnyilvánulás más és más szubjektummal áll kapcsolatban. „Proust zsenije — írja Sartre —, bár a létrehozott művekre korlátozódik, a művével szemben elfogadható lehetséges szempontok végtelenségével egyenlő, és éppen ez a prousti mű kimeríthetlensége.“ Merleau-Ponty ennél tovább megy, és a kétértelműséget egyenesen a tudat alapmeghatározásának tekinti. Így a szükségszerűség eltűnik a tudatból, amely számára minden dolog elkerülhetetlenül nyitottá válik, állandóan más és más látnivalót ígér.

Mindez Eco szerint a „nyitott“ ember pozitív lehetőségeit jelzi, felszabadulását az egyérteiműség dogmatizmusa alól. Mivel ebben a felfogásban a művészet „közlési viszony“, elemzésekor feltétlenül figyelembe kell vennünk a befogadó, a receptor tudatstruktúráját, amely a művészi közlésnek csupán egy bizonyos, a választási szabadság jegyében álló valószínűséget kölcsönöz. „A kommunikációs jelenségek elemzésébe be kell vezetnünk a lélektan szempontjait“ — állapítja meg Eco. A forma-pszichológia, a gestaltizmus bírálataként jelentkező modern lélektani irányzatok, mint az amerikai tranzakciós pszichológia vagy Piaget genetikus strukturalizmusa, Eco számára rendkívüli jelentőségűek, hisz ugyanazt a folyamatot mutatják, amit ő a művészetek fejlődésében megállapít.

Ezek az irányzatok azt hangsúlyozzák, hogy az észlelés nyomán szerzett ismereteink nem abszolút megfelelői annak, ami rajtunk kívül létezik, hanem megelőző tapasztalatokon alapuló valószínűségek. Természetesen — Piaget és követői elsősorban — nagy jelentőséget tulajdonítanak a struktúra fogalmának, de náluk ez nem a gestaltisták statikus és eleve megalkotott formája, hanem a mozgásban

* Umberto Eco: *Opera deschisă. Editura literaturii universale, București, 1969.*

levő, reverzibilis, egyszóval a „nyitott“ struktúra. „Az esztétikai élvezet — olvassuk a *Nyitott műben* —, ahogyan bármely műalkotás befogadásakor megnyilvánul, ugyanazokon a mechanizmusokon alapul, mint amelyek bármilyen megismerési folyamathoz sajátosságai.“ Ez a megállapítás központi jelentőségű Eco egész felfogásában, hiszen az szerinte ezeknek a mechanizmusoknak a hangsúlyozására épül. A nyitott mű poétikájában a valószínűségként felfogott forma tudatosul. Ami eddig az egyértelműségnek alárendelve, latens erőként működött, most megvalósítandó céllá válik. A közlés válsága nem oldódik fel egy magasabb szerveződésben, hanem kiváltja magának a kódnak, a formának a válságát.

A zenében megnyilvánuló nyitottság elemzésekor Eco Leonard Mayer megállapításából indul ki, aki szerint a zenei megilletődés krízis-helyzet eredménye. A zenei inger kétértelmű, befejezetlen természete a hallgatót egy olyan szilárd pont keresésére készíti, amely képessé teszi arra, hogy feloldja a kétértelműséget. „Mivel — írja Mayer — egy struktúraszegény, kétes szerzettségű helyzet világosságra való törekvést teremt, a világosság minden késleltetése érzelmi megindultságot vált ki.“ Ebben a felfogásban a zene a következő folyamatként jelentkezik: inger—krízis—törekvés a rend visszaállítására. Eco hangsúlyozza, hogy Mayer-nél, bár állandóan tagadja, s kétségbe vonja őket, mégis a forma törvényei hangolják egybe a zenei diskurzust. A szokatlan eredmények, a szabálytalanságok csak még teljesebbé teszik a folyamat végső törvényességét. „Minden zenei civilizáció — állapítja meg Mayer — létrehozza a maga szintaxisát. Minden beszédmodellnek saját törvényei vannak, a forma törvényei, s a válságok és megoldások dinamikája is bizonyos kényszerűségek, megszabott normatív irányok alapján valósul meg.“ Mayer felfogása az európai zene konzervatív irányát támasztja alá. Eco mint a zenei avantgarde elméleti képviselője Mayer nézeteit csak az európai zene klasszikus korszakára vonatkozólag tekinti érvényesnek. Eco szerint a nyugati világ hallási civilizációja, legalábbis századunk elejéig, tonális volt. Csak ezen belül váltak válsággá bizonyos válságok és megoldásokká bizonyos megoldások. A modern művészet nevében fellépő Eco éppen azt rója fel a klasszikus hagyománynak, hogy formaujtásai közvetlenül egy hasonló formarendszerbe szerveződnek.

A másodfokú nyitottság ezzel szemben a sok rend lehetőségére teszi a hangsúlyt. Itt „a válság nem oldódik meg a statisztikai megszokásoknak megfelelően: állandó válságok sorozata ez, ahol a valószínűség az uralkodó, és mi választási szabadságot gyakorolunk“. A nyitott mű poétikája Eco szerint történelmi lehetőség: a diszkontinuitás értékévé emelése a szokványossá lett folyamatosság ellenében. Sőt, több ennél: felszabadulást kínál a mai polgári civilizációban élő közember számára azon formarendszerek alól, amelyeket kívülről szállítanak számára, és amelyek nem a valóság személyes felfedezésének eredményei. Így ez a művészet a modern ember számára az önállóság egyik lehetőségét jelenti.

A másodfokú nyitottságon alapuló képzőművészet kérdéseinek elemzésekor Eco elsősorban a régivel való gyökeres szakítást hangsúlyozza. „A mai művészet — írja a szerző — nem akarja a »szép« és a »tetsző« formájában igazolni az elfogadott nyelvezetet és eszmetartalmakat, le akarja rombolni ennek a nyelvezetnek a konvencióit és az eszmeláncolatok megszokott rendjét, hogy helyükbe a nyelvezet szokatlan felhasználási módját és a képek szokatlan logikáját javasolja.“ Ezt a radikális újszerűséget azonban össze kell egyeztetni a szerző és az esztétikai fogyasztó közötti közlés-lehetőségekkel. Eco tisztában van azzal, hogy van egy küszöb, amin túl a művek információgazdagsága „zörejjé“ válik. Eppen e küszöböt elkerülendő, Eco nem a teljes, az abszolút nyitottság, hanem a mű és a nyitottság közötti dialektika híve, ami biztosítja a mű továbbélését. Így például a nonfiguratív az ő szá-

mára nem a formának mint a közlés feltételének az elhagyását jelenti, hanem az egyértelmű, klasszikus formának a tagadását, a lehetőség-mezőként felfogott formát.

Ugyanez a jelenség a modern próza esetében az egyértelmű bonyodalom elvetésében mutatkozik meg. Eco példaként említi, mennyire „ostoba“ és lényegtelen dolgok történnek Leopold Bloommal és Dalloway asszonnyal, a nouveau roman egyik megteremtőjének, Alain Robbe-Grillet francia írónak a hőseivel. Ezek a „dolgok“ azáltal válnak mégis lényegiekké, hogy feltételeznek egy bizonyos burkolt kommentárt a világegyetemről. Ennek a kommentárnak a természete, többféle értelmezésének lehetősége az, amit Eco egy elbeszélő mű nyitottságának nevez. A bonyodalom visszautasítását szerinte annak a ténynek az elismerése hívja létre, hogy a világegyetem egy lehetőség-csomó, és hogy a műalkotásnak ezt a fiziognómiát kell visszaadnia.

Hogy Eco időnként meglepően egyszerű is tud lenni, arra hadd idézzük azt a megállapítását, hogy a világ jobban hasonlít James Joyce *Ulissesére*, mint az öreg Dumas *Három testőrére*. A régi, egyértelmű bonyodalmon alapuló regény lényegében a mindennapi tudatnak megfelelő, megszokott, gépies módon jár el az események megítélésében, egyértelműnek tekintve őket. „Csak a kísérleti regényben létezik az az elhatározás — írja Eco —, hogy felbontuk a megszokott kapcsolatokat, amelyekkel az életet értelmezzük — nem az életnélküliség megtalálása végeit, hanem azért, hogy új aspektusaiiban, a megsontosodott konvenciókon innen tapasztaljuk ki a világot.“ A modern művészet ezzel alapvető pedagógiai funkcióját teljesíti: megszünteti biztonságérzetünket a bennünket körülvevő látszólagos rendben. Felszabadít a sztereotípiák zsidbasztó hatása alól, azt az üzenetet tolmácsolva olvasójának, hogy mind a világ, mind ő sokszorosan gazdagabb a leegyszerűsítő esemény-sorozatoknál.

2.

Mindaz, amit Eco a mai modern művészet belső szerkezetéről, mondhatni természetrajzáról mond — vitathatatlan tény. A „nyitott művek“ újszerűségét, a bennük rejlő felszabadító erőt oktalanság lenne tagadni. A kérdés csak az, hogy mi a mélyebb értelme annak a felbomlási, destruktorálódási folyamatnak, amit az avantgarde felmutat? Vajon, ha rámutatunk arra a hasonlóságra, amely e folyamat és a mai tudományos ismeretelméletek között fennáll, közelebb jutunk-e a felvetett kérdés megválaszolásához? Nem hinnők, hisz az analógia nem magyarázó elv. De Eco nem is érzi szükségét ilyen jellegű magyarázatnak. „A mi kutatásunk — írja — nem ontológiai jellegű elemzés, csak szerény hozzájárulás az eszmék történetéhez.“ Nem kell mondanunk, hogy e szerénység mögött finom ironia húzódik meg. Hogy mi talán túl érzékenyek vagyunk ezzel az ironiával szemben, vagy pontosabban, éppen ezt az ontológiai szempontot hiányoljuk, arra felhozhatjuk méntsgünkül a mi kultúra-modellünk sajátos, az avantgarde művészetet kevésbé magába olvasztó, az Ecótól tehát sok tekintetben eltérő jellegét.

Nem elvetni kívánjuk tehát Eco nézeteit — ez a modern művészet elvetését jelentené —, pusztán nézetei továbbgondolásának egy lehetséges irányára szeretnők felhívni a figyelmet. Arra, hogy a filozófiai-esztétikai nézőpont elkerülhetetlen, ha nemcsak magyarázni, hanem értelmezni is kívánjuk a modern művészetet. Ebben maga Eco is nagy segítségünkre van azzal, hogy a *Nyitott mű* második kiadásába — ennek alapján készült a román fordítás — belefoglalta két újabb esszéjét, amelyben a szorosabban vett poétikai elemzést egyfajta filozófiai-antropológiai elemzéssel kívánja kiegészíteni.

És itt most már vitáznunk kell Ecoval. Különösen *A sajátosan felépített forma mint elkötelezettség a valóságban* című esszével, amely a modern művészet és az elidegenülés viszonyát tárgyalja. Eco Hegelhez tér vissza, amikor az elidegenülést a tárgyasulással azonosítja, ugyanakkor rendkívüli mértékben el is távolodik tőle, amikor kimondja, hogy az megszüntethetetlen. Mivel a „széplélek” álláspontja az ő számára is elfogadhatatlan, a tárgyasulás = elidegenülés Eco felfogásában létfeltétellé válik. Az ember azáltal, hogy cselekszik, tevékenykedik, viszonyba lép a dolgokkal és más emberekkel, s elkerülhetetlenül elidegenedik önmagától. A lemondás a „más”-ról, a nem-énről, a visszahúzóds az én = én üres tisztaságába Eco számára sem kiút ebből a helyzetből. Csak a cselekvés, a tevékenység révén valósíthatjuk meg önmagunkat, tehát vállalnunk kell az elidegenülést. Eco szerint az ember egyetlen lehetősége, hogy túlnőjön önmagán, abban van, hogy tudatosíthatja saját léte elidegenült voltát. Ezzel, ha magát az elidegenülést nem is, de az elidegenülésbe való belenyugvást megszüntetheti. Az emberi lét válságállapotának teljes feloldása lehetetlen. Ám a válság tudatosítása, ha nem is egyértelműen, de mégis egyfajta feloldás, mert a belenyugvás elvetésével új tevékenység forrása lehet. „A tudatosítás és a cselekvés révén — írja Eco — az elidegenülés megoldhatóvá válik, de sohasem véglegesen megoldhatóvá.”

Látható, hogy Eco felfogásában az emberi lét a válságnak és a feloldódásnak ugyanazt a dinamikáját mutatja, mint ami a modern művészet nyitottságában megvalósul. Két párhuzamos struktúráról van tehát szó: az emberi lét és a művészet szerkezetiségéről. És itt újra fel kell vetnünk előbbi kérdésünket: vajon a homológia fejezi-e ki a közöttük levő valóságos viszonyt, vagy pedig az Eco által pusztán egymásmellettségében vizsgált két struktúra a szerkezeti hasonlóságoknál mélyebb, lényegi összefüggéseket is mutat?

A nyitottság végeredményben azt bizonyítja, hogy a mai kultúra formái egy felbomlási folyamat hordozói. Ha mármost a művészet tanulmányozójának elméleti kiindulópontja maga a vizsgált struktúra, akkor számára annak felszámolása a semmibe vezet. Vagy marad az egyedüli lehetőség: a maximális oldottságban és többértelműségben is kimutatni a struktúra, az alakultság csiráit, tehát újra ott vagyunk, ahonnan elindultunk, az adott struktúrájánál anélkül, hogy felbomlásának irányát és értelmét képesek lennénk feifogni. Ezt az elméleti kiúttalanságot csak úgy szüntethetjük meg, ha a sajátos művészeti struktúrát az emberi lét mint magasabbrendű minőség mozzanatának tekintjük.

Az ember fejlődő minőség: az elidegenülés pozitív megszüntetésének, a nembeliség megvalósulásának folyamata. E fejlődő minőség két pólusa a munkában való elidegenülés és az elidegenülés megszüntetése ezen az elidegenülésen belül: a művészet, a filozófia — a mindennapi tudatról nem beszélve. Hogy a művészet az elidegenülés megszüntetése az elidegenülésen belül, vagyis szabadság a szabadságnélküliségben — az már kitűnik Hegel és Marx szorosan összefüggő szabadság-meghatározásából. „A szabadság az — írja Hegel a *Kis Logikában* —, hogy másában önmagánál van, magától függ, önmagának meghatározója.” A *Párizsi kéziratokban* ezeket olvashatjuk: „A munka tárgya ezért az ember nembeli életének tárgyasulása: amikor magát nemcsak tudatban-intellektuálisan, hanem dolgozva-tevékenyen, valóban megkettőzi, és ennél fogva önmagát egy általa teremtett világban szemléli.” Íme: „másában önmagánál van” és „önmagát egy általa teremtett világban szemléli” — ez a különbség összefüggése. Marxnál ugyanis a teljes szabadság csak mint lehetőség jelenik meg; a valóság a nembeliség elidegenült megvalósulása, a nembeliségtől elidegenedett ember. Aki Hegelből indul ki, felszabadultnak tudja magát az elidegenülés alól, mert megszünteti gondolkodásában a tárgyasulást. He-

gelnél a szabadság a személyes én realitása, amely „fogalmilag ragad meg mindent, megsemmisít minden tárgyiasságot“. Már Marx számára világos volt, hogy ez csak a teljes szabadság eszmeisége: szabadság a szabadságnélküliségben.

De az ember a szabadságnélküliségben a szabadságot cselekvőleg kívánja megvalósítani. Ez a szándék pillanatról pillanatra objektiválódik, nem maradhat meg szándékként, mert az maga a teljesség lenne, de egyben semmi. Objektiválódva azonban lemond eredeti, lét nélküli teljességéről, hogy mint valóság a szabadság és szabadságnélküliség egységként határozódjék meg.

Az alkotás folyamata a művész önmagánál való léte, aminek a forma szabadsága felel meg. Ez a még lét nélküli szabadság. A már tárgyasult, megtestesült forma, a műalkotás valósága tartalmánál fogva már elidegenüléssel terhes. Ez a tartalom: a nembeliségétől elidegenedett ember, az elidegenülés valósága, nem szüntethető meg a formában, az önkörébe záruló nembeliség szabadságában. Mint ahogy az emberi lét elidegenült tárgyiassága sem szüntethető meg a személyes én fogalmiságában. A fejlődés célja a szabadság, a fogalom tárgyi megvalósulása, így pozitív folyamata csak mindennemű tárgyiasság tárgyi megszüntetésén alapulhat. Ahogy viszont előtérbe kerül a tárgyiasság tárgyi megszüntetése, és körvonalazódik az emberi lét pozitív önkifejlésének lehetősége, úgy szűkül elkerülhetetlenül a szellemen elidegenült szabadság létalapja. A műforma sajátos törvényekkel rendelkező struktúra, de az emberi minőségnek van alárendelve, és annak kiteljesülésével szükségszerűen fel is oldódik, megszűnik benne. Történeti valósága, az oldottság, az egyre fokozódó többértelműség irányába mutató „fejlődése“ csak megerősíti a logikai elemzés igazságát.

3.

Miután a nyitott műben a válság magának a műformának is lételemévé vált, a műalkotás a maga egészében képessé válik arra, hogy a számára ontologikus emberi lét válságállapotát kifejezze. Ebben az értelemben teljesen igaza van Ecónak, amikor kijelenti, hogy „a közölhetőség szélső határán állva, a művészi avantgarde egyedül képes arra, hogy kifejezze azt a világot, amelyben élünk“. Eco mindezt Antonioni filmjeivel példázza legplasztikusabban. A *Napfogyatkozás* olyan világot mutat be, amelyben a dolgok uralkodnak az emberek közötti viszonyokon, amelyben minden hős életét egy egész sor külső erő határozza meg, és darabolja föl az ok-okozati összefüggéseket nélkülöző szakaszokra. „A rendező — írja Eco — azt a helyzetet, amit az erkölcsi és lélektani meghatározatlanság jellemez, a montázs meghatározatlanságával fejezi ki; az egyik jelenet minden megindoklás nélkül követi a másikat... Antonioni sajátosan kiépített formáiban ugyanazt az elidegenült helyzetet fogadja el, mint amiről beszélni akar. De azzal, hogy a film sajátos struktúrájában előtérbe állítja, most már képessé válik arra, hogy urává legyen, és hogy a nézőt is tudatára ébressze ennek az elidegenült helyzetnek.“

A nyitottságban rejlő rendkívüli lehetőségek más vonatkozásban is megmutatkoznak. Az ember és környezete viszonyában beállott válságot létrehozhatja a szemléletmód radikális megváltozása, melynek nyomán a szavak, a tárgyak, jelenségek hagyományos rendje meginog. Az adott tárgy ettől önmagában változatlan maradhat, vagy változásában meghatározott, ismert irányt követhet. De mi történik, ha bizonyos tárgyak és tények eltűnése, megszűnése vagy tényleges létük bizonytalansága fölött érzett fájdalomunk váltja ki a válságot? Vagy az a tudat, hogy a nekünk fájdalmat okozó tárgyakat, tényeket képtelenek vagyunk tényleges lé-

tükben, reálisan megváltoztatni? Ekkor nyilvánvalóan arra fogunk törekedni, hogy minél világosabban, pontosabban lássuk az adott környezetet, hogy a tényeket érzéki konkrétságukban fogjuk fel és jelenítsük meg; mert úgy érezzük, ez elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy nagyobb valószínűséggel és hatékonysággal védhessük vagy változtathassuk meg őket.

A német lelkiismeret-dráma és -regény például ebben az irányban, a dokumentarisztikus, szociografikus irodalom formájában villantja fel a nyitottság lehetőségét. Ez az irodalom ugyancsak feloldja a klasszikus elbeszélő-struktúrán alapuló önkényes bonyodalomrendszerbe foglalt valóságot, mert ez a válságnak olyan fokát éri el, hogy azt hagyományosan értelmezett „irodalmi“ formában már nem lehet feloldani. Marad tehát az a lehetőség, hogy az író, elidegenülve abban a világban, amit ki akar fejezni, műveiben is ezt az elidegenült, válsághordozó struktúrát valósítja meg.

Konkrétan: amikor a fasizmus körülményei között közösségek fizikai léte volt veszélyben, amikor a más által való cselekvés, az önálló szándék és akarat megvalósulásának hiánya oda vezetett, hogy egész közösségek „idegenedtek el“ saját kultúrájuktól, sőt életüktől, akkor az az alkotó, aki lényegében balzaci elbeszélő struktúrák alapján kívánja ezt a világot kifejezni, azonnal és elkerülhetetlenül torzít, misztifikál, és valami egészen másról beszél, mint a kifejezni óhajtott világról. A nyitottságot elfogadó író ezt a lehetőséget elvetve az irodalmi forma válságállapotát választja, amelyben viszont az irodalom irodalmisága, öntörvényűsége forog állandóan veszélyben.

Annak, hogy például emberi közösségek felbomlását képesek legyünk írni meg kifejezni, egyetlen feltétele: engedjük magunkat elidegenedni ebben a krízisben, egyszerűen szólva, legyen bátorságunk ahhoz, hogy átéljük ezt a tragikumot, s ami még nagyobb bátorság: művészetünk struktúrájában, formájában is tegyük jelenvalóvá és nyilvánvalóvá a válságot.

De mindez mégis csak egyik oldala a nyitottságnak. Vajon a Művész nem tehet többet annál, mint amire Eco szerint képes, hogy tudatosítja létünk elidegenült voltát? „Felbontom a megszokott nyelvezetet — írja a szerző —, mert nem vagyok hajlandó vele egy olyan hamis integritást kifejezni, ami megszűnt a sajátunk lenni, ugyanakkor azonban megkockáztatom, hogy elfogadjam a valóságos felbontottságot, ami a teljesség válságából született, és amelynek legyőzése érdekében próbáltam beszélni! Nincs megoldás ezen a dialektikán kívül: nem marad más lehetőségünk, minthogy egy olyan műformában elidegenítve-tárgyasítva világítsuk meg az elidegenülést, amely azt magát alkotja újra.“

Éppen arra kívánjuk felhívni a figyelmet, hogy az ember ennél objektívebbre képes, hogy a valóságos felbontottság valóságos integritásra törekszik az elidegenülés pozitív megszüntetése folyamatában. És ha a művész ilyennek látja az objektív emberi létet, a nélkülözhetetlen, sajátos formszerkezet kiépítése nem lesz számára elégséges elkötelezettség. A tartalmi-jelentésbeli elkötelezettség is nélkülözhetetlen igényévé válik. Talán példaként szolgálhat erre az a Bertolt Brecht, akit maga Eco is nagyra értékel, de egyelőre kivételnek tekint. „Brecht színháza — írja Eco — a nyitott műnek olyan elszigetelt példája, amely konkrét ideológiai felhívásként valósul meg, vagy jobban mondva az ideológiai felhívásnak egyetlen olyan világos példája, amely nyitott műként ölt testet, és így képessé válik arra, hogy a valóság új meglátását ne csak a tartalom, hanem a közlési struktúrák szintjén is érzékeltesse.“

De megemlíthetjük Jancsó Miklós filmjeit is ebben a vonatkozásban, a *Csillagosok, katonákat* például. Jancsó montázs-technikája nagyon hasonlít az Antonioni

filmjeiben megismertre, azt talán még tovább is viszi. Itt azonban az egységes bizonytalanságrendszer elvetése mégsem az ok-okozati összefüggések, az egyértelműség teljes hiányát szuggerálja, hanem a valóságos és a maga nemében logikus történelmi esemény hitelét emeli. Ez a film a valóság konkrét logikájához férfőzik közel, amely valóság, éppen mert dialektikus, nemcsak a tagadás, a negatívum, hanem a pozitívum mozzanatát is tartalmazza. A filmet végignézve, egy kísérteties helyszíni közvetítés érzete uralkodik el rajtunk. De amit láttunk, mégsem részlet, hanem szintézise annak a kornak, és így nemcsak a válságot, hanem a válság pozitív meghaladását is érzékelteti. Jancsó elkötelezettségének csak egyik mozzanata a nyitott formaszerkezet, azt szervelesen kiegészíti a tartalmi-jelentésbeli, a világnézeti állásfoglalás. Ezt nevezhetnők talán a modern művészet dialektikájának: a nyitottság lehetővé teszi a krízis hamisítatlan megjelenítését, de azzal, hogy a válság meghatározott erők között éleződik ki, hogy valóságos társadalmi-történelmi összecsapás a tartalma, mindezzel a felbontott, a lehetőségmezőként felfogott forma egyúttal valami szilárdat és egyértelműt is kifejez. És ez éppen a műben rejlő világnézeti állásfoglalás, „konkrét-ideológiai felhívás“.

De nemcsak világnézeti megfontolások alapján tartjuk magunkhoz közelebb állónak a brechti vagy a Jancsó filmjeiben megvalósuló nyitottságot. A nyugati kultúrában az utóbbi egy-két évtizedben néhány olyan, látszólag jelentéktelen irányzat ütötte fel a fejét, amely a formai nyitottsággal megelégedő művészet számára is nyugtalanító lehet. Érdekes, hogy Eco, aki külön esszét szentelt a zennek, elhárítva a veszélyt, védekezik is ellene, mondván: a „nyugati ember sohasem fogadja el azt, hogy a sokféleség szemlélésében elfeledje önmagát“, nem gondol arra a lehetőségre, hogy az avantgarde művészet magában hordja, nem éppen dicsőséges perspektívaként, a zen teljes formanélküliségét. A zen divatja nemcsak kortűnet, de kortűnet is. Európa és főleg Amerika fölfedez egy több ezer éves ázsiai hagyományt: engedjük a világot keresztülfolytani magunkon, ne rögzítsük fogalmakba, ítéletekbe szemlélődésünk tárgyát, adjuk fel egyáltalán a gondolkodást, térjünk vissza az abszolút kiinduláshoz, a teljesen üres léthez, ami már a semmi.

„Ionesco és Beckett szitkozódásai — írja Eco — irtózáttal telítettek, következésképp semmi közülük a zen bölcsésének nyugodtságához.“ Bár külön tanulmányt igényelne ennek a bizonyítása, ha pusztán a hipotézis formájában is, fel szeretnők vetni a gondolatot, miszerint a műformában most már feloldhatatlan krízis, a partalan „irtózat“ a teljes válságnélküliség üres szabadságává alakulhat, amennyiben az emberi minőség másik pólusán, a tárgyi-emberi létben nem látjuk meg az örök ismétlődésen túl a továbbfejlődés lehetőségét. Az az érzésünk, hogy a mai avantgarde-művészet csak úgy kerülheti el a zen perspektíváját, ha végcélját nem önmagába, hanem az elidegenülés pozitív megszüntetésébe helyezi. Így ez a művészet, ha formailag nem is, de jelentésében újra egyértelművé válhat. Ennek az egyértelműségnek az irányát kellene kitapintania annak a modern művésznek, aki egyrészt nem fogadja el a klasszikus formát mint az elidegenült valóság krízisének feloldását, másrészt nem kíván visszavonhatatlanul ennek a válságnak a foglya maradni, hogy a következő fokozatban ez már természetévé váljék.

A nyitott mű pedagógiai funkcióját, amiről Eco beszél, egy új funkcióval kellene kiegészíteni. A nyitottság élesebbé teszi fájdalunkat. De a mérhetetlen fájdalom könnyen átcsaphat önmaga ellentétébe, a teljes fájdalomnélküliség üres örömébe. Az a bizonyos funkciótöbblet talán a fájdalom lokalizálására irányuló kísérlet lehetne.

A TELEVÍZIÓ TAPASZTALATA ÉS AZ ESZTÉTIKA

A televízió gyakorlata már kezdettől az elméleti reflexiók olyan sorozatát sugalmazta, hogy egyesek, amiként ez ilyen esetekben előfordul, elhamarkodottan egyenesen a televízió esztétikáját kezdték emlegetni.

Az olasz bölceleti terminológia körében esztétikáról szólván, az általánosságban vett művészeti jelenségre gondolnak, az ezt megteremtő emberi aktusra, valamint a megalkotott tárgy általánosítható sajátosságaira. Ebből következik, hogy legalábbis körülményes, ha nem egyenesen pontatlan eljárás áttérni a fogalom fenntartás nélküli használatára, és például a festészet vagy a film esztétikájáról beszélni; eltekintve attól az esettől, amikor a festészet vagy a film gyakorlatában kiváltképp feltűnő problémáknak a vizsgálatát akarjuk ilyenformán jelölni, amelyek alkalmasak a minden művészetre vonatkoztatható, magasabb fokú reflexiókra, vagy amelyek természetükből eredően alkalmasak az elméleti gondolkodás tárgyát alkotó és a filozófiai antropológia elmélyültebb tanulmányozását elősegítő emberi magatartásformák megvilágítására. De amikor egy művészet „esztétiká“-jának minősítenek technikai vagy normatív jellegű eszme-futtatásokat, stilisztikai elemzéseket vagy kritikai ítéleteket, akkor csak azzal a feltétellel szólhatunk esztétikáról, hogy a fogalomnak tágabb értelmezést és konkrétabb sajátosságot tulajdonítunk úgy, ahogyan azt más országokban teszik. Ha pedig ragaszkodunk a hagyományos olasz terminológiához (legalábbis a hozzáférhetőség és közérthetőség okából), hasznosabb lesz poétikákról beszélnünk vagy stilisztikai-technikai elemzésekről, az őket megillető különleges fontosságot tulajdonítva az ilyenfajta kísérleteknek, és elismerve, hogy nemegyszer világosabbak lehetnek, még elméleti szempontból is, megannyi bölceleti „esztétikánál“.

A televízió, valamint az általa mozgásba hozott alkotó struktúrák vonatkozásában érdekes lesz tehát megvizsgálnunk azt a hozzájárulást, amelyet a televízió-ipar tapasztalata nyújthat az esztétikai gondolkodásnak, akár már meghódított állások megerősítésében, akár mint serkentés — olyan ténnyel állunk szemben, amely nem korlátozható bizonyos kategóriákra, egyes elméleti meghatározások tágítására és átértékelésére.

Kiváltképpen hasznos lesz megvizsgálnunk másodsorban azt, milyen viszony állapítható meg a televíziós közlésmód kommunikációs struktúrái, valamint ama „nyitott“ struktúrák között, amelyeket a kortárs művészet más területei kínálnak.

A kép egyenes adásának esztétikai struktúrái

1. Ha ezeknek az előzetes tételeknek leszögezése után szemügyre vesszük a televízió jelenségével foglalkozó eddigi eszme-cseréket, észre vesszük, hogy néhány különleges téma bukkant fel, de megvitatásuk, bármily hasznos lenne is a televízió művészi fejlődésére, az esztétika számára semmilyen ösztönzést nem jelent. Ösz-

tönző hozzájáruláson olyan „új tény” értünk, amely kizárja a már létező levezetések, és az idevágónak tekintett elvont meghatározások felülvizsgálására készlet.

De szó volt a televíziónak egy olyan „teréről” is, amelyet a képernyő mérete és a kamera-objektív által visszaadott mélység sajátos típusa határoz meg; hangsúlyozták a „televíziós idő” sajátosságait — ez gyakran a valóságos idővel azonosul (az események vagy előadások direkt közvetítésekor) —, s ezt az időt a saját teréhez, valamint egy bizonyos hangulati beállítottságú közönséghez való viszonyával jellemezték; emlegették továbbá azt az egészen sajátos kommunikációs viszonyt a televízió és a közönség között, amely a környezeti feltételektől függően változik, hiszen a televízió nézői a másféle látványosságok közönségétől számszerűen és minőségileg is eltérő módon csoportosulnak (lehetővé válik, hogy minden néző maximálisan elszigetelődjék, a „kollektivitás” tényezője háttérbe szoruljon). Mindezekkel a problémákkal a szövegkönyvírónak, a rendezőnek és a gyártásvezetőnek minden esetben meg kell birkóznia, ugyanezek alkotják a televíziós poétika vizsgálatának a szempontjait.

Mégis az, hogy minden kommunikációs eszköznek megvan a maga saját „tere” és „ideje”, valamint sajátos viszonya a fogyasztóhoz, filozófiai síkon éppen a tény megállapításában és meghatározásában fejeződik ki. A televíziós művelettel kapcsolatos problémák még inkább alátámasztják azt a filozófiai tárgyalást, amely minden „műfaj”-nak dialógust tulajdonít a maga „anyagával”, és megalapozza a saját nyelvtanát és szókészletét. Ebben az értelemben a televízió problematikája nem kínál többet a filozófusnak, mint a többi művészet.

Ez a konklúzió végleges lehetne, ha — esztétikáról lévén szó — kizárólag a televízió nyilvánvalóan „művészi” vonatkozásait vennők tekintetbe (a kifejezés legkonvencionálisabb és legkirekesztőbb jelentésében), vagyis a drámai, lírai, vígjáték-produkciókat, a hagyományos értelemben vett előadásokat. Csakhogy mivel az alapos filozófiai gondolkodás minden kommunikációs jelenséget számba vesz, hogy esztétikai és művészi értéküket feltárja, vizsgálatunk szempontjából éppen a tömegközlésnek az a specifikus típusa a leggyimölcsözőbb, amely a televízió kizárólagos sajátja: az események helyszíni közvetítése.

Az egyenes adásnak a mi számunkra is fontos jellegzetességei közül néhányat már különböző alkalmakkor megvilágítottak. Először is, egy esemény közvetítése esetén, abban a pillanatban, amikor az éppen végbemegy, montázssal van dolgunk — montázsnak nevezzük, mert köztudomásúlag az eseményt három vagy még több kamera veszi fel, és sorra közvetítik a legalkalmasabbnak talált képet —, s a montázs rögtönzött és egyidejű a felvett eseménnyel. Az adás, a montázs és a vetítés, melyek a filmgyártásban teljesen különálló fázisok, külön arculattal rendelkeznek, itt azonosulnak. Ebből következik a valóságos időnek a televíziós idővel való, már említett azonosságá anélkül, hogy valamilyen elbeszélő utalás süríténé az időtartamot, amely a közvetített esemény saját ideje. Nem nehéz felismernünk, hogy már ezek a szempontok egyaránt felvetnek művészeti, technikai, lélektani problémákat mind az adás, mind pedig a vétel szempontjából; a művészi produkció területén például megjelenik a reflexeknek egy olyan dinamikája, amely csupán a modern közlekedési tapasztalatok, valamint egyéb ipari tevékenységek sajátjának látszott. Ha pedig ezt a kommunikációs tapasztalatot még közelebb visszük a művészeti problematikához, egy újabb vonatkozás kerül előtérbe.

Az egyenes adás sosem pusztán hű tükrözése a végbemenő eseményeknek, hanem minden esetben — ha olykor csupán minimális mértékben is — egyben annak értelmezése, interpretációja. Hogy felvehessen egy eseményt, a rendező úgy helyez el három vagy több kamerát, hogy beállításuk lehetővé tegyen három vagy

még több, kiegészítő látószöveget, függetlenül attól, hogy a kamerák egyazon látómező síkján helyezkednek el, vagy (például egy kerekpárverseny esetén) három különböző ponton követik a tárgy mozgását. Igaz ugyan, hogy a kamerák elhelyezését mindig a műszaki lehetőségek határozzák meg, de nem olyan mértékben, hogy már ebben az előkészítő fázisban kizárják a választás lehetőségét.

Az esemény kezdetének pillanatától a rendező három képernyőn kapja a kamerák közvetítette képeket, amelyekből az operatőrök a rendező utasítására kiválaszthatnak a maguk látómezőjéből néhány filmkockát, rendelkezvén ilyenformán a bizonyos számú tárgylencsével, amely lehetővé teszi számukra a látómező tágítását vagy szűkítését, és bizonyos mélység-valőrök fokozottabb érvényesítését. Ettől a pillanattól kezdve a rendező választás előtt áll, a három képből egyet kell végérvényesen közvetítenie, és folytatólagosan egybe kell szerkesztenie a kiválasztott képeket. A választásból ily módon kompozíció lesz, elbeszélés, analitikusan elszigetelt képek folyamatos egyesítése olyan körülmények között, amikor egymást keresztező, egyidejű események többszörös sorával van dolgunk.

Nagyon igaz, hogy a jelenlegi helyzetben valójában legtöbbször olyan eseményekről adnak helyszíni közvetítést, amelyek csekély indíttatást adnak az értelemzésre; egy labdarúgó-mérkőzésben az érdeklődés középpontja a labda; az eltérések nehezen engedhetők meg. De még itt is, a tárgylencsék használatában, a személyi vagy a csoport-kezdeményezések hangsúlyozásában, de más esetekben is érvényesül a választás, még ha véletlenszerűen és ügyetlenül is. Másfelől említettek példaként olyan eseményeket, amelyeknek során a néző valóban interpretációt kapott, kétségbenvonhatatlanul átszűrt elbeszélést.

Hogy csaknem történelmi példát idézzünk, 1956-ban két közgazdász vitájának televíziós adásán időnként felhangzott a beszélgető felek egyikének hangja, aki magabiztosan, erőszakosan fogalmazta meg a kérdést, mialatt a kamera a kérdészt fél arcát mutatta, amint idegeskedik, izzad, zsebkendőjét markolássza: elkerülhetetlen volt egyfelől a helyzetnek egyébként indokolt, drámai eltúlzása, másfelől pedig bizonyos állásfoglalás, még ha ez nem is volt szándékolt: a közönség figyelmét elvonták az eszmecsere logikai vonatkozásairól, és hatást gyakoroltak rá az érzelmi vonatkozásokkal, így aztán akár meg is hamisíthatták a valóságos erőviszonyokat, amelyeket a vitákozók érvelésének minősége, nem pedig fizikai megjelenésük kellett hogy meghatározzon. Ha ebben az esetben az értelemzés problémája inkább felvetődik, mintsem megoldódik, meg kell említenünk viszont III. Rainier, Monaco hercege, és Grace Kelly esküvői szertartásának közvetítését. Az események itt valóban alkalmat kínáltak különféle fókuszok kialakítására: a politikai és diplomáciai esemény, a ragyogó parádé, amely némiképp az operettre emlékeztetett, a képes folyóiratok felfújta érzelmi regény... Am a televíziós adás szinte állandóan a rózsaszínű-szentimentális történetre összpontosított, az esemény „romantikus” értékeit hangsúlyozva, és minden komolyabb igény nélküli színes képet nyújtva.

A katonazenekarok felvonulásakor, miközben egy szemzselláthatólag reprezentatív funkciókat betöltő amerikai osztag valamilyen számot adott elő, a kamerák a herceget vették célba, aki éppen a díszerkély korlátjától beporosodott nadrágját tisztogatta, és szórakozottan mosolygott menyasszonyára. Arra gondolhatunk persze, hogy akármelyik rendező ugyanígy választott volna (újságíró-nyelven ezt hívják „telitalálat”-nak), de mégiscsak választásról volt szó. Általa az egész elkövetkező elbeszélés egy bizonyos színezetet kapott. Ha abban a pillanatban a díszegyenruhás amerikai zenekar képét közvetítették volna, akkor néhány nap múltán is, amikor az esküvői ceremóniát közvetítették a székesegyházból, a szertartást

celebráló főpap mozdulatait kellett volna követnie a nézőnek: így viszont a kamerák mindvégig a menyasszony arcára irányultak, kiemelve látható megindultságát. Ez azt jelenti, hogy az elbeszélés egysége kedvéért a rendező ebben a tónusban tartotta a történet összes szakaszát, és hogy még mindig a két nappal azelőtti előtételzés határozta meg az előadást. A rendező valójában egyfelől kielégítette, másfelől pedig intézményesítette egy bizonyos közönség ízlését és elvárásait. Bár technikai és szociológiai tényezők megkötötték a kezét, bizonyos mértékig független volt, és mesélt.

Az összefüggés egyfajta embrionális elvéhez igazodó elbeszélés ez, amely saját koncepciójával egyidejűleg ölt testet: vagyis rögtönzött elbeszélés. Íme a televízió jelenségének egyik olyan oldala, amely problémákat vet fel az esztéta számára; hasonló problémákat vetettek fel a rapszodoszok és bárdok értékei vagy a *commedia dell'arte* — megtaláljuk bennük ugyanazt az improvizációs elvet, de másfelől az alkotó függetlenség nagyobb lehetőségeit is, kevesebb külső kényszert és semmilyen utalást egy éppen kibontakozó valóságra. Napjainkban az ilyen problémák elemzésének döntő ösztönzőjét az úgynevezett jam-sessions-ok alkotják, a dzsessz-muzsika komponálásának ez a jellegzetes formája, amelynek keretében egy hangszeres csoport kiválaszt egy témát és szabadon kibontja egyrészt improvizálva, másrészt olyan kongenialitással végezve ezt a rögtönzést, amely lehetővé teszi számukra a kollektív, szimultán, improvizált és ugyanakkor (a magnetofonszalag segítségével kiválasztott, igen sikerült részek esetén) szerves alkotást. Hasonló problémákat vehet fel az egyenes televíziós adás is, amelyben: a) a kísérlet és az eredmény csaknem teljesen azonosul — bár ha egyidejűleg is, tehát nagyon rövid időt engedve a választásnak, három kép alkotja a kísérletet és egy az eredményt; b) a mű és az előzmények egybeesnek, de a kamerákat már előzetesen elhelyezik; c) a formaalkotó forma problémája valamelyest háttérbe szorul; d) a leleménynek nem a műsor, hanem a külső tények jelenléte szab határt. Következésképp az önállóság tere összehasonlíthatatlanul szűkebb, a jelenség művészi hatóereje kisebb.

2. Végleges konklúzió lenne ez, ha korlátozó ténynek tekinthetnők, hogy az „elbeszélés“ öntörvényű események sorához tapadva alakul, mely események bizonyos értelemben már kiválasztottak — de mégis kínálják magukat a választásra, éppen ezek és nem mások —, hogy saját logikájuk van, bajosan áthágható vagy elvethető. De éppen ez a feltétel képezi szerintünk az egyenes televíziós adás valódi művészi lehetőségét. Vizsgáljuk hát meg a „felvétel“ struktúráját, hogy valamilyen konklúzióra juthassunk az elbeszélés lehetőségét illetően. A követendő eljárást Arisztotelésznél találhatjuk meg.

A történet egységéről szólva teszi azt az észrevételt, hogy: „Végtelen sok dolog történhetik ugyanis egy emberrel, amelyek némelyikéből egyáltalán nem lesz egység; ugyanígy egy embernek sok tette is lehet, amelyekből nem lesz semmiféle egységes cselekmény“ (Poétika. Bukarest, 1969. 46). Kiterjesztve a fogalmat: az események egy adott terének összefüggésrendszerében olykor egymástól elszigetelt történések fonódnak össze s torlódnak egymásra, és több helyzet bontakozik ki különböző irányokba. Egyazon ténycsoport bizonyos szempontból egy másik eseménysorozatban leli kiteljesedését, más vonatkozásban megvilágítva pedig egyéb eseményekben folytatódik. Nyilvánvaló, hogy a tényszerűség szempontjából ugyanazon mező minden eseménye megalapozott összefüggéseitől függetlenül is; az alapozza meg őket, hogy megtörténnek. De nem kevésbé nyilvánvaló az sem, hogy amint szemügyre vesszük őket, szükségét érezzük mindezeket a tényeket egységes megvilágításban látni; ezért különválasztjuk közülük azokat, amelyekről úgy tűnik, hogy kölcsönös összefüggésben állnak, és eltekintünk a többiektől. Más szóval,

a tényeket formákká csoportosítjuk át. Vagy megint másként, ugyanannyi „tapasztalat“-ba egyesítjük őket.

A tapasztalat fogalmát használjuk, hogy Deweynek a mi kifejtésünkhöz felhasználható kijelentésére hivatkozhassunk: „Tapasztalattal van dolgunk akkor, amikor a tapasztalati anyag a beteljesedés felé halad. Akkor, és csakis akkor szerveződik eggyé és különül el más tapasztalatoktól a tapasztalás általános menetében... A tapasztalásban a folyamat irányulás valamitől valami felé“ (Art as Experience. New York, 1934. Chap. III.). Ilyen vonatkozásban „tapasztalat“ a jól végzett munka, a befejezett játszma, az előre megszabott célnak megfelelően elvégzett feladat. Éppen úgy, mint ahogy egy nap mérlegén elkülönítjük a befejezett tapasztalatokat a vázlatosaktól és szétszórtaaktól, és nem állítható, hogy ne mellőznénk nagyon is kiteljesedett tapasztalatokat, kizárólag azért, mert abban a pillanatban nem érdekelnek bennünket, vagy mert nem tudatosítottuk, hogy végbemennek; azonnali érdekeinknek és az érdeklődésünket irányító erkölcsi és érzelmi magatartásunknak megfelelően különítünk el tapasztalatcsoportokat egy-egy eseménymezőn.

Nyilvánvaló, hogy a „tapasztalat“ deweyi fogalmából bennünket itt nem annyira egy szerves folyamatban való teljes részvétel mozzanata érdekel (ez a folyamat mindig kölcsönhatás köztünk és a környezet között), mint inkább ennek formális vonatkozása: az a tény, hogy a tapasztalat mint beteljesedés jelentkezik.

Érdekel bennünket annak a megfigyelőnek a magatartása is, aki többet tesz, mint ha csak megélné a tapasztalatot, aki megpróbálja intuíció útján felidézni másvalakinek a tapasztalatát; annak a megfigyelőnek a magatartása, aki egy tapasztalat utánzását (mimesis) viszi végbe, és ilyen értelemben minden bizannyal saját értelmező és utánzó tapasztalatot él meg.

Az a tény, hogy ezek a tapasztalat-utánzások bizonyos esztétikai minőséggel rendelkeznek, azzal magyarázható, hogy összetevői az értelmezésnek, mely ugyanakkor alkotás is, mivel kiválasztása és szervezése még oly tényeknek is, amelyek a legmagasabb fokon követelték meg, hogy megválogassák és szervezzék őket.

Ez az esztétikai minőség még nyilvánvalóbb lesz, ha szándékosan törekszünk arra, hogy egy átfogóbb eseményorból emeljünk ki és válasszunk külön tapasztalatokat, csupán abból a célból, hogy felismerjük és legalább gondolatban újra-éljük őket. Nem egyéb ez, mint az összefüggés (koherencia) és az egység keresése és bevezetése az események pillanatnyilag kaotikus változatosságába; egy olyan tökéletes egész keresése, amelynek alkotórészei igyekeznek úgy kapcsolódni össze, hogy „egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész...“ (Poétika, 47). Ezzel ismét Arisztotelészhez jutottunk, és észrevesszük, hogy számára a tapasztalatok felismerésének és újraalkotásának ez a magatartása képviseli a poézist.

A történelmi mű nem egyetlen cselekményt mutat be, „hanem egy korszakot... s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz“ (Poétika, 77). Arisztotelész számára a történelem ama esemény-mező körképe, amelyről az imént szoltunk; a költészet viszont azt jelenti, hogy kiválasztunk belőle egy összefüggő tapasztalatot, a tények valamely folytonossági viszonylatát, s végül pedig egy érték távlatából rendezzük el a tényeket.

Mindezek az észrevételek lehetővé teszik számunkra, hogy visszakanyarodjunk eredeti tárgyunkhoz, felismerve az egyenes televíziós adásban a művészi magatartást és végső soron egy esztétikai potencialitást, amely ahhoz a lehetőséghez kapcsolódik, hogy „tapasztalatokat“ különítsünk el a legkielégítőbb módon. Más szóval,

hogy „formát“ adjunk — könnyen felfogható és elbíráható formát — egy eseménycsoportnak.

Egy nagyon drámai esemény, például egy tűzvész közvetítésekora a „Tűzvész X helyen“ együtteshez tartozó eseményhalmaz szétválasztható elbeszélés-szálakra, amelyek a pusztító lángok rémületes eposzától a tűzoltó fölmagasztalásáig, az életmentések drámájától a közelben szemlélődő közönség kegyetlen vagy együttérző kíváncsiságának jellemzéséig terjedhetnek.

3. Megoldottnak tekinthetnők most már az említett televíziós eljárásokkal kapcsolatos művészi érték elismerésének és az ebből adódó távlatoknak a kérdését, ha az egyes adásra jellemző rögtönzés körülményei nem vetnének fel egy másik problémát is. A logikai tapasztalattal kapcsolatosan — de a példa kiterjeszthető a tapasztalat összes típusaira — Dewey megjegyzi, hogy a „valóságban a gondolkodás tapasztalatában a premisszák csak akkor jelennek meg, amikor föltárul a konklúzió“. Más szóval azt mondhatjuk, hogy a formális gondolkodás aktusa nem szillogisztikusan végbemenő dedukciós művelet, hanem szakadatlan kísérlet a tapasztalat igényeinek kielégítésére, s ennek során a végeredmény — igazán csak ez — szentesíti és hozza létre a kezdőműveleteket; a tapasztalat tulajdonképpeni „azelőtt“ és „azután“ pillanatai a rendelkezésünkre álló összes adatokra irányuló kísérletsorozat végén szerveződnek meg — az adatok körében a pusztán időrendi „azelőttök“ és „azutánok“ elkeveredtek másfajttákkal —, és csak a logikai bevezetés után szűrődnek le és maradnak meg azok a lényegi „azelőttök“ és „azutánok“, amelyek egyedül számítanak a szóban forgó tapasztalat célja szempontjából.

Következésképp rá fogunk jönni, hogy a televízió-rendező abban a csüggesztő helyzetben van, hogy a tapasztalat logikai szakaszait akkor kell felismernie, amikor azok még csupán időrendi szakaszok. Kiragadhatja az elbeszélés egyik szálát az események összefüggéséből, de eltérően még a „legrealistább“ művésztől is, az eseményekre vonatkozó reflexiónak semmilyen a posteriori lehetőségével sem rendelkezik, holott másfelől nincs meg az a lehetősége sem, hogy a priori hozza létre őket. Fenn kell tartania cselekményének egységét, mialatt az végbemegy mint tény, és más cselekmények közbeékelődésével megy végbe. Egy bizonyos célnak megfelelően mozgatva a kamerákat, a rendezőnek bizonyos értelemben „ki kell találnia“ az eseményt, méghozzá abban a pillanatban, amikor az ténylegesen lezajlik, és azonosnak kell kitalálnia azzal, ami történik; de hagyjuk a paradoxont: intuitíve kell előre látnia a cselekmény következő szakaszának helyét és idejét. Alkotó működése tehát ijesztően szűk határok közé szorul, de ugyanakkor alkotói magatartása, ha valóban hatékony, rendelkezik egy tagadhatatlanul új vonással: úgy határozhatjuk meg ezt, mint valami egészen különleges kongenialitást az eseményekkel, a hiperérzékenység, a beleérzőképesség sajátos formáját (közönségesen „szímat“-nak hívják), amely megengedi, hogy együtt növekedjék az eseménnyel, együtt történjék vele. Vagy legalábbis azt, hogy azonnal fel tudja ismerni a már lezajlott eseményt és tudja hasznosítani, még mielőtt végérvényesen elmúlt volna.

Elbeszélésének ívelése ilyenformán felerészben műfogásként, felerészben meg a természet műveként hat; ennek eredménye a spontaneitás és a mesterség különös kölcsönhatása lesz, amelyben a mesterség meghatározza és választja a spontaneitást, de a spontaneitás irányítja a mesterség körvonalazódását és kiteljesedését. Az olyan művészetek, mint a kertészet vagy a hidraulika, példáját adták már annak a mesterségnek, amely megszabta és a mű szerves játékába vonta bizonyos természeti erők jelenlegi működését és ennek jövőbeni eredményeit; de az egyes televíziós adás esetében a természetes események nem illeszkednek be előrelátott formai keretekbe, hanem azt igénylik e keretektől, hogy velük együtt szülessenek meg,

hogy e keretek meghatározzák őket ugyanabban a pillanatban, amelyben ők e kereteket meghatározzák.

Még akkor is, ha műve a mesterségbeli tudás legalacsonyabb fokán áll, a televízió-rendező olyan felkavaró alkotói kalandot él át, amely a legnagyobb érdeklődésre számot tartó művészeti jelenségek közül való, munkájának művészi minősége pedig, ha mégoly kezdetleges és gyenge volna is, mindig olyan természetű, hogy ösztönző távlatokat nyithat a rögtönzés fenomenológiája előtt.

*Az események szabadsága
és a megszokás determinizmusa*

1. Miután elvégeztük az egyenes adás jelenségében fellelhető pszichológiai és alak struktúrák leíró elemzését, mindenekeelőtt azt kellene megkérdeznünk, milyen jövője, milyen művészi lehetőségei vannak a távolbalátó „elbeszélés“ e műfajának, a megszokott gyakorlaton túl. A második kérdés arra a szembeötlő analógiára vonatkozik, amely egyfelől az események belejátszásán, másfelől egy „előadó“ (az „ami itt és most történik“ témáját bizonyos szabadsággal „tolmácsoló“ rendező) szabad döntésein nyugvó formaalkotó művelet e típusa és a jelenkori művészet ama tipikus alakzata között figyelhető meg, amelyet az előző esszémben nyitott műnek neveztünk.

Úgy tűnik, hogy a második kérdésre adandó válasz hozzásegít bennünket az első tisztázásához. Egyenes adásban az élet a maga végtelen lehetőségeinek alakatlan nyitottságában szembekerül a szüzsével, amelyet a rendező hoz létre, egyértelmű és egyirányú kapcsolatot teremtve — ha kell, hát rögtönzés útján — a kiválasztott és egymás mellé szerkesztett események között.

Láttuk, hogy az elbeszélő montázs fontos és döntő elem, annyira, hogy az egyenes adás struktúrájának meghatározása végett ama par excellence cselekmény-poétikához, az arisztotelészi poétikához kellett folyamodnunk, amelyek alapján leírhatók mind a színpadi játék, mind pedig a regény hagyományos struktúrái, legalábbis azé a regényéi, amelyet közmegegyezéssel jól felépítettnek nevezünk.

De a történet fogalma csupán egyik eleme az arisztotelészi poétikának, a modern kritika pedig kiemelte azt a tényt, hogy a történet pusztán külsőleges szervezése az eseményeknek, és a tragikus (és elbeszél) esemény mélyebb sodrásirányának megnyilatkozását, a cselekményt szolgálja. Oidipusz, aki a járvány okait kutatja, és aki megvakítja magát, amikor megtudja, hogy saját apjának gyilkosa és saját anyjának férje — ime, miben áll a történet. De a tragikus cselekmény mélyebbre hatol, innen merülnek föl a sors és a bűn bonyolult történései a maguk változhatatlan törvényeivel, s egyfajta uralgó lét- és világézés. A történet teljesen egyértelmű, a cselekményt ezerféle kétértelműség színezheti, nyitott ezerfajta értelmezési lehetőség számára: a Hamlet „meséjét“ egy iskolás gyermek is elmondhatja közmegegyezéssel, a Hamlet cselekményét tengernyi tinta folyta és folyja körül, mert egyetlen, de nem egyértelmű.

A modern próza ezzel szemben egyre inkább a történet feloldására tör (történeten a végkifejlés szempontjából lényeges események egyirányú összefüggéseinek együttese értendő), hogy helyét átvegyék az „ostoba“ és lényegtelen eseményekre épített áltörténetek. Ostobák és lényegtelenek a Leopold Bloommal, Mrs. Dalloway-val, Robbe-Grillet hőseivel történő események. Mégis alapvetően lényegesek, mihelyt az elbeszélő szelekció más mértékével mérjük őket, és egytől egyig részük van a cselekmény kialakulásában, a lélektani, szimbolikus vagy allegorikus jelentés feltárulkozásában, mert feltételeznek egy ki nem fejtett világértelmezést. Ennek a kommentárnak a természete, az a lehetőség, hogy különféleképpen

értelmezhető és különféle, egymást kiegészítő megfejtésekre ösztönözhet — ez az, amit az elbeszélő mű „megnyitásoként“ határozhatunk meg: a történet elutasításában annak a ténynek az elismerése ölt tetet, hogy a világ: lehetőségek csomója, a műalkotás pedig a világnak ezt az arculatát kell hogy tükrözze.

De miáltal a regény és a színház (Ionesco, Beckett, Adamov, vagy az olyan művek, mint Jack Gelber *The Connection*-ja) elszántan haladtak ezen az úton, egy másik történetekre épülő művészet, a film, úgy látszott, vonakodik. Vonakodását számos tényező indokolja, ezek közül eléggé figyelemre méltó a film társadalmi rendeltetése, éppen mert a nyitott struktúrák laboratóriumába visszavonult többi művészettel szemben a film hivatott arra, hogy fenntartsa a kapcsolatot a széles közönséggel, és képviselje azt a hagyományos dramaturgiát, amelyre kultúránk mély és megalapozott igényt támaszt. Le szeretnők itt szögezni, hogy nem szabad a nyitott mű poétikájában korunk egyetlen lehetséges poétikáját látnunk, hanem csupán egyik megnyilatkozását, talán a legérdekesebbjét annak a kultúrának, amelynek mindazonáltal egyéb igényeket is ki kell elégítenie, és ki is tudja őket elégíteni, méghozzá igen magas szinten, korszerű módon használva fel hagyományos alkotó struktúrákat, miáltal egy olyan teljességgel „arisztotelészi“ film, mint a *Stagecoach* (A postakocsi), valójában a jelenkori „elbeszélő próza“ mintapéldányává válik.

Aztán megjelentek a vásznon — mi tagadás, váratlanul — azok a művek, amelyek határozottan szakítottak a történet hagyományos struktúráival, hogy a konvencionális értelemben vett drámai összefüggéseket nélkülöző eseménysorozatokat mutassanak be, olyan történetet, amelynek folyamán nem történik semmi, vagy olyan dolgok történnek, amelyek már nem az elmesélt esemény, hanem a véletlenszerűség látszatát keltik. Gondoljunk csak ennek az új módozatnak két nevezetes példájára, Antonioni *A kaland* és *Az éjszaka* című filmjeire (az előbbi a radikális szakítás, a második az áttételesebb és a hagyományos látásmódhoz több ponton közelebb álló).

Nemcsak az a fontos, hogy ezek a filmek azért jöttek létre, mert egy rendező kísérletképpen rászánta magát: a fontos az, hogy a közönség elfogadta őket, kritizálták, szidták, de alapjában elfogadták, magukévá tették mint olyasvalamit, ami legfennebb vitatható, de mindenképpen lehetséges. Felmerül a kérdés, pusztán véletlen-e, hogy ezt az elbeszélésmódot csak azután lehetett közönség elé bocsátani, miután a közízlés már évek óta hozzászokott az egyenes televíziós adás logikájához, vagyis egy olyan elbeszélés-típushoz, amely bármennyire kötöttnek és következetesnek tűnne, mindig a természetes események nyers menetét használja alapanyagul, amelyben a történet, ha követ is egy fonalat, minduntalan szétágazik lényegtelen kitérőkre, amelyben előfordulhat, hogy hosszú ideig ne történjék semmi, például amikor a kamera a versenyző befutását várja, aki késik, s ezalatt a kamera a közönségnél időzik vagy a környező épületeken, csakis azért, mert így állanak a dolgok, és nincs mit tenni.

Egy olyan film láttán, mint *A kaland*, megkérdezhetjük, vajon nem közvetíthették volna számos részletét egyenes adásban. S szintűgy vajon nem lehetett volna egyenesen közvetíteni *Az éjszaka*-beli mulatság jó részét vagy a hős nő sétáját a mezőn, a rakétákat eregető fiúk között?

Fölmerül tehát az a probléma, hogy az egyenes adás mint az egyidejű okság vagy egyszerűen mint az egyidejűség egyik esete nem illeszkedik-e be azoknak a kutatásoknak és eredményeknek a sorába, amelyek a prózai struktúrák tágabbra nyitására kapcsolódnak, és ahhoz a lehetőséghez, hogy ezek a struktúrák az életet a maga sokirányúságában adják vissza, előzetesen megállapított viszonylatok rákényszerítése nélkül.

2. Itt azonban máris fel kellett volna figyelniünk egy félreértésre: az élet a maga közvetlen spontaneitásában nem nyitottság, hanem esetlegesség. Hogy ezt az esetlegességet átalakíthassuk tényleges lehetőségek forrásává, a szervezettségnek valamilyen formáját kell belevinnünk. Meg kell rostálnunk egy sorozat elemeit, hogy többértékű kapcsolatokat állapíthassunk meg közöttük, de csakis a választás után.

A kaland nyitottsága olyan montázs eredménye, amely szándékosan kirekesztette az „esetleges“ esetlegességet, hogy csakis az „akart“ esetlegesség elemeinek adjon helyet. A történet nem „mese“ többé, éppen mert a rendező érvényre juttatja azt az előre megfontolt szándékát, hogy a feszültség és bizonytalanság érzetét keltse, hogy kiábrándítsa „regényes“ vágyakozásaiból a nézőt, aki ezáltal kénytelen tevékenyen beléhelyezkedni az elképzelt világba (s ez már maga az átszűrt élet), hogy értelmi és erkölcsi ítéletek révén tájékozódjék. A nyitottság feltételezi végül is egy lehetőség-mező hosszas és figyelmes megszervezését.

Semmi akadályja annak, hogy egy gondosan előkészített televíziós adás azokat az eseményeket ragadja ki, amelyek alkalmasak az ilyenfajta nyitott szervezésre. Itt azonban két korlátozó tényező lép föl: a kifejezési eszközök természete és társadalmi rendeltetésük, vagyis sajátos formanyelvük és hallgatóságuk.

Éppen mert közvetlen kapcsolódásában az esetlegességek láncolataként felfogott élethez a közvetítést úgy szerkesztik meg, hogy maga alá rendelje az életet, mégpedig az okságnak és szükségszerűségnek éppen a valószínűség törvényeivel egybeeső törvényein nyugvó s a hagyomány szempontjából legfigyelemreméltóbb szervezési mód, az arisztotelészi szerint.

A kalandban Antonioni feszült helyzetet teremt egy adott pillanatban; a koradélutáni nyomasztó napsütésben valaki szándékosan rádönt egy tintatartót a fiatal mérnök en plein air készített rajzára. A feszültség megoldást kíván, egy westernben felszabadító hatású verekedésben végződne az egész. A verekedés lélektanilag igazolná mind a sértőt, mind a sértett felet, mindkettőjük cselekedetei indoklást nyernének. Antonioni filmjében viszont mindebből semmi sem történik: a már-már ki-robbanó konfliktus mégsem robban ki, a mozdulatok és szenvedélyek ismét bele-süppednek az egész helyzetben eluralkodó fizikai és pszichikai fülledtségbe. De egy ilyen alapvető meghatározatlanság a kiindulópont hosszas keresésének az eredménye. Mindazoknak a várakozásoknak a megcsúfolása, amelyek eleget tesznek a valószínűség helytálló kritériumainak, megfontolt és szándékos, s így a nyers-anyaggal való kísérletezés eredménye: az események éppen azért tűnnek véletlen-szerűeknek, mert nem azok.

Egy labdarúgó-mérkőzés közvetítése viszont nem kerülheti el, hogy a gól végső konklúziójával ne szentesítse az elhúzódo feszültségek és feloldások egész hal-mazát (vagy gól hiányában a hibával, a kihagyott góllal, amely félbeszakítja a képsort, és kiváltja a nézők ordítózását). Megengedjük, hogy mindezeket a közvetítés sajátos zsurnalisztikai funkciója kényszeríti ki, s hogy a közvetítés nem teheti meg, hogy ne tájékoztasson éppen arról, amit szükségképpen magának a játéknak a mechanizmusa hoz magával. De miután belőtték a gólt, a rendező azt is választ-hatná, hogy az örjögő tömegre összpontosít — kézenfekvő visszafokozás volna ez, megfelelő háttér az izgalmát levezető néző elernyedéséhez; vagy szellemesen, polé-mikus élel hirtelen a szomszédos utcából felvett filmkockát mutathatna (napi fog-lalatosságaiikat végző asszonyokat, az ablakban sütékerező macskákat), vagy bár-milyen más, a játéktól merőben idegen képet, akármilyen közeli eseményt, amelyet az előző képhez csak a határozott eltérés kapcsolna, aláhúzva ezáltal a játék kor-látozó, moralista vagy dokumentáris értelmezését vagy éppenséggel bármiféle in-terpretálás hiányát, minden előrelátható társítás vagy összefüggés visszautasítását.

mintegy a nihilizmus apatikus megnyilatkozásaként, amelynek, feltéve, hogy mes-ter kezemunkája, ugyanolyan hatása lehetne, mint az „új regény“ bizonyos, tel-jesen objektív leírásainak.

Ezt tehetné a rendező; így azonban az általa készített adás csak látszólag lenne egyenes, ténylegesen azonban hosszú munka eredménye volna a dolgok új szem-léletének eredménye; ez a szemlélet fellázad az ellen az oktató célzatú gépiesség ellen, amellyel a valószínűségnek megfelelően vagyunk kénytelenek összekapcsolni az eseményeket. Megemlítjük, hogy Arisztotelész számára a költői hitelességet a re-torikai hitelesség szavatolja; más szóval logikus és természetes, hogy a mű „mesé-jében“ az történjék, amit a mindennapi életben az ésszerűségnek megfelelően bár-melyikünk elvárna, az történjék, aminek szinte megállapodásszerűen, az előadás ugyanazon közhelyei szerint kell következnie a szemünkben bizonyos előfeltevé-sekből. Ilyen értelemben tehát, amit a rendezőnek szükségképpen előre kell látnia a művészi közlés érvényes képzeletbeli kifejeletként, az ugyanaz, amit a közönség szükségképpen vár el a józan ész nevében egy valóságos eseménysor érvényes ered-ményeként.

3. Fejlődésében az egyenes adást a közönség sajátos elvárásai és kívánalmái határozzák meg. Még akkor is, amikor hírt vár tőle arról, ami történt, a néző a jól megszerkesztett regény fogalmaiban gondolkodik arról, ami történik, és csak ak-kor fogadja el valóságosnak az életet, ha azt az esetlegességtől megfosztva, törté-netté egyesítve és rostálva kapja. (Természetes, hogy az élet valójában jobban ha-sonlít az Ulyssesre, mint A három testőrre; mégis bármelyikünk hajlamosabb A három testőr szellemében gondolni végig az életét, mintsem az Ulysses szellemé-ben; vagy pontosabban, csak akkor vagyunk hajlamosak felidézni és megítélni múltunkat, ha jól felépített regényként foghatjuk fel.) Ez azért van, mert a cselekmé-nyes regény a maga hagyományos formájában megfelel annak a megszokott, gé-piesült, rendszerint racionális és funkcionális módnak, ahogyan az ember valóságos eseményekkel szemben viselkedik, egyértelmű jelentést tulajdonítva a dolgoknak. Csak a kísérleti regény lép fel azzal a szándékkal, hogy az élet értelmezésére hasz-nált megszokott viszonylatokat felbontsa, nem egy nem-lét fellelése céljából, ha-nem azért, hogy új vonatkozásokban, az elmeszesedett konvenciókon túl vizsgálja az életet. De ez szellemi döntést igényel, „fenomenologikus“ lelkiállapotot, a szer-zett készségek zárójelbe iktatásának akaratát, olyan akaratot, amely hiányzik a né-zőből, aki azért nézi a képernyőt, hogy értesüléseket szerezzen, és természetesen, hogy megtudja, mi lesz a vége.

Nem lehetetlen hogy a futballpályán, éppen abban a pillanatban, amikor a két csapat játékosai kialakítanak egy helyzetet, vagyis a legnagyobb feszültség pillanatában, a lelátón ülő nézőkben feltámadjon minden dolgok hiábavalóságának érzése, és előreláthatatlan cselekedetekre ragadtassák magukat, egyesek elhagyván a stadiont, mások elszenderedve a napsütésben, megint mások vallásos himnuszot-kat énekelve. Az egyenes adás közvetítené ezt — ha ilyesmi előfordulna —, bá-mulatra méltó anti-történetet komponálna anélkül, hogy ezzel valami hihetlent közöine: attól a naptól kezdve ez a lehetőség is a hihető kelléktárába tartozna.

De amíg nincs ellenbizonyíték, ez a megoldás a közzelfogás szerint hihetetlen, és a televízió-néző ennek az ellenkezőjét — a szurkolók lelkendezését — tekinti valószínűnek, az egyenes adás pedig köteles gondoskodni arról, hogy a néző ne csalódjék várakozásában.

4. Ezeken a korlátozásokon kívül, amelyek a televízióknak mint tájékoztató eszköznek és a bizonyos típusú terméket igénylő közönségnek a funkcionális viszo-nyából következnek, fennáll még — amint már említettük — egy forma-

nyelvi jellegű kényszer, amit viszont a gyártási folyamat természete és a rendező pszichológiai reflexeinek a rendszere határoz meg.

Az élet a maga esetlegességében egyébként is éppen eléggé szétforgácsolt ahhoz, hogy elcsüggyesse azt a rendezőt, aki megkísérli elbeszélő szempontból értelmezni. Az a veszély fenyegeti, hogy minduntalan elveszti a fonalat, hogy az összefüggéstelennek és az egyhangúnak a fényképészévé válik. Nem az akartan összefüggéstelennek — amely mögött határozott ideológiai szándék húzódik meg —, hanem a megélt, tényszerű összefüggéstelennek. Hogy ezt a szétforgácsolódást elkerülje, szakadatlanul az adatok fölé kell rendelnie egy lehetséges szervezethez sémáját. S ezt ráadásul rögtönözve kell tennie, vagyis rendkívül rövid időtörédek alatt.

A mai tévérendezőnek nincs rá lehetősége (s a művelődés jelenlegi rendje sem követeli meg tőle), hogy ezt az alkotó szokásmódot gyakorolja, amely valójában az érzékenység kiművelését jelenti, s amely csak az új elbeszélő technikák alapos elsajátítása után válik majd megszokottá. Akárcsak bármelyik normális embernek, aki nem sajátította el külön a jelenkori film és regény legfrissebb leíró technikáit, ha elfogadta is alapjait — a rendezőnek a képzettsége is csupán egyetlen viszonylat-típust tesz megengedhetővé, azt, amely a valószínűség konvencióján nyugszik, s így az egyetlen lehetséges formanyelvi megoldás számára is a hagyományos valószínűségnek megfelelő kapcsolásmód. (Mert abban mindnyájan egyetértünk, hogy nincsenek törvényeik a formáknak mint formáknak, csak annyiban vannak törvényeik, amennyiben az ember kérdéseket intézhet hozzájuk, más szóval, a forma törvényeinek mindig egyezniük kell képzetünk megszokásaival.)

Hozzá kell még tennünk azt is, hogy nemcsak a televízió-rendező, hanem bárki, akár az új technikákkal megbarátkozott író is, a való életben a megértés kifejeződött sémáinak megfelelően jár el, éppen mert ezek a viszonylatok a mi nyugati kultúránk jelenlegi állapotában még mindig a legkényelmesebbek a mindennapi élet dolgaiban való eligazodásra. 1961 nyarán Alain Robbe-Grillet-t repülőbaleset érte, minekutána az épségben maradt író interjút adott az újságíróknak: amint a L'Express egy igen szellemes cikkben megállapította, az a mód, ahogyan a hallatlanul izgatott Robbe-Grillet elbeszélte a balesetet, a hagyományos elbeszélés minden külsőségével rendelkezett, vagyis arisztotelészi volt, ha úgy tetszik, balzaci, tele suspense-szal, izgalommal, személyességgel, volt kezdete, kibontakozása és illő befejezése. A cikk szerzője szerint Robbe-Grillet-nek ugyanabban a személytelen, tárgyilagos, drámai fordulatoktól mentes, vagyis nem elbeszélő-stílusban kellett volna az eseményről beszámolnia, amelyben a regényeit írja, s azt ajánlotta, hogy taszítsák le az író a trónusról, amelyet az új elbeszélés-technikák pápájaként foglalt el. Szellemességnek kiváló volt az érvelés, de aki komolyan veszi (az őszinteség hiányával gyanúsítva az író, aki egy válságos pillanatban lemondani látszott szemléletmódjáról, hogy azt a szemléletet érvényesítse, amely ellen rendszerint hadakozott), súlyos félreértésnek lett volna az áldozata. Valójában senki sem kívánhatja a nem-euklideszi geometriák kutatójától, hogy amikor szekrényt akar csináltatni és felméri a szobáját, a Riemann-féle mértant alkalmazza; vagy senki sem kívánja a relativitás-elmélet hívétől, hogy miután a járdán álltában megtudakolta a pontos időt egy előtte elhaladó autóstól, óráját a Lorentz-transzformációnak megfelelően állítsa be. A világ tanulmányozásában az új együtthatókat arra használják, hogy kísérleti jelleggel, laboratóriumi feltételek között, képzetbeli absztrakciók révén vagy egy irodalmi valóság keretében előtérbe hozza a közönséges tények világában, nem mintha rájuk rözve hamisak lennének, hanem mert ezen

a szinten még használhatók — legalábbis egyelőre — a velünk naponta érintkező összes lények használta hagyományos együttathatók.

Értelmezni egy velünk megtörtént dolgot, amely azonnali cselekvésre készítet — vagy amelyet tüstént továbbítanunk kell a tévé-kamera útján — egyike ama tipikus eseteknek, amikor a megszokott konvenciók továbbra is a legmegfelelőbbnek bizonyulnak.

5. Ez a televízió formanyelvének helyzete a fejlődés adott szakaszában, bizonyos művelődési korszakban, bizonyos szociológiai helyzetben — mindez a televízió sajátos eszközeinek meghatározott feladatokat ad meghatározott közönséghez való viszonyukban. Semmi sem gátol minket abban, hogy elképzeljünk egy másfajta történelmi helyzetet, amelyben az egyenes adás úgy válhat a nevelés eszközevé, hogy nagyobb gondot fordít a fogékonyság fejlesztésére, a társításoknak felfedezésekben gazdag kalandjait kínálja, tehát másfajta lélektani és művelődési távlatokat nyit. De a hírközlő televíziós közvetítés esztétikai struktúráinak a leírása köteles számot vetni a valóságos adatokkal, és a fogyasztás adott viszonyait kell szem előtt tartania, amikor kijelöli az eszközöket és megállapítja a törvényszerűségeket. Az adott feltételek között egy olyan egyenes adásnak, amely *A kaland* című filmre emlékeztetne, minden esélye meglenne arra, hogy a rendszer nélküli esetlegességnek kiszolgáltatott, rossz adás legyen. A művelt utalásnak ez esetben csupán ironikus lehetne az értelme.

Abban a történelmi szakaszban, amelyben a nyitott mű poétikái kialakulnak, nem mindegyik művészi közléstípusnak kell maga elé tűznie hasonló célt. Az arisztotelészi értelemben felfogott cselekményre épülő struktúra jellemző vonása marad számos olyan tömegfogyasztási terméknek, amely rendkívül fontos szerepet tölt be, és igen magas csúcokra hághat (mert az esztétikai érték nem feltétlenül a technikák újszerűségében áll — mégha az új technikák alkalmazása ismérve is a mesterségbeli tudás és a képzelőerő ama elevenségének, amely lényeges feltétele az esztétikai érték létrehozásának). Fellegvára maradván tehát annak a mély cselekményigénynek, amely mindegyikünkben él, és amelynek kielégítésére bármely művészi forma, minden új vagy régi műfaj gondot fordít majd a jövőben is — az egyenes adást azoknak az igényeknek az alapján fogják majd megítélni, amelyeket kielégít, és azoknak a struktúráknak az alapján, amelyek segítségével kielégíti ezeket az igényeket.

Megmarad számára egyébként a közlésnek számos módozata, reá vár a mindennapi események alapvető meghatározatlanságának feltárása és kinyilvánítása. Ha a valószínűség szabályai szerint megszerkesztett központi esemény kitérőkkel fog bővülni, a környező valóságnak a főcselekmény szempontjából lényegtelen, de célzásokban gazdag vonatkozásai, amelyek különmeműek, és mindmégannyi tekintést nyújtanak különböző lehetőségekre, széthajló irányvonalakra, az események másfajta elrendezésének módozataira — akkor (és ez figyelemre méltó pedagógiai szempontból) a nézőnek, ha ködösen is, az a benyomása támadhat majd, hogy az élet nem merül ki abban a történetben, amelyet ő oly mohón követ, tehát ő maga, a néző sem merül ki a történetben. Akkor az elterelő kitérő, amely képes a nézőt kiragadni a cselekmény hipnotikus bűvöletéből, az „elidegenítő” effektus tényezőjeként hatna, váratlan megszakításaként a passzív figyelemnek, felhívásként az ítékezésre vagy legalábbis biztatásként arra, hogy szabadítsa föl magát a képernyő lenyűgöző hatása alól.

Részlet Umberto Eco *Opera aperta (A nyitott mű)* című könyvéből. Fordításunk a könyv román nyelvű kiadása (*Opera deschisă. Editura pentru literatură universală. București, 1969.*) nyomán készült.

PÁSKÁNDI GEZA

KÉT VÁLTOZAT EGY TÉMÁRA

ELSŐ VÁLTOZAT

A képkereskedő és az alkimista szakács

Szakmai válasz
egy dráma-vitára

Harsány középkori játék, táncra, dalra, pantomimre, amely megtörténhetett például az 1500-as évek táján. Ezt a fajta humort nem kell komolyan venni, de emlékeztetjük az olvasót és a nézőt, hogy ha meghitt társaságban van, régi barátok között, az úgynevezett „hülyülés“ mennyire felfrissítő élmény. A „hülyülés“ tehát mint a humorfajták közül az argó, olyan hatású, mint bármelyik tolvajnyelv-fajta: csakis az a néhány ember érti meg, aki „be van avatva“, akinek ugyanolyan „hul-lámhosszon“ jár az esze, érzelme, emlékezete. Ilyen értelemben a „hülyülés“ — a leglokalizáltabb humor, a legmeghittebb humorfajta. Kezdhetjük tehát: húzzuk fel a függönyt: a SZÍNEN középkori vásártér. Két bódé. Az egyikén ez a felirat látható: Képkereskedő. A másikon: Alkimista szakács. A tér néptelen, az utóbbi bódé redőnye lehúzva, az előbbié nem: benne ül Képkereskedő, bóbiskol, időnként fejét felkapja, s mint akinek ijedten jut eszébe kötelessége, mint aki ráriad saját dolgára, kiabálva (kikiáltva) kínálja árúját.

KÉPKERESKEDŐ: A falán luk van?
A mész lesuppan?
Rendeljen képet
tömje be a léket!

(minden kikiáltás után újra elbóbiskol)

Gömbölyű a luk?
Gömbölyű lesz a kép!

— — — — —
A penészfolt gomba-alak?
Vagy egyenes, mint a lóca?
Van festményem, mint a deszka,
s van olyan, mint a galóca!

— — — — —
Jó a lukba, jó nyílásba,
repedésbe, majd meglássa!

— — — — —
Amilyen a kereslet —
olyan itt a képkeret!

(*ásít, majd legyint*) Kell ezeknek művészet?!
(*Megjelenik Első más*)

ELSŐ MÁS: Maga vesz vagy árul is képet?
KÉPKERESKEDŐ (*halkan*): Bolond leszek venni, örvendek, ha eladhatom.
(*hangosan, újra mondja kikiáltó szövegét*)

ELSŐ MÁS: Mutasson egyet!

KÉPKERESKEDŐ (*mélyen a szemébe néz*): Luk?

ELSŐ MÁS (*fejét tagadóan ingatja*)

KÉPKERESKEDŐ (*iménti játék*): Nyilás?

ELSŐ MÁS (*fenti mozdulatok*)

KÉPKERESKEDŐ (*lásd fönt*): Repedés?

ELSŐ MÁS (*ugyanúgy*)

KÉPKERESKEDŐ (*szintén*): Penészfolt? Nyirok? Hulló vakolat?

ELSŐ MÁS (*konokul — szintén*)

KÉPKERESKEDŐ (*mintegy türelmét veszelve*): Hát mi?

ELSŐ MÁS (*egyszerűen*): Fedő.

KÉPKERESKEDŐ: Fazékra, kupára?

ELSŐ MÁS (*fejét lehajtja*): Éjjeli edényre. (*Kis szünet*)

KÉPKERESKEDŐ (*bólint*): Türelm! Türelm! (*lehajol, keresgél, motyog*) Ez nem az. Ez sem az. Ez sem. Ez az! (*éjjeliedény fedőjét veszi elő. Jól látható: hattyú van ráfőstve*)

ELSŐ MÁS (*mustrálgatja*): Hattyú? (*kérdőleg néz rá*) Valami virág?

KÉPKERESKEDŐ: Liliom?

ELSŐ MÁS: Liliom? (*tűnődve*) A liliom nem helyes. Nem, nem.

KÉPKERESKEDŐ: Tulipán?

ELSŐ MÁS: Tulipán? (*tűnődve*) Nem, a tulipán nem ajánlatos.

KÉPKERESKEDŐ: Rózsa?

ELSŐ MÁS: Rózsa? (*tűnődve*) A rózsa nem szimbolikus. Nem, nem.

KÉPKERESKEDŐ: Szegfű?

ELSŐ MÁS: Szegfű? (*tűnődve*) Mást. Valami... valami mást. (*kiböki*) Árvácska kéne. Az kéne. (*kis szünet*) Az illenek ide, rája. Hiszen olyan árvácska. Olyan elhagyott. Ami marad — mindig olyan árvácska. Nem kell senkinek, ami marad. Úgy marad ott, mint az árvácska. Alatta. Benne. Otthagyva. Kihülve Árvácska. Benne, benne, árvácska.

KÉPKERESKEDŐ: Oroszlánszáj és báránka még volt a tegnap... Várjon csak... (*keresgél*) Micsoda szerencse! Az utolsó árvácska! A legeslegutolsó árvácska. A világtörténelem legutolsó árvácskája! (*odaadja az új fedőt*)

ELSŐ MÁS (*nézegeti, tetszik neki, kifizeti, motyogva indul*): Árvácska. Ott marad. Egyedül. Magányosan. Benne, alatta, kihülve, Kihülve. Jaj, kihülve, árvácska! (*el*)

KÉPKERESKEDŐ (*mélán néz utána*): Már csak ezek a félkegyelműek becsülik az igaz művészetet! Csak aki félnótás, szerencsétlen flótás, (*fejére bök*) kiben nincsen épség — annak kell a szépség!

(*Második más jön*)

MÁSODIK MÁS (*önmagára mutat*): Jónapot kíván! (*Képkereskedőre*) Kereskedő — a képnek?

KÉPKERESKEDŐ: Az volnék, szolgálatjára! (*elhadarja kikiáltószövegét*)

MÁSODIK MÁS: Nem, nem. Nem luk. Nem nyilás. Nem penész. Nem, nem. Arckép!

KÉPKERESKEDŐ: Van képem a napkirályról, van képem a rótszakállúról, van képem a bíborban születetről, van képem a kalaposról, van képem Attila királyról, ahogy temetik aranykoporsóban...

MÁSODIK MÁS (*kíváncsian*): Király? Attila? Arca látszik?

KÉPKERESKEDŐ: Nem, de arckép.

MÁSODIK MÁS: Hogy-hogy van ez, kérem?

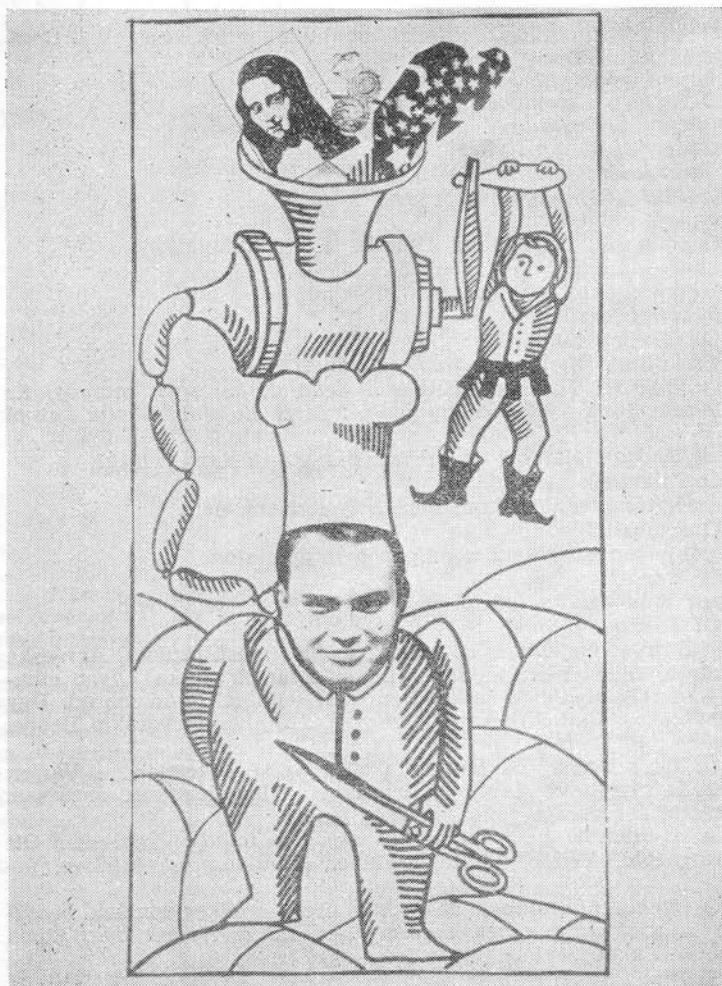
KÉPKERESKEDŐ (*nagyon meggyőzően*): Egyszerű az egész! Ha a király egész teste benne van a koporsóban, benne van az arca is! Csak nem látszik a koporsófedéltől. De azért ő arckép, a királyé...

MÁSODIK MÁS: Nem, nem. Nem király. Nem kell király. Arckép. Nekem.

KÉPKERESKEDŐ: Önnek, kiról?

MÁSODIK MÁS: Nekemben. Nekemből. Nekemmel. Nekemül. Nekemről. (*minden szó után nyögedez, hogy a másik megértse*)

KÉPKERESKEDŐ: Ahá! Az ön arcképe? Rögvest hozok vásznat!



Szentkirályi
Miklós
illusztrációi

MÁSODIK MÁS: Nem, nem. Nem vászon. Bör. Nekemnek. Ide. *(bőrnadrágos ülepére mutat)*

KÉPKERESKEDŐ *(elképedve)*: Oda?

MÁSODIK MÁS: Ide. Kell nekemnek ide. Barátaim nem ismernek hátulról. Tegnap mentem utcán, és rúgtak nekemnek ide ismeretlen barátok, mert hitték, hogy ismerős barát vagyok. Kell, ide, hogy ne higgyék mások, ide a rúgást ne nekemnek, hanem rúgják másnak, aki ismerős barátjuk.

KÉPKERESKEDŐ *(együttérzően)*: Értem. Összetévesztették valakivel.

MÁSODIK MÁS: Nem, nem. Ismerős barátjukat tévesztették velem, azért rúgták nekemnek — ide, azt, mit ismerős barátjuknak kellett volna — oda.

KÉPKERESKEDŐ: Logikus! Fáradjon be, uram! *(Második más bemegy a bódéba)* Hajoljon ide. *(Második más lehajol a bódé párkányára, feje kifelé lóg. Képkereskedő nagy pemzlit vesz elő, hol hátracsavarja Második más fejét, hogy arcát nézhesse, hol kimegy a bódé elé, hogy a másik vonásait tanulmányozza, kis idő múlva kész van)*

Megvan uram a portéka!
Menti ülepét portréja!

MÁSODIK MÁS *(simítgatva a portrét)*: Véletlen... nem csöppen erre?

KÉPKERESKEDŐ: Legfönnebb, mint légy a tejbe...

Hogyha hátul rúgják fejbe.
Szedhet uram gyógyírt, ostyát:

(lemondóan legyint)

Véletlen ellen — orvosság?!
Rég tudja már minden szellem,
halál ellen nincs véletlen!
És a szó másként is talál:
Véletlen ellen nincs halál!

MÁSODIK MÁS (bólogat): Hasonlít rám, ami ide van?

KÉPKERESKEDŐ *(kézenfogva kivezeti, láthatjuk a valóban „tökéletes“ portrét, most, mint a borbélyok szokták, Képkereskedő tükröt tart e másik háta mögé, az elégedetten bólogat. Képkereskedő sebesen mondja):*

Oly hasonló, s olyan tetsző,
hogy majd lehet megtévesztő.

(Második más fejére mutat, majd mint gyerek szájába szokás rágni — annak ajkára bök)

Éppen ezért —
ez mond bókot,
nem kevésbé
ez ad csókot.
S ha tél jön, hogy
megfagy szussza,
(a másik hátuljára bök)
a nadrágot erre húzza.
Művészetem így szülöm és ellem,
(más hangon)
célja az üleped, célja lehet mellem,
a művészetben így küszköd a szellem
a transzcendens légiveszély ellen!
(finoman mutatja a rúgást)

MÁSODIK MÁS (bólogatva fizet): Kép jó, megyek, most, már utcán, nyugodt... nyugodt... nyugodt... *(el)*

KÉPKERESKEDŐ: Nem csalás és nem bűvészet:
hibbantnak kell a művészet!

(Ebben a pillanatban Alkimista szakács bódéja elé kezdenek gyülekezni — megszólalásuk sorrendjében — minden rendű és rangú alakok, kinek-kinek kezében tárgyak: a pénzes zacskótól a diszes csizmán át híres szobrok, festmények — például a Milói Vénusz vagy a Gioconda-kép — kicsinyített másolatáig. Amolyan zsbivásári hangulat. A tárgyak, kosztümök anakronizmus nem számít. Egy a fontos: értékük rögvest-nyilvánvaló legyen.)

KÉPKERESKEDŐ *(elhadarja kikiáltó szövegét, azonban senki rá se hederít):*
Ezek esznek, s isznak óbort,
nem kell ezeknek a hóbort!

CSIZMADIA *(a beszélők valamennyien kenetesek, ájtatosak, rajongók):* Hol a mi urunk, hol a mi urunk, az alkimista szakács?

BÍBOROS: Áldott legyen a jótét úr,
ki forrást fúr,
odavezet, hol manna hull,
és ahol a kurtafarkú malac túr!

MARKOTÁNYOSNŐ: Hol van a drága, a cukor, az édes?
Eszem a száját, a máját, a háját,
Töpörödött töpörtőjét,
Íjas-szíjas szalonnáját!
(szenvédélyesen)
A száját, *(fokozva)* a máját, *(fortissimo)* a háját!
(alázatosan) bármilyen kurtát —
adjon egy kis hurkát!

- LOVAG: Lovag voltam, volt egy lovam,
de a lovamat levágtam,
kereshetem lovagságom
immáron a lókolbászban.
Szakács urunk, ó te, hol jársz,
hol a lovam, s a lókolbász?
- BORBÉLY-DOKTOR: Kinek szakálla végtelenbe lóg,
s rajt' mint fenyőn agganak a jók,
a kilós mázsák s a mázsás kilók,
kinek szakálla végtelenbe lóg.
- KOFA: Hol van a legjobb kuncsaft,
a virbli, a verkli, a vurstli, a virsli, a saft?
- DIÁK: A legjobb tanár tudorunk,
Kinek most kis dalt dudolunk:
(érthetően énekl)
Ó fuduli, ó fuduli,
ej, aki elcsáng,
ej, aki ődöng,
ej, aki mócsing,
ej, aki plótyöng,
ó, fuduli, óó fuduliii!
- LOVÁSZ: Hol van, ki nyeregben huzatja a tust?
S alatta ripittya-szorítja-szítja a húst?
- TESTŐR: Hol van a legnagyobb testőr?
A bőr, a bőr, a bőr, az az isteni bőr?!
- KATONA: Hol van, ki a katonáit
elitta a lakomáin?
Elveszített minden tusát,
mert vagy ezerbe —
jó őrmesterbe
került csak a savanyúság!
- APÁCA: Hol van, ki egyedül az uram lehetne,
szepülően, nem sírba — karjába temetne.
Olem kitárom
s várom
a legjobb apát, férjet, áldott barátot,
s a kolbászt, a kolbászt, a kolbászt —
a tizennyolc karátost!
- KÖLTŐ: Hol van, kit dalba altatok,
míg én a spájzban falhatok?
- ÉKSZERESZ: Hol van, ki ékszer nélkül is ékes,
szalonna, hagyma — vörhenyes-kékes?!
- NEVELŐNŐ: Hol van a legjobb nevelő,
az új sorrendet hogy már kimondja:
a templom, a gyermek, a konyha!
- UDVARMESTER: Hol van, akinek végtelenjén
csak füstöl a kémény, csak füstöl a kémény?!
- INKVIZÍTOR: Hol van a legfőbb inkvizitor:
a perzs-szag, a perzs-szag, a decemberi tor?!
- TUDÓS: Hol van, aki mindent tud:
kecskét fej, és hagymát dug?!
- UDVARHÖLGY: Hol van, akinek udvara tetszik,
ahol gyermekin nyaljuk a tepsit?!
- POSTAKOCSIS: Hol van, akihez megy minden posta,
és tüze felett pattog a rosta?!
- HERCEGNŐ: Hol van, akinél hercegnő lettem,
báloztam, hárfáztam, néztem a holdfényt és — ettem.
- CSIZMADIA: Hol van az úr, ki mezítláb is csizmában jár, sarkantyúja világ
vékonyába vág, jóllehet lova nincs, pedig lehetne már.
- MIND: Hol van a nagy? Hol van az óriás? Hol van a végtelen?
(Szünet, várnak, de a bódé redőnye mozdulatlan)

E · FÉNYKÉPET · IMETS · MÁRTON · KÉSZÍTETTE ·
ALULIROTT · AZT · A · CÍMET · ADTA · NEKI · HOGY:

MIKLÓS · BEEPÍTSE · A · RAJZÁBA · P · G ·



«TRANSCENDENS · LEÍGVESÉLY» ALUL ·

· IROTT · MEGNEGEDI · HOGY · SÉNTRIKIRÁLYI ·

KOFA (szatyrából vekkert vesz elő): Hánykor nyit a mi istenünk?

BÍBOROS (zsebórájára néz): Most kell nyitnia. Ha nem ment a rák a vetésbe, s nincs leltár a teremtésbe, ha nem ment el a bazárba, s nincs teremtés miatt zárva, De nem hiszem ezt, mert nem írt ki semmit. (tűnődve) Most kell nyitnia. Nyitnia. Nyitnia.

INKVIZÍTOR: Nem késhet a mi istenünk. Alázatos fű terem — mibennünk: a türelem. Nem késik el a mi istenünk. Köpünk hercegre, báróra, mert istennek nincs záróra!

APÁCA: Se nem siet, se nem késik, csak egy kicsit arcot szépít. Pontosan jó a nagy... Kitarjuk néki várakozásunk!

(Pisszegnek, mert a redőny mintha megmozdult volna)

MIND: Most. Most. Most. Most! (A redőny lassan fel, karjuk kilendül, mintha segíteni akarna. A bódében pódiumot láthatunk, rajta trónszerűség, majdnem Buddha-ülésben kicsi, gnóm-kinézésű ember ül. Előtte régimódi fényképezőgépekhez hasonló húsdaráló, amely azonban különösképpen egy szecskavágóra is hasonlít, s belőle mint valami fegyvercső, hurkatöltő néz velünk farkasszemet. Az egész masinának „etetője“ van, ebbe dobják a tárgyakat. A tákolmány mellett most feltűnik Harmadik más.)

HARMADIK MÁS: Eddig minden alkimista,
mint valami elemista,
a rossz fémből aranyat
kevert volna nap alatt.

Hittek minden ég-jelekben,
kotyvasztottak tégelyekben,
reménytől bezsongítottan
labirintus-lombikokban.

Am itt az új alkimista
nem a régi pacalista,
s aki vet itt aranyat, (mutatja az „etető“ nyílását)
egy szép szál hurkát arat!

(Csizmadia kezdi, aztán sorra a többiek. Harmadik más közben darál, és mondja a fenti verselményt. A masina elé járulók arca egyszerre mohó és áhítatos. A tákolmányból hurka-szál jön, Alkimista szakács nagy ollóval vagdossa: megfigyelhető, hogy nem éppen a bedobott tárgyak értéke szerint méri a hosszúságot, inkább rokonszenvre megy a dolog.)

BÍBOROS (arany kegysert dob bele, s közben nézi a hurkát): Míg a végtelenben hittem! (de a hurka „végessége“ mintha kiábrándítaná)

MARKOTÁNYOS NŐ (pompázatosan himzett hálóinget dob bele): Egy Medicitől kaptam egy csatában, mert hős voltam az olasz éjszakában! (Nézi a hurkát) Ó csak... (ujján mutatja, hogy ilyen rövid. Alkimista szakács azonban úgy néz rá, hogy jobbnak látja elpárologni)

HERCEGNŐ (kicsinyített, de jól felismerhető Mona Lisa-képet dob bele, Alkimista szakács mintha elfelejtené ollóját kezelni, mert Hercegnő nagyon szép, Harmadik más azonban meddig uram-tekintettel néz gazdájára. Hercegnő — akárcsak a többiek is — azonnal el, Képkereskedő, aki eddig a versenyhárs szemével figyelte, s fintorokkal kommentálta az eseményeket, most megszólal.)

KÉPKERESKEDŐ: Mennyit árult, szomszéd?

HARMADIK MÁS: A megszólításod hibás,
hisz te csak komédiás
vagy, s minket bámul egész emberöltő:
az az ecset
csupán fecseg,
de lényegét mond ez a hurkatöltő!

KÉPKERESKEDŐ: A gazdához szoltam, szolga! Mennyit árult, szomszéd?

ALKIMISTA SZAKÁCS (eunuch-hangon): Bár a térkép azt mutatja,
szomszédod az ördög fattya!

KÉPKERESKEDŐ: Lacikonyhás pecsenyesütő!

ALKIMISTA SZAKÁCS: Bilire árvácskát?
Ülepre arcképet?
Nem jósolok neked
dicsó-bicsó véget!

KÉPKERESKEDŐ: Én se neked, hurkatöltő!

ALKIMISTA SZAKÁCS: A hurkát megeszik,
a képet csak nézik.
(hasára mutat)
Csak ami bennünk van,
az juthat az égig!

KÉPKERESKEDŐ: Égig? Hát ha a gödör is ég. Hát ha az ég is gödör? Én megszabadítottam azt az embert a félelmetől. Mert félt az utcán járni... (mintha előadást tartana) Mert a művészet, kedves hölgyeim és uraim, megszabadít a félelmetől, otthonossá teszi a lelket a létben, az utcán, a vendéglőben, a szobában, a konyhában, a széken, a szőnyegen és egyáltalán. Ez az otthonosság tevés, ez az összeszoktatás a léttel, ez a félelmetől való megszabadítás a művészet lényege, kedves hölgyeim és uraim. (meghajol, mintha tapsot fogadna) Én csak egy kicsi vagyok, de azért egy szabadító.

ALKIMISTA SZAKÁCS: Erre már a kérdésem kihörgöm,
a bilifedő mit szabadít, könyörgöm?

KÉPKERESKEDŐ: Az is a lélek nyugalmáért kellett. Az az ember úgy érezte; utána valami mindig árván marad, egyedül, magányosan. (mintha most átelné ezt a szomorúságot) De a virág enyhíti ezt az árvaságot. Én virággal földtem be ezt az árvaságot. Ó, virággal földött árvaságunk! Olyan ez a kert virág, mint ősszel az árva! Ó, virággal földött árvaságunk, ó, ó!

ALKIMISTA SZAKÁCS: Én vagyok a pápa
ebbe a vásárba,
megfeddlek és meghurcollak,
szent bódénkból kiátkozlak!
(*más hangon*)
Kevés ez a fél vám,
sok benned a szélhám!

KÉPKERESKEDŐ: Szélhámomra fél vámot fizettem a réven! Festhetnék én jobbat is, szebbet is, de kinek, minek, merre, hova, elviszi az isten lova, nem értené senki, inkább hát — megfestem a bolhát, mert az ugrik, s nem hagyja nézni magát, s ha pedig megfogják, sose nézik, mit festettem rája, örvendenek, hogy körműkön elpattinthatják, s így a festményt, mit festettem a bolhára — senki se blamálja!

(*Ebben a pillanatban Első más és Második más bejönnek, az egyik a fedőt, a másik bőrnadrágját tartja kezében, ez utóbbi hosszú alsóban van: bedobják az „etetőbe“.*)

ALKIMISTA SZAKÁCS: Gyertek, gyertek, szívem derül, végül minden hozzám kerül! (Jó hosszú hurkát vág nekik, hálából, hogy a mondottakat „igazolták“. Azok el)

(*Libasorban bejönnek mindazok, akik tárgyaikat hurkára cserélték, csak Hercegnő nincs közöttük, Képkereskedőhöz mennek*)

CSIZMADIA (*aki most a sorban az utolsó*): Mert jó az evés, az evés.

De kevés, de kevés, de kevés!

Megkérjük hát főméltóságod,
fessen a hurkára savanyúságot.

(*Valamennyien otthagyják hurka-darabjaikat, ugyanúgy libasorban el. Most Hercegnő pihegve be*)

HERCEGNŐ: Követelem, nagyon szépen,
adják vissza a szép képem!

ALKIMISTA SZAKÁCS (*meghajol*): Nem lehet. (a hurkára mutat) Átlényegült.

HERCEGNŐ: Hogy tehetett ő ilyesmit?!

Hogy tehettem én ilyesmit?!

Inkább nyaltam volna tepsit! (*fejét kezébe hajtja, mintha zokogás rázná, majd a kezében lévő hurkadarabot dühös undorral dobja az „etetőbe“, ő maga kezdi darálni, de nem jön ki semmi*)

ALKIMISTA SZAKÁCS: Ó, hercegnő, miért nem hisz nekem?!

Hallgassa meg e kised énekem:

nincsen türés, nincs tagadás,

én vagyok a, én vagyok a, én vagyok az
Alkimista szakács.

Adhatok önnek hurkát, végtelent,

adhatok önnek bájos éjszakát,

de vissza itt a darált képe nem

jöhet már, mert mássá lényegült,

(*karját sajnálkozva tárja szét*)

az érték kissé mosolygott, s kihült.

S mint ahogy a bűnnek burka — szesz,

itt minden Giocondából hurka lesz!

(*más hangon, gunyorosan*)

Talán próbálja újra megfestetni a szomszédommal!

Ő egy hatalmas, lángeszű piktor,

mint Vasarell városában Viktor,

s mert a szójáték oly igen tetsző,
ahogy szólt részint a művelt fametsző:

Tudjuk: provincia et omnia vincit, —

köszöntjük benne:

Leonardót, dá-t és provinciát!

HERCEGNŐ (*Képkereskedőhöz, toppantva*): Fesse meg nekem újra Mona Lisát!

KÉPKERESKEDŐ: Bár tisztelem a hercegnők szeszélyét,

Nem láttam a mondott hölgy személyét!

(*más hangon*)

Én nem utánzok, inkább másolok.

Mert a tárgyak ki nem fogyhatók,

ám az utánzót, mint a sánta eb' —
utolérik, és ez keservesebb.
Ám a másolás hálás egy dolog:
a tárgyak némák, egyik sem morog,
hogy így meg úgy — nem hasonlít az,
vagy nem lényegét festette a gaz,
és a fő az, hogy aki utánoz,
az örökkön változik, sőt változ,
ám aki másol, mindig az marad,
a másoló a tárgytól szabad!

HERCEGNŐ: Most én elmegeyek, és megkeresem azt az illetőt, aki a Mona Lisát festette!

KÉPKERESKEDŐ (mintha gunyorosan): Talán talál is az, aki kutat,
hát hercegnőm, szerencsés utat!
(Hercegnő el)

ALKIMISTA SZAKÁCS: Tudja meg uram, bár stílusa metsző,
az elve rokon, s az eszemnek tetsző,
így hát ha szívének ez szellemi hűrt ad:
meghívom cégtársnak, fesse a hurkát!

KÉPKERESKEDŐ (önmagával viaskodva): Bár ösmerem a művészet kinját,
nem lehetek fényűzőn finnyás, —
nem vághatom le mint Van Gogh fél fülem,
mit érhet ő és mit én nélküle:
az én ecsetem is csak fél ecset,
s az ő hurkája sem tökéletes!

(Az Alkimista bódéja elé áll, most Alkimista szakács darál, Képkereskedő kedvelte festeti a hurkát, mely egyre hosszabb lesz, Harmadik más vezeti a hurkaszálat, le a színpadról, mintegy körülfonja vele a padsorokat, olyannyira, hogy a nézőnek át kell másznia rajta, esetleg a szereplők a szín háta mögül előjönnek, s ollóval segitenek, hogy a publikum kikászálódhassék.)

F ü g g ö n y

MÁSODIK VÁLTOZAT

Az aranyásó és az alkimista, avagy a helycsere dilemmája

Ha az első harsány játék volt, ez sokkal szelídebb, gondolatosabb és főként kurta-
tább. Filozófiai tandrámának nevezhetnők, ha nem lenne olyan velőtrázó. Azoknak
kell ajánlanunk, akik a mélységes bölcséletet várják a színi világtól. Nem szomorú
játék ez, legalábbis a kelletnél nem szomorúbb.

SZÍN: baloldalon barlangszerű bejárat, vagy ahogy elképzeljük, jobboldalon
alkimista asztala, mögötte iskolai tábla, krétával, szivaccsal; asztalon lombikok, té-
gelyek, patikamérleg, dobozok, zacskók, minden egyéb. Csak Alkimista van a színen,
méricskél, adagol, gyutacsot gyűjt meg, próbálja elfűjni, nem sikerül, azután ujjá-
val nyomja el a lángot, motyog, révedez, lehetőleg minél távolabbra, égre néz,
földre ül, feláll, markába köp, mint a favágók szoktak, majd letérdel imádkozni.
Itt még minden olyat cselekedhet a színész, ami a témába illő. Eközben Aranyásó
ki-kijön a barlangszerű nyíláson, mindannyiszor egy-egy aranyröggel, leteszi, visz-
szamegy. Alkimista bámulja a szaporodó aranyrögöket, egy óvatlan pillanatban
odamegy, szertartásszerűen körüljárja, megtapogatja, majd úgy simogatja, mintha
valami nagyon finomszőrű állat lenne, azután letérdel, úgy szagolja meg, mint
egyik kutya a másikat szokta, nyalogatja is. Vissza az asztalhoz.)

ALKIMISTA: Unalmas ki lel, ki mos, ki ás,
lelésnél szebb a kutatás! (Azt csinál, amit akar. Aranyásó egé-
szen nagy aranyrögöt cipel, izzad, liheg, leteszi, majd valahonnan egy háromlábú
széket hoz, szemben az asztallal leül, mintha néző lenne. Előbb csak úgy általában
néz, majd pillantása meglesi az alkimistát, s tekintete abban folytatódik. Ha ezt
nehéz eljátszani, próbálják meg egyszerűbben. Alkimista most valóságos szertar-
tásba kezd, pantomimszerű mozgást végez, majd rituális táncba fog. Ezután gyuta-
csokat gyűjt meg, az asztalon apró robbanások, rengeteg színű fény, olyan a szín,
mint egy ünnepi tűzijáték. Alkimista most énekel: „Ásóm, kapám nem himbálom,
Az aranynál szebb az álom! Ha korcsmába bemegyek, Én álommal fizetek! Ha

koldus jön a csárdába, Almot nyomok a markába! Ásom, kapám nem himbálok, Az aranynál szebb az álom!" (Aranyásó egyre tágabba nyílt szemekkel nézi ezt a szertartást, előttünk búvólódik el. Látszik rajta, nem bírja tovább, feláll, gyermeki ámulattal, mintha nem akarná a pillangót elrebbenteni, közeledik az asztalhoz, kis távolságra tőle megáll, nézegeti a műszereket, Alkimista mutatóujját a másik, majd a saját ajkára teszi, Aranyásón látszik, hogy nagyon szeretne hozzányúlni a tárgyakhoz, de nem mer. Most arccal felénk fordul, olyan áhitat van rajta, hogy ott látjuk előtte egy katedrális árnyékát.)

ALKIMISTA (a lehetségesnél is mélyebb baritonon):

Nem az arany kell... és... és... és... és... (nem leli a szót, majd diadallal csap le kis szünet után)

A keresés, a keresés, a keresés!

(A színen teljes sötét lesz, mire kivilágosodik, az asztal mellett már Aranyásó áll, Alkimista sapkájával a fején, Alkimista pedig az aranyrögöket cipeli)

ARANYÁSÓ (nagyon egyhangúan, a lehető legeggyhangúbban, de úgy, hogy beszédjének színe, lejtése, ritmusa állandóan változzék. Ha ez nem megoldható, bár nagyon ajánlatos, legyen, ahogy elképzelik): Most az lenne a logikus, hogy ő irigyeljen engem, mert én itt állok az asztal mellett, viszont ez nem így van, mert ez számára már meghaladott stádium, ugyanis ő innen ment oda (mutatja), és továbbá az lenne a nagyon logikus, hogy én pedig őt irigyeljem, mert ő ott van, viszont az még logikusabb, hogy én sem vágyom már oda, mert onnan jöttem ide (mutatja). Éppen ezért ő is, amiképpen én is, vágyunknak más tárgyat kell keresnünk. Ugyanis: az történt, hogy ő is éppen oda jutott, ahova szeretett volna, és én is oda, ahova szerettem volna. Ivarérett helyetcserelők lettünk. Most pedig kifejttem önálló, semmihez nem hasonlítható, gebines elméletemet a helycseréről. A helycserének a Telosz, a finalitás szempontjából, nem utolsósorban azonban az a priori szempontjából ugyanaz a képlete. Ugyanis minden a priori egyben finalitás is, vagyis Teleosz-szerű. Miért? Mert az eleve feltett dolgokban eredmény, fejlődés van: magukba zárnak egy olyan fejlődést, amely rajtuk túl már csak úgy fejlődhet, ha elveszítik summás előfeltevés voltukat. Namármost: mi a helyzet a helycserével? Aki innen jutott oda, az onnan ide vissza már nem vágyik és fordítva. Valamilyen megoldásnak azonban lennie kell. Tegyük fel: újabb helycserékre van szükség. Ez azonban nem igazi fejlődés, ugyanis ha a helycsere két eleme újra helyet cserél, akkor az történik, hogy az alkimistából lett aranyásóból ismét alkimista lesz, továbbá az aranyásóból lett alkimistából ismét aranyásó lesz, vagyis megmártódva egy másik tapasztalatban, visszajutnak a régi tapasztalathoz. Persze, ez a tapasztalat most már más ízű lesz, de ez nem számít, csak az, hogy nem új. Így tehát semmi új izgalmat, új érzést nem ismerhetnek meg ezután, csakis a saját régi érzéseiket kaphatják vissza egyfelől, másfelől a másikuk régi érzéseivel találkozhatnak. Persze, a másik régi érzését a magam régi tapasztalásán átszűrve veszem magamhoz. De hol van az igazán új érzés? Mert ez nem az. Ez csak módosulás, módosulás! Valamilyen megoldásnak azonban lennie kell. Hogyan ismerhetnének meg egy olyan érzést, amelyet sem az egyik külön, sem a másik külön még nem érzett? Például: összefognak, és együtt éreznek valamit. De mit? Tegyük fel ezt: milyen jó, hogy van helycsere a világban, és mi ketten együtt, bár más és más helyről jöttünk, ugyanazt érezhetjük, mint a másik, de egyszerre, külön-külön, de mégis együtt, így kialakul egyfajta szolidáris érzélem. Az pedig így hangzik: jó, hogy te is tudod azt, amit én már megtudtam. Jó, jó, de ez még kevés. Mert így az egyik is, a másik is csupán a másik, illetve egy levetett érzelmeit öltheti magára. Csak a test más, a ruha ugyanaz. Hogy ismerhetnének meg egy teljesen új érzést? Vajon úgy, ha egy harmadik elem is bekapcsolódik? De hol van ez a harmadik elem, amely a helycserét, az egyszerű helycserét az unalmasságtól feloldozza? Mert ha egy nem-aranyásó és nem-alkimista jön ide, mondjuk egy teljesen szűzi ember, — akkor vagy oda megy, vagy ide áll. Mert egyszerre két helyen nem lehet. S akkor kezdődik ugyanaz a helycsere: az új elem, aki oda áll, az megtudja, mi az igazi arany lelésének az izgalma, aki ide áll, az megtudja, mi az eredmény nélküli kutatás varázsa. És ekkor ez a harmadik elem fogja magát, és ha aranyásó volt, ide jön a helyembe alkimistának, és én oda megyek aranyásónak. És akkor ő is megtudja azt itt, mit éreztem én — itt. (most három lány jön be, táncolnak) Ezek a lányok is: vagy oda mennek, vagy ide jönnek. Aztán ő (egy lányra mutat) elhagy engem, — érte (régi alkimistára mutat, aki éppen egy rögöt hoz fel), és ő (egy másik

lányra mutat) elhagyja őt — értertem. Tehát ő is és ő is megtudja, hogy mi az az izgalom, hogy egy alkímistából lett aranyásót szeressen, és mi az a varázs, hogy egy aranyásóból lett alkímistát szerethet. Am tegyük fel, hogy mindketten visszamennek eredeti szerelmükhöz. És akkor mit tudnak meg? Azt, hogy milyen érzés egy alkímistából lett aranyásó utáni aranyásóból lett alkímista szeretése után megint szeretni az alkímistából lett aranyásót, a másik pedig megtudja, mit jelent az aranyásóból lett alkímista utáni alkímistából lett aranyásó szeretése után megint szeretni az aranyásóból lett alkímistát. Mert mindenki azt tudja meg, csak azt tudhatja meg, amit valaki más már megtudott. De hol a harmadik elem? Hol az igazán új harmadik elem, amely újsággá változtatja az egyszerű módosulást? (a harmadik lányra mutat) Ó, ő, csak ő lehet a harmadik elem. De ő is, vagy hozzá megy (Aranyásóra mutat, aki ismét feljön), vagy hozzám. S ha engem elhagy érte, akkor... kezdődik minden előről megint. (most hirtelen a táblára néz, kezébe veszi a krétát, majd leteszi) Nem. Sajnos, semmiféle képletet nem írhatunk fel. Nem ismerhetünk meg olyan új érzelmet, amit valaki valahol, valamikor már ne érzett volna. Ez olyan állítás, amit se pro, se kontra nem lehet bizonyítani. Állíthatja-e valaki, hogy az az érzés, amely épp hatalmába kerítette, először benne jelentkezett? Nem, ezt senki sem állíthatja, ám az ellenkezőjét sem. Minden érzelem csak más, de nem új. Valamennyien mások levetett érzelmeibe öltözünk, s ez ellen egyelőre semmilyen megoldást nem találtam. Vagy mégis próbáljam meg? (ismét kezébe veszi a krétát, írni próbál, a kréta azonban fokozatosan elporlad ujjai között) Az anyag nem engedelmeskedik, az anyag. Hát hogy írjam föl a megoldást, ha az anyag nem akarja? Legyenek szívesek, találjanak ki egy olyan krétát, amelyikkel felírhatom a képletet. Mert ebbe fokozatosan bele lehet bolondulni. (szemünk láttára, fülünk hallatára fokozatosan belebolondul, s e látványnak csak a függöny vethet véget)

f ü g g ö n y



Hamis tanú bűnhődése
a pokolban (XVII. szá-
zadi pronaosz festmény,
Kabay Béla gyűjtése)

Hernádi Gyula és a tudatosítás művészete

Született 1926-ban, Oroszvárott. Rövid ideig a Budapesti Orvostudományi Egyetem hallgatója. 1945-től 47-ig hadifogságban van, ezt követően feladja orvosi tanulmányait, közgazdasággal foglalkozik. Első könyve, Deszkakolostor című novelláskötete 1959-ben jelenik meg. További publikációi: A péntek lépcsőin (regény, 1959), Folyosók (regény, 1966), Száraz barokk (novellák, 1967), Sirokkó (regény, 1969). Jancsó Miklós forgatókönyv-írója. Legjelentősebb filmjei: Szegénylegények, Csillagosok, katonák, Csend és kiáltás, Fényes szelek, Sirokkó.

Beszélgetés című rövid írásában hangzik el a következő, Hernádi „célbafogalmazott” párbeszédeit kiválóan példázó részlet: „A daganatkérdés olyan bonyolult, mint a magfizika és a rakétakutatás együttvéve. A mai módszerek helyett egészen más természetűeket kéne találni. Más törvények szerint öl, mint az eddigi betegségek. Kísérletek milliárdjait kell elvégezni, végig kell próbálni az egész, szinte végtelen lehetségsort, ki kell zárni minden esetlegességet... Mikor már azt hiszik, megfogtak belőle valamit, kiderül, hogy csak árnyéka vetődött véletlenül a mikroszkóp alá. Magfizikára, rakétára évente egymilliószor többet költenek a világon, mint a daganatkutatásra. Hát mi legyen az eredmény? Milliomod pénzzel, milliomod emberanyaggal? Hogyan? — Akkor maga miért csinálja mégis? — A kutatás folytonosságáért. Alkatrészé válok a hídban, amelyen később átmehetnek a többiek. — Hisz istenben? — Nem hiszek. — Akkor hogy tudja elintézni önmagával ezt a heroikus pesszimizmust? — Nem heroikus. És nem pesszimizmus. Én a transzcendenciát itt keresem a világban. Az értékeket, az érvényesség rendjét ide akarom lehozni.”

Mint elektronmikroszkóp alatt az anyag rejtett erővonalai, fénylenek fel e rövid idézetből is Hernádi prózájának lehetőségei. Az, ami megvalósultságában már megszűnt lehetőség lenni, és az, ami latens formában húzódik meg a valóságot tudatosan boncoló, az intuíciónak egyre kevesebb teret engedő alkotó egyéniségében. Hernádi nem úttörője annak az egyre határozottabb érvényt követelő törekvésnek, mely az új magyar prózát a végigvitt gondolatmenetek, a letisztult, szinte tárgyyszerűen konkrét gondolatok prózájává akarja tenni. De kétségkívül első azok között, akik ezt, más irányú csábítások, befolyások, vonzások közepette maradéktalanul képesek megvalósítani művészetükben.

Nehezen lehetne leképezni, hogyan jut el az adatok, statisztikák, információk bűvkörében élő közgazdász Hernádi, az emlékeit szigorú tényekként osztályozó, magát-tudó-ember Hernádi az írói tudatosságához. Hiszen a tényeket birtokló, tényeket hűségesen interpretáló ember még nem alkotó művész. Azt kell hinnünk, hogy ez (bármennyire csábít is leírni) nem velünk született, hanem szerzett tulajdonság. A korábban, korának élő daganatkutató legkevésbé sem szent, csupán a szűkségszerűt felismerő ember magatartásformája. Mintha ezt tanácsolná: így kell élni, hogy megmaradj, a huszadik században.

Méla döbbenettel állt a kritikai közvélemény *Folyosók* című regényével szemben. A merev elutasítás éppúgy nem hiányzott visszhangjaiból, mint az érteni,

átélni törekvés. Pedig Hernádi koncepciója legfeljebb szokatlan, távolról sem nevezhető önkényes „újítósdinak“. A legszemélyesebb fájdalom és a közösségért viselt munkás-aggodalom mindnyájunkban megfér egymás mellett, összefonódó kölcsönhatásban, tanítja Hernádi. Miért kellene tehát hagyományos konvenció-szűrőkön átbocsátani a tiszta gondolatot? „Az értékeket, az érvényesség rendjét“ szem előtt tartó író ebben a szellemben írja meg ezt a „furcsa“ kisregényt, melynek két jól elkülönülő részét csupán a közös főhős tartja össze. Az első részben az apa halálának ténszerúségében, látszat-szenvtelenségében döbbenetes leírását kapjuk, míg a második rész néhány ember közgazdasági, filozófiai fejtegetéseinek „lejegyzése“. A művészi láttatás több réteget figyelhetjük meg ebben az eljárásban. Első fokon Hernádi az embert két legalapvetőbb rétegre bontja, személyesre és közösségre, s a hagyományoktól eltérően, a boncolóorvos hideg, anyagrafigyelő precizitásával. Ezzel kapcsolatosan figyelmeztetnünk kell arra, hogy Hernádi mindig a jelen emberéhez szól, ahhoz az emberhez, aki történelmileg éppúgy, mint személyes történetében, megjárta az öntudatlanságtól önmaga tudatos átéléséig vezető utat, akinek tehát nem kell megmagyarázni a gondolatot hordozó szavak értelmét. A *Folyosók* másik tanulsága: a tényanyag kezelésének új módszerei. Mi a különbség az apa halálának ténye és a közgazdasági, filozófiai tényhalmaz között? Hernádi szerint nincs különbség, csupán a korát különböző szinteken átélni képes ember eszméltési fokában észlelhető különbség. Kevesen vagyunk, akik nem éljük át az apa halálát, nyugodjunk bele tehát abba, hogy ez alapvetőbb élményünk, mint korunknak számadatok, gazdasági struktúrák formájában való átélése? Csupán azért, mert az előbbi, kevés kivételtől eltekintve, mindnyájunk életében előbb-utóbb bekövetkezik? Míg világunk jobba alakításáért való vívódások, töprengések tudatos átélése a személyiség aktivitását követeli meg?

Hernádi szüntelen gyötrelmes újjászületést, sőt újjászülést követel az embertől. Íme tényeink, éld át őket, különben nem válsz korunk emberévé, minden a magadba fektetett munkádtól függ, sugallják művei.

Következő kötetében, a *Száraz barokk*ban Hernádi már nagyobb szerephez juttatja a személyes élményt. Meghatározhatatlan műfajú rövid írások gyűjteménye ez a könyv. Keveset árul el a megállapítás: a *Száraz barokk* a beérett alkotói módszer biztos alkalmazásáról, sajátos, a megelőző művekből szervesen továbbépülő ember- és világlátásról tanúskodik. Úgy kell olvasni ezeket az írásokat, mint egy szervezett tudású, kifinomult érzékenységgű, az igazságot, az emberi lehetőséget felmutatni kívánó alkotónak az öntudat felügyelete melletti szabad asszociációit. A *Beszélgetés*, *Principium identitatis*, *Megfigyelési tételek I*, *Megfigyelési tételek II*, *Lágy determinizmus*, de főleg a címadó *Száraz barokk* és a *Kirándulás* című írások finom, atmoszferikus hálót fonva állítják elénk korunk lebegő-rebbenő, alig észlelhető emberképét: a tétova-tanagcstalant, a társadalom messzeható törvényei között parányként őrlődőt, az önmagát keresőt, de a magát tudót is. A tudatost, aki szüntelenül megkérdőjelezi önnön definícióit, aki nem elutasítva, hanem birtokba véve kíván úrrá lenni az ellentmondások, tudás és öntudatlanság, kiszolgáltatottság és önrendelkezés látszatra kusza szövevényén. Hernádi első személyben beszélő hőse, aki megbújva mindig jelen van a személyestől talán távolesőnek tűnő párbeszédekben is, az igazi modern hős. Ő az, aki mindig arról beszél, amit épp „nem tud“, amit tudni akar. Nem érdekesek azok a hősök, szuggerálja Hernádi, akik sohasem merészkednek ki biztos tudásuk bástyái mögül. A kereső hős (aki talán maga a szerző), ez az adott pillanatban öntudatlan hős számtalan áttételen át a tudatos olvasót neveli, valamilyen, még kellőképpen nem közkinccsé vált „tanmenet“ szerint.

Aki azzal vádolta volna Hernádi Gyulát, hogy a *Száraz barokk*ban túlságosan elmerül a személyesben, egészen a jószándékkal is alig követhető mélyrétegekig, megnyugodhat legújabb regényét, a *Sirokkót* olvasva.

A fasiszta usztasa-mozgalom még csak nem is kerete Lázár Markó történetének. Hernádi a történelmet tudó embernek ír, a nagy társadalmi-történelmi körkép festését másoknak engedi át. Elégségesnek tartja utalni Barthou francia külügyminiszter és Sándor jugoszláv király meggyilkolásának tényére, hogy könyvének célját félreérthetetlenül tegye, s máris a merénylet belső mozzgóinak, végrehajtókban és végrehajthatókban lepergő folyamatok vizsgálatának szenteli figyelmét. Hernádi abban a pillanatban válik feszülten koncentráló, a legkisebb részletet is szemrevételező diagnosztává, amikor a leendő merénylő, Lázár Markó alakját végre munkaasztalára helyezte.

Lázár a könyv elején még kérdezni, aggódni, követelni képes ember, a történelem végén gyilkos eszköz. Görcsös zokogása Ante vállán, kutya-mosolya a minden ízében megváltoztatott, a nem-létező emberé. A két végpont: ember és eszköz közötti ívet vonja meg a *Sirokkó*. Hernádi kiindulópontja: Lázár Markó fél. Szinte mellékes, bár megtudjuk rettegésének okait. Az öntudatlanság szorongása az a termótalaj, melyből a terrorszervezet kisarjastja a hamis tudatot.

A merényletre felkészítő apparátus első teendője, hogy Lázárt magányra ítéli, azaz összezárja tulajdon félelmével. A helyszín Hernádi interpretációjában nem kevésbé feszültségbresztő: „A tanya mészbe mártott növény a délután széteregett mintái között. Fehér levelei, tömött gyökerei összefogóznak, átfutnak egymás árnyékába, aztán visszafekszenek a cserepek alá.”

Az öntudatlan ember anarchikus önvédelmének fázisai következnek. Előbb csak egy kutya esik áldozatul Lázár szorongásos rettegésének, de csakhamar következnek az emberek. A „magas, görbe hátú férfi“, Farkas, akiről Lázár még be akarja bizonyítani, hogy merénylő. (A későbbiekben az indok keresését kiszorítja Lázár gyilkos tombolása.)

A gyilkosságok azonban nem elégségesek, hogy megnyugtassák a látszatra gazdáját-vesztett, önmagával tehetetlen embert. Félelmének következő fázisa a rejtőzködés. Helyszín: disznóól. „Az ól szűk terében Lázár összehúzódik, minden leépül róla. már csak a félelem absztrakt, tiszta nedvei mossák, előfutnak rejtett csatornáikból, átszakítják a milliméteres szárazság gátjait, szájába töltik fátyolos, sós iziket.”

Lázár Markó megsemmisülésének nem lenne hitele, ha csak a rettegés elvont kivételésének volna hús-vér foglalata. Hernádi üveg-éles szavait váratlanul melegszerű, puha, elmosódott határvonalú emlékezések szakítják meg. Ezek a vágy-álom-émlékek valamikor sohasemvolt (hiszen sohasem tudatosított), hamvába hullt lehetőség felvillanásai. Ismét a két végtelmen túl élénk: az emberszabású Lázár egyre halványuló lehetőségének és az eszközváltásban, görcsös gyönyörben feloldódó Lázárnak a szembeállítás. „A város felhúzódik az emelkedőn, megkerüli az ablakok hisztériás repedéseit, a középpont felé tart, egyetlen gyermekkori házzá áll össze” — szívárog elő legelementárisabb formájában, a gyermekkor hibrid tudatában Lázár elvetélésre ítélt emberképe. Hernádi azonban nem hangulatot kíván ébreszteni, hanem tudást közvetít, egyetlen lényeges csomópontot sem felejt ki: „Anyja a zongoránál. A zene kihagyja az esetlegest, a formátlant, szabályos térdeivel lenyomja a bútorok zaját, a környék áthallatszó, simuló mozdulatait, tájékoztat, beleereszt a figyelembe” (szülő és művészet embert-adó lehetőségének vilanata). „Anyja ujjai mögött a kert. Duzzadt ágyásai mellett kavicsos utak vezetnek a bokrok közé”, épül tovább a sohasem volt világ. Majd az emlékek egyik

csúcspontja: „Gyengéd, a levegőtlen nyártól elszokott szél fúj, a kislány megmutatja nadrágját, felemeli rövid, fehér szoknyáját, elbarnult vékony combján magasra húzza. *Megnéznek mindent aprólékosan, részletesen, aztán elkezdenek játszani.* Lehajolnak, apró kavicsokat vesznek a kezükbe, sorba rakják őket. *A különböző színű kődarabok minden irányba megrajzolják a világot, kihúzzák a mozdulatokat, megsiettetik az egykedvű délutánt.*“ Jelképes erejük e sorok, a gyermekkorban színes kavicsok rakják ki a megvalósítható vagy magának maradó embert. Ott még minden lehetséges.

A felelet, melyet Lázár visszaálmódott lehetőségeinek ad, döbbenetes. Fasiszta keretlegények, szadista, kéjleső felügyelők képtelen történelmi kérdőjelére ad itt magyarázatot Hernádi. Ezek az univerzális-szerszám-emberek a legalapvetőbb embermeghatározó érzésektől is mentesek: képtelenek a fajfenntartást szolgáló gyönyörre, rettegésük egyre távolabb szakítja őket a szeretetet, szerelmet sejtető gyöngédségtől. Az Eszterrel élt gyönyör álomképére a magátvesztő Lázár kéjleső jelenete a válasz Máriával. Majd Kertész Ilona abszurdításában megrázó jelenetsora következik, mely az eszköz-embernek más oldalról, a teljes feloldódottságban való felvillantása: „Hány éves?“ — kérdezi Lázár. „Tizenhét. — Hogy került Antéhoz? — Megvettek a szüleimtől. — Nem értem. — Tizenöt éves koromban Ante úr megvett az anyámtól. — Mennyiért vette meg? — Nem tudom. — És aztán? Mit csinált három évig? — Megverték, aztán elküldtek urakhoz. — Úgy, mint ide? — Igen... — És mennyi ideig akar itt maradni? — Azt nem mondták. Ante úr a lábamon nyomta el a cigarettáját. Tessék ide nézni.“

Hernádi nem utolsósorban az idézett részletben is bizonyítja, hogy Lázár esz-közzé változtatásában a titokzatosság homályába burkolózó vezérkar semmit sem bíz a véletlenre. A roncsoló-apparátusban az erőszak legrafináltabb módszereivel felkészített, különböző célfeladatokat végrehajtó alakok jutnak szerephez. A főcél Lázárnak a merényletre való előkészítése. Ebbe a folyamatba Kertész Ilona, a kor-báccsal dresszírozott ágyas bonyolult áttételeken, de elengedhetetlenül (hangsúlyoz-zuk, a Lázáréhoz hasonló öntudatlansággal) kapcsolódik bele. Az Ante nevével jelzett apparátus az ölés egyetlen, minden mást kirekesztő ösztönét kívánja Lázárban felfejleszteni, s jól tudja, hogy ez semmivel sem érhető el jobban, mint eleven cél-tábláknak változatos módon Lázár környezetébe csempészésével. A felvázolt heiy-zetből a *Sirokkó* két újabb tanulsága következik: az eszköz-embert el kell köte-lezni a bűnben; és egy sokkal általánosabb: a kiszolgáltatottak szükségszerűen emelnek egymásra kezét, s ezzel a körülménnyel a terrorszervezet kedvére manipu-lálhat. Antéék úgy rendezik meg Lázár találkozásait, hogy a kiszolgáltatottak között mindig ő legyen az erősebb, ő öljön. Hiszen épp erről akarják „meggyőzni“: számodra egyetlen létforma a gyilkosság.

Aki számára fantázia szüleményének tűnik e képlet, emlékezzen a Kennedy fivérek vagy Martin Luther King gyilkosainak zilált tekintetére, zavaros nyilatko-zataira. Ezek a merénylők semmit sem tudnak már, agyuk, szemük, szavaik kép-telenek értelmes, összefüggő tartalmak közvetítésére. De a célzás, a ravasz meghú-zásának pillanatában nem reszket a kezük. Puskagolyó-emberek.

Az elborzadás, a fensőbbeséges kívülhelyezkedés póza kevés az embert, az emberi-seget fenyegető ezen újabb veszedelemmel szemben. Az első valós ellenlépés: a tudatosítás. S ez a *Sirokkó* végső és legnagyobb értéke.

Hernádi Gyula portréjából nem maradhat ki a filmíró nem kevésbé jelentős vonása. Gondos és alapos (még elvégzésre váró) feladatsor a Jancsó—Hernádi alko-tópár megismertetése, határaik megvonása, munkásságuknak nem egyikük vagy másikuk szemszögéből való kritikai elemzése. Egyelőre elégedjünk meg azzal a

megállapítással, hogy a magyar filmművészet fejlődése szempontjából szerencsés társulásnak vagyunk tanúi, melyet a kritikai közvélemény sem késlekedett elismerni.

Az általános bemutatás után maguktól kínálkoznak rész-elemzésre Hernádi munkásságának problémái. Mivel gazdagította az író a modern magyar prózát, újításainak esetenkénti hibrid jellege, nyelvi invenciói, sajátos metafora-kincsének elemzése. Egyetlen, legfontosabbnak ítélt kérdésre térnénk ki, melyet Hernádi háromlépcsős interpretációs módszerének neveznénk, s amit a *Sírokkó*-ból vett példákkal illusztrálva mutatunk be.

1. A helyszínek, az alakok fizikai cselekvéseinek szerzői utasításszerű, szentelen rajza:

„A főépület tömbje az udvar közepén helyezkedik el, a melléképületek, a két gazdasági szárny derékszögben kapcsolódik két oldalához. Klasszikus oszlopsor övezi a meredek, lépcsős feljárót... A vendégek belépnek a tölgyfa kapun, Ante vezeti őket.“

2. A tárgyi keretbe illeszkedik a helyszínek nem formáját közlő, hanem lényegét közelítő rajza (a ház olyanná változik, amilyennek látnunk kell):

„Hatalmas hallba érnek. A szemben lévő falban tizenkét ajtó sorakozik, vékony, fekete szám van a felső szélükre erősítve... a jobb oldali utolsó ajtó mellett hosszú, sötét folyosó nyílik. A jobb oldali falat freskó borítja. *Feltétel nélküli katonák húzzák kordéikat az ég felé, visszeres lábukon fehér szálak a csillagok, megérinti őket két nagy kéz, a bal sarokban isten szakállas arca szomorkodik, testét elfogyasztották a katonák sapkái.*“

3. Az ábrázolás harmadik lépcsőfokán feloldódik a tárgyi világ, helyét az emberi lényeg költői-zenei láttatása foglalja el:

„A hosszú mozdulat, a szalag formájú szél elindul a faltól. Az udvar, a távolabbi kertek színei rácsúsznak a nehéz tölgyfa kapura, együttes hatásukban mindent előbbre kényszerítenek, mintha rács előzné meg a házat, és a köztes területekre senkinek se lenne gondja, és mintha az érkező elé elszáradt hüvelyeseket szórnának a mindig jelenlevő fuvallatok, melyek láthatatlan egyhangúságukban már rég egybenőttek, egyetlen jelentést hordoznak, hasonlóvá váltak mindenféle szerszámhoz, ásnak és megbélyegeznek, megismélik az egyszerűnek kikiáltott mutatványokat, és olykor, jó pillanatukban egészen a falakig vonulnak vissza.“

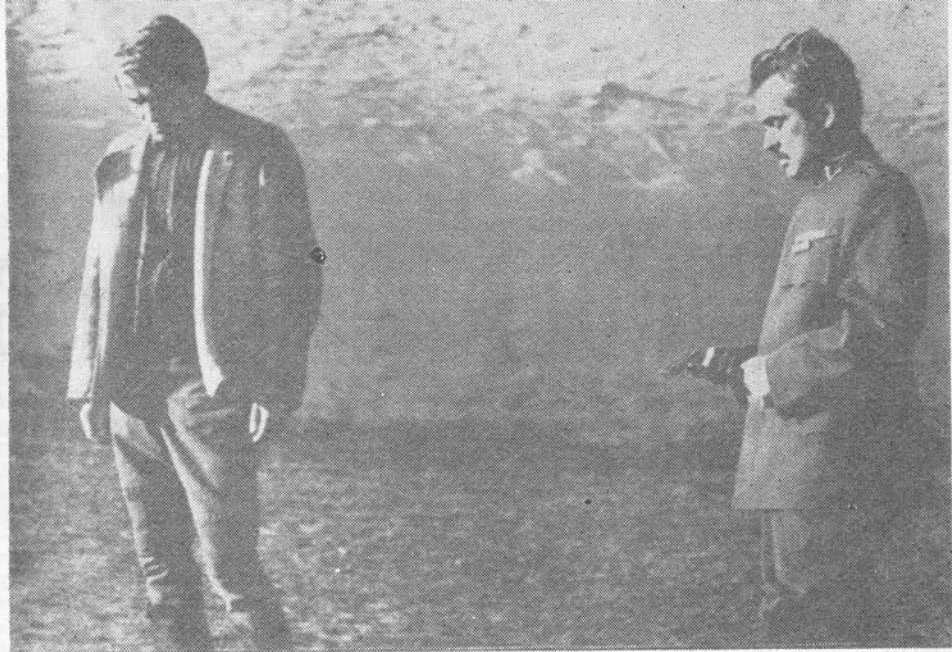
Zárómondat nehezen kerekedik az elmondottak nyomában, hiszen öt kötet és hét film remélhetőleg még csekély része csupán Hernádi életművének. Eddigi munkássága helyét keresi a jelenkori magyar irodalomban, s ezt tévedhetlenül éppen csak ő, a Mű találhatja meg. Bízunk rá.



HERNÁDI GYULA

Lágy determinizmus

- Mit mondott? — kérdezi az asszony.
- Nincsen semmi baj — válaszolja a férfi.
- Mégis mi az?
- Jóindulatú; jövő héten kidobja. Még tegnap megjött a lelet, hívott, csak nem talált bent.
- Miért nem hívott a lakáson?
- Gyanakszol?
- Ismerem a tévesen értelmezett humanizmust.
- Neked nem hazudok.
- Tudom, mégis...
- A jövő héten befekszik két napra, semmi az egész. Kerestelek, nem tudták, hol vagy.
- Krisztinek vettem cipőt.
- Én meg beültem a „Duná“-ba, megnéztem a *Kiáltást*.
- Milyen?
- Megnézem még egyszer veled.
- Jó?
- Nagyon. Tortát eszel?
- Stefániát.
- Én csokoládékrémet.
- A fogyókúra?
- Mára felfüggesztem.
- Anyámnak mit mondunk?
- Hogyhogy mit mondunk?
- Nem akar majd befeküdni.
- Feküdhet nálunk is, ha akar, műtét után hazavisszük, feküdjön ott. Kiveszel két nap szabadságot, mellette lehetsz. Bár szerintem a kórház jobb; ha véletlenül bevérzik, vagy valami más komplikáció adódik, minden kéznél van. Döntsétek el, nekem mindegy; nyugodtan jöhet hozzánk is.
- Megpróbálom rábeszélni. Szerintem is jobb a kórház. Délután bemész?
- Persze. Későig maradok.
- Magda telefonált, holnap átjönnek.
- A gyerekeket átvisszük anyádhoz.
- Délután ügyis felszaladok hozzá, megbeszélem vele.
- Erős film.
- Most ne beszélj róla, majd ha már én is láttam.
- Csak az ütéseket érzem.
- Nem értem.
- Ütött. Mindig oda, ahova nem vártam.
- Ki játszott benne?



Jelenet Jancsó Miklós Csend és kiáltás című filmjéből

- Nem emlékszem az arcokra.
- Miről szól?
- Hogy nem létezik lány determinizmus, csak kemény és éles.
- Holnap délután megnézzük együtt.
- Jó.
- Ezt a cipőt vettem Krisztinek. Ebben sokkal rövidebb a lába.
- Jó pofa.
- Ez az egyetlen pár volt; majdnem elvitték az orrom elől.
- Biztos örül neki. A kicsinek mit vettél?
- Semmit.
- Vegyél neki is valamit.
- Megveszem neki a jövő hétre ígért ruhát.
- Vedd meg, egyszerre add oda nekik.
- Igazad van, induljunk. Fizessünk.
- Várjunk, még ki se hozták, amit kértünk.
- Nem baj, menjünk. Hagyjál az asztalon húsz forintot.
- Miért vagy ilyen nyugtalan?
- Ilyen hajón jöttem. Gyere, menjünk.
- Filozofálsz?
- Kényszerítesz — mondja az asszony.
- Fontos, hogy kényszerítselek? — kérdi a férfi.
- Fontos — válaszolja az asszony.
- Gyere, menjünk — mondja a férfi.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

FALFESTÉSZET, POLITIKA, KÖZÖNSÉG

Négy és fél éve dolgozom Mexico City egy épületén, melynek neve „Polyforum Cultural“ lesz. A tizenkétszögű, sátor alakú nagy terem falának külső és felső felülete, mennyezete együttvéve nyolcezer négyzetméter. Ezt a munkát egy építészektől, festőktől, szobrászoktól, technikusokból álló nyolcvan tagú munkaközösség végzi, közöttük világítás-, akusztika- és fémszakértők — tehát valóságos kollektív alkotás készül. A csoportban vannak mexikói illetőségű francia és német festők, kínai, japán és olasz művészek és egy arab származású francia festő. Sokan már neves művészek, mások még diákok. Néha öt-hat hónapot velünk dolgoznak. Egyesek már a Los Angeles-i, a chilei Chillán-beli, uruguayi, vagy éppen a New York-i falfestményeimnél is közreműködtek, ahol 1936-ban kísérleti műveimet készítettem.

A munkát cuernavacai műtermemben kezdtük el, amelynek fala négy, 3,30 méteres mezőből áll. Részint színes fém-munkákról, festett szobrokról van szó, részint acrylfestékekkel színezett azbeszt-cement lapokról. Munkaközösségünk sokat foglalkozott fémek megmunkálásával és színezésével. Új festékanyagokat próbáltunk ki, és hasznosítottuk a hajótest és hajógerinc mázolásának tapasztalatait. A kollektíva mérnökeivel együtt szabályos időközökben megvizsgáltuk festékeink nap- és esőálló képességét, s azt hiszem, kielégítő megoldást találtunk a fémek színezésére. Új falfestményünk címe: *Az emberiség útja avagy az emberiség menete.*

Ezen a művön mérhető le, milyen fokra jutott el ma a mexikói „Muralismo“, vagyis a mexikói falfestészetről indított mozgalom. Feltehetőleg tudják, hogy ez 1911-ben, a San Carlos Akadémia hallgatóinak sztrájkjával kezdődött, amelynek

vezetői mi voltunk. Azt akartuk, hogy a művészképzés, ami a műtermekben folyt, az elmélet után a gyakorlatra is kiterjedjen. A falfestészetet illetően el is értük ezt. Aztán iskolánk a Victoriano Huerta generális, a diktátor elleni összeesküvés (1913—1914) központja lett. Emiatt üldöztek oly kegyetlenül bennünket, és gyilkoltak meg sok diákot. Máiig sem tudjuk, vajon minden esetben eltemették-e őket. Néhányuknak azóta nyoma veszett.

Csatlakoztunk a forradalmi csapatokhoz, és részt vettünk a nép fegyveres harcában. Ez a magyarázata annak, hogy sok művész kapott magas katonai rangot. Engem a canancai sztrájk alkalmával ért az a szerencse, hogy vezérkari tiszt lettem, s ugyanilyen megtiszteltetés ért sok más művészt is. 1913—1918-ban, a hadseregbe lépésünk után részt vettünk a nép fegyveres harcában. Elvtársaink nagy része akkortájt látta meg a napvilágot. Nyilván ezek azt kérdezik: mit keresnek a művészek a polgárháborúban, mi tennivalójuk van ott? Mi azon a nézetben voltunk, hogy a polgárháborúban való részvétel lehetőséget nyújt nekünk országunk bejárására, amelyről egyáltalán semmit sem tudtunk, megismerhettük hazánk lakóit, gazdasági feltételeiket és egy politikai átalakulásra vonatkozó terveiket.

Megismerhettük a bennszülött-indián és a spanyol kultúra rendkívül gazdag hagyományait és még valamit, ami nagyon fontos: láttunk embereket meghalni — és saját életünket is kockára tettük.

1918-ban tartottak egy kongresszust, amelyet én a „katonaművészek kongresszusának“ neveztem. Akkor tettük fel a kérdést: mi a teendőnk? Alkalmazhattuk volna festészetiünkben a régi akadémiai módszereket, azonban velünk egy új állampolgár született, olyan állampolgár,

akit az ország és az ember problémáiért folyó harc is foglalkoztat.

1918-ban Európába mentem, és Párizsban éltem huzamosabb ideig. A ma hírnévnek örvendő művészek java részével akkor barátkoztam össze, többek között Picassó¹-al. Gyakran beszélgettünk elveinkről s a falfestészethez való visszaterés szükségességéről, amelyet Európában gyakorlatilag már négy évszázada nem művelnek. Saját munkánk és önnön életünk tapasztalata vezetett rá, hogy Párizsban, mint általában a kapitalista világban, a művészet áruvá vált. Szabályszerű műkereskedelem-monopóliumok keletkeztek. A művészet, amelynek szerveznie kellene összekapcsolódnia az ember életével, csak ráadás volt a gazdag és elégszám polgári házak pompájához. Ha minden jól megy, valamikor képtárba kerül, de a műalkotás többnyire el van szakítva az emberektől és az ember a műalkotástól.

A művészek kötelessége lett volna a reneszánsz előtti kor és a reneszánsz vívmányait továbbfejleszteni. Ők azonban az egyéni művészettel jegyezték el magukat, ez viszont csak jelentéktelen emberi megnyilatkozás közvetítésére nyújt lehetőséget. A szóban forgó időszak statisztikáinak tanúsága szerint egyetlen országban sem volt a művészetnek piaca. A kormányok elzárkóztak a valódi művészet pártolása elől, átengedve azoknak a keveseknek, akiknek a pénzügyi helyzete ezt megengedte. És a latin-amerikai országok gazdagjai autót vásároltak, elegáns lovasfogataik, nemkülönbön szép nők voltak, a művészet azonban nem érdekelte őket. Ez természetesen meghatározta a művész-sorsot ezekben az országokban és a művészek kilencven százalékának életét a föld kerekén.

Ilyen körülmények láttán, európai tartózkodásunkat használtuk fel arra, hogy *Vida Americana* (Amerikai Élet) címmel folyóiratot alapítsunk Barcelonában. Az itt közölt manifesztumban felszólítottuk a világ összes művészeit, térjenek vissza a tömegekhez szóló művek alkotásához, teremtsenek olyan művészetet, amely anyagánál és jellegénél fogva a nép számára hozzáférhető. A falfestészethez, monumentális és sokszorosított művészhöz való visszafordulásra szólítottuk fel őket. A legjelentősebb spanyol művészek csatlakoztak hozzánk.

A Kommunista Párttal rokonszenveztem 1920 óta; 1924-ben lettem tagja, és rövidesen bekerültem Központi Bizottságába is. A Kommunista Párt már megalkulásakor átvette a védnökséget az *El Machete* folyóirat fölött, amelynek il-

lusztrációi ugyanolyan jelentősek voltak, mint a szövege. Kezdetben csak a mi falfestészet-mozgalmunknak volt a kiadványa, azonban folyton növekvő olvasókörre tett szert Latin-Amerikában, s még ma is fellelhető egyik-másik könyvtárban néhány példánya — a Szovjetunióban éppúgy, mint New Yorkban. Mozgalmunk éppúgy világvisszhangot keltett, mint ahogy célkitűzésünk, egy új falfestészet eszméje sem csak Mexikóban várt megvalósításra, hanem Latin-Amerikában és az egész világon. Kezdetben a galériák, amelyeknek érdeke fűződött a táblaképhez, megpróbálták elnyomni a Muralismo-mozgalmat. Napilapok és folyóiratok cikkeiben megvádolták, hogy csak politikai propagandát szolgálunk. Valójában munkánk művészetet és politikát egyaránt magába foglalt. S míg műtermeinkből politikai megoldások és harci jelszavak kerültek ki, tartós támadásoknak voltunk kitéve. Bebörtönözték a munkásokat, akik minket, művészeket segítettek, megtámadták magukat a falképeket. Némelyiket elpusztították, alkotóikat letartóztatták. Ilyen módon számított a kormányzat gátat vetni mozgalmunknak, de csak azt érte el, hogy programunkat tette még jobban közismertté, a falfestészet Latin-Amerika legnagyobb kultúrmozgalmává vált.

1937-ben alapítottuk a „Népi grafikai műtermet”, amelynek működése ország-szerte visszhangra talált. A kormány látta, hogy egy olyan országban, ahol a lakosság nagy része irástudatlan, grafikánknak erős forradalmi hatása támadhat. Műtermünket többször kirabolták, megpróbálták felgyújtani, munkásainkra rálöttek, főként amikor Mexikóban is előretört a fasizmus. Ugyanakkor grafikánkat világszerte mint a nagy művészet megnyilatkozását gyűjtötték a múzeumok. A New York-i Museum of Modern Art, londoni, olasz és szovjet múzeumok csaknem teljes sorozatot őriznek műtermünk terméséből.

Térjünk vissza a falfestészethez. Előbb technikai oldaláról nézve: kezdetben kis falszakaszok megfestését tűztük célul magunk elé, és képet kép mellé helyezve hoztuk létre például a „Nemzeti előkészítő iskolá”-ban első munkánkat (1921—1926). Ott José Clemente Orozco kiválasztotta az iskola szép patio*-jának egyik sarkát, Charlot, egy francia festő, aki velünk dolgozott, közvetlen közelében hozzálátott a fal egy másik darabjához,

* patio — mór hatásra kialakult, szökökúttal, dísznövényekkel ékesített, peristylumszerű spanyol udvar.





Siqueiros önarcképe

Emilio García Cahero spanyol festő ismét egy más darabhoz fogott. Nekem a „Colegio Chico“-t kellett kifestennem, és ott jöttem rá, hogy a falfestést nem szabad egyetlen körülhatárolt faldarabra korlátozni. Ezért festettem meg először a mennyezetet, aztán az oldalfalakat és végül a lépcsőházat. Ez a festmény egy megvilkolt munkás temetését ábrázolta. Valamelyik diáktámadás alkalmával erősen megsérült.

Szigorúan csak freskótechnikával dolgoztunk, amiből az következik, hogy ezt a régi eljárást a betonépületekben csak úgy lehet alkalmazni, ha egy át nem eresztő réteget iktatunk a freskó alapozása és a tulajdonképpeni fal közé. Mi azonban össze akartuk hangolni festészetünk anyagát a technika legújabb vívmányaival. Használni kezdtük a pyroxilin-, silicon- és végül az acryl-festékeket. 1936-ban New Yorkban eredményesen folytathattuk kísérleteinket, mert ott a magas színvonalú ipar kezünk ügyében volt. A New York-i modern és gépesített műteremben sok olyan amerikai festő dolgozott velünk együtt, aki

később világhírré tett szert, mint például Jackson Pollock. És ott kapcsolódott össze a mi eredeti „Muralismo“-nk a technika élvonalával. De adódott ott mókázásra is számos alkalom. Azt hittük, hogy a lakkfesték, amint autólakkozásra, a festészet céljaira is használható, és megpróbáltuk fémlemezre alkalmazni. Egyszer elindultunk Pollockkal s néhány magunkkal a festékkonzern Du Pontjához, abban a hiszemben, hogy ő esetleg ingyen ad majd nekünk anyagot. Du Pont azonban azt mondta: „Hogyne, hogy a végén még kiszimatoljátok a vegyészeti titkainkat. Adok nektek havonta egy bizonyos összeget, dollárban, hogy ne használjátok a mi festékeinket. Inkább vásároljátok a régi tubusfestékeket.“ Mi azonban más vegyészhez fordultunk — egy valószerűtlenül magas amerikaihoz, azt hiszem, meghaladta a két métert, Kennedynek hívták, és szeretett inni. Altala ismertük meg a műanyaggyártást. Egyik hazalátogatásunk alkalmával meggyőztük országunk kormányát, hogy műanyagkutató intézetet kell alapítania.

Az akkori népművelésügyi miniszter, Ortez, a híres író, magáévá tette indítványunkat. Az intézet huszonötödik éve működik, és mind nekünk, mind számos amerikai és európai festőnek ez idő alatt nagy segítséget nyújtott — például a szintartósságért, illetve a falnyirkosság és a különböző klímabehatások ellen folytatott küzdelmünkben. Jóllehet ma a kormány bürokráciája fojtogatja ezt az intézetet, mi azért mindent latba vetünk, hogy ugyanúgy elláthasson bennünket, mint azelőtt. A falfestészetnél a leg gondosabban kell ügyelni a festékek fizikai és vegyi sajátosságaira, azonban ezek még igen csekély mértékben vannak kikísérletezve és kipróbálva.

Ha egy művész falfestészetre tér át, egyszersem festőnek és vegyésznek is kell lennie, testestül-lelkestül ennek kell áldoznia magát, és a fémek természetével ugyanúgy tisztában kell lennie, mint a világítási problémákkal. Ennél fogva úgy gondolom, hogy manapság a falfelületek képzését — sem Mexikóban, sem bárhol másutt a világon — nem lehet a régi módszerekkel végezni, vagyis nem egyedül az építész teremti meg a teret, és akkor azt mondja a festőknek: így és így fessétek ki! Efféle mű, egy monumentális műalkotás, sokkal inkább közös munkája kell hogy legyen építészeknek, festőknek, mérnököknek és technikusoknak, kinek-kinek a maga szakmai területén. A munkaközösség tagjainak pedig a problémákat egymással állandóan megvitatva kell együttműködniük.



David Alfaro Siqueiros: Az áldozat
(falfestmény-részlet)



David Alfaro Siqueiros: A rák fölött
aratandó orvosi győzelem dicsérete (freskó-részlet)



Diego Riverával és Pablo Nerudával

A falfestészet egy másik fontos kérdéséről engedjenek még szólanom: a táblakép — mértanilag nézve — statikus forma. A falfestmény mértani alakja azonban nem statikus. A falkép aktív felület, ámbr anyagi valóságában statikus, optikai valóságában viszont nem az. A táblakép olyan néző számára készül, aki hol innen, hol onnan szemléli a képet, de míg nézi, nyugodtan áll. A falfestményt ellenben — különösen a szabadban levőt — olyan néző számára alkották, aki a mű előtt mozog, s a képet egyszer közelről, másszor távolról látja, jobbszéléről vagy balszéléről. Esetleg fentről látja, egy szemközti épületből vagy egy tovaszárguló autóból. A falfestmény nézőjének nem lehet azt mondani: ha ezt a képet látni akarod, ide kell állanod, erre a helyre. Nem, a freskó nézője a legkülönbözőbb látószögéből szemléli a képet, néha annak ellenére, hogy nem is óhajtja látni, tehát ennek minden szögéből jól láthatónak kell lennie.

A chartres-i katedrális gazdag szobordíszét szemügyre véve, megfigyelhetjük, hogy a szobrok annál hosszabbnak tűnnek, minél magasabban vannak elhelyezve. Nem vallásos alapja van ennek, mint sokan gondolják, mármint hogy a művész az alakokat az ég felé akarta volna emelni. Ez inkább egy optikai probléma megoldása a mozgó néző számára.

A festmény kompozícióját illetően régóta emlegetik az „arany metszet“ szabályát. Amikor én Párizsban voltam, akkor is alkalmazták az „arany metszet“-et, és alkottak megfelelő elveket a kép komponálására. A falfestmény kompozícióját azonban más elv határozza meg.

Valamelyik Los Angeles-i könyvtárban a következőt figyelhettem meg: egy nagy terem hátsó falán festmény volt. Ehhez a festményhez hosszú folyosón kellett végigmenni. Innenső végéből a freskó alakjainak csupán a combját és térdét lehetett látni, s amint haladt az ember a folyosón, úgy vált az egész alak láthatóvá. Teljes egészében csak közvetlen közelből tűnt elő a kép. Mi tehát így fogalmaztuk meg elvünket: a kompozíciót meghatározó kritérium a néző mozgása. Az „arany metszet“ tehát a falfestészetben teljesen alkalmazhatatlan. A lényeg az a sík jelenti, amelyen a néző mozog.

Leonardo központi perspektívája hallatlan felfedezés volt, de csak kiindulópontja egy igazságnak. Leonardo kocka alakú helyiséget feltételezett. Ő csupán statikus, mozdulatlan nézővel számolt. Más művészek, akik aztán továbbfejlesztették a perspektivikus ábrázolást, kizárólag saját tengelye körül engedték forogódnia a nézőt anélkül, hogy ettől egy lépéssel is elfordulna. Később a gömbölyű és nem a kockaalakú tér felfo-

gását vallották. Ez természetesen haladás volt, közelebb jutás az igazsághoz.

De térjünk vissza a nézőhöz. Akár egy helyben áll egy meghatározott ponton, akár saját tengelye körül forog, általában egy adott vízszintes síkon mozog. Ennélfogva a falfestmény esetében logikus a néző mozgásából kiindulni és négy, öt vagy harminc lehetséges helyzettel számolni. Egy mexikói akadémikus munkája révén mélyebb betekintést nyertünk ezen a téren. Előkészítettünk tehát Mexikóban egy kongresszust a távlat kérdéseinek megvitatására. Ezt a felfogást nyilván előbb teszi magáévá a szubjektív elemekre alapozó festő, mint az építész vagy a mérnök, aki objektív elemekkel dolgozik. Példának okáért egy harmincszor tíz méteres fal mindig azonos méretű, derékszögű fal marad. Ha azonban festmény van rajta, akkor már nem minden esetben lesz ugyanaz. Anyagi valójában megmarad ugyan, de optikai valójában korántsem. Nagyon érdekes vitáink voltak erről a kérdéstről építészekkel már az Egyesült Államokban, Párizsban, Mexikóban, Argentínában. Nem szabad találmokra ítélkezni: a falfelületek mértani formáinak belső értékét és „mozgását” egyszerre kell figyelembe venni a falon. A reneszánsz óta boltív- és mennyezetfestők gazdag tapasztalatot szereztek e téren, természetesen nem az aktív néző szemszögéből, hanem abban az értelemben, hogy az építészeti formák látszólagos mozgását sugallni lehet festett építészeti tagok és falrészletek elhithető formáival. Az elv azonban, hogy a nézőnek a falfestmény előtti mozgását tekintetbe kell venni, gondolom, alapvető dolog a falfestészetben, mindenekelőtt, ha nagyméretű munkáról van szó. Rengeget vitatkoztunk már erről eddig is, és folynak tovább a viták. A „Polyforum” fala, pontosabban egy ötvenster negyven méter felületű belső tér, amelyen pillanatnyilag dolgozom, magába foglalja a mennyezetet, és trapéz alakú mezőkre is tagolódik. Itt feltűnt nekünk egy nagyon érdekes jelenség. A derékszögű statika szemléletén nevelt közönségünkbe beidegződött a táblakép szelleme, és ezt a közönséget át kell nevelni a falalakítás és falfestészet befogadására.

Ennél a falfestménynél, amelyen most dolgozom, néha igen nehéz megakadályozni, hogy a néző ne ugyanazokat a mozdulatokat tegye, amelyeket egy képtárban vagy egy kiállításon szokott. Darabról darabra halad, ismét megáll, és szemből nézi a freskó egy kivágását. Ilyen módon azonban nem értheti meg a ké-

pet! Én a látogatónak mindig azt mondom: ha nem szaladsz, ha nem mozogsz, akkor nem fogod megérteni a falat — egyik részlet fog tetszeni, a másik nem, de a kép alap gondolatát nem fogod fel. Gyermekek hamarabb ragadják meg a lényegét. Amikor a chilei Chillánban az iskola freskóit festettem (1941—1942) két szemben lévő, enyhén homorú falszakaszra s a mennyezetre, amely ezeket összekötötte, néha bejöttek gyermekek, s még mielőtt figyelmeztettük volna őket, mondván, „hogya száguldasz, a kör ellipszissé válik” — maguktól rájöttek erre. Az a látszat is adódhat a falfestészetben, szintén optikai csalódás révén, hogy két párhuzamos vonal egymáshoz képest távolodónak vagy közeledőnek látszék.

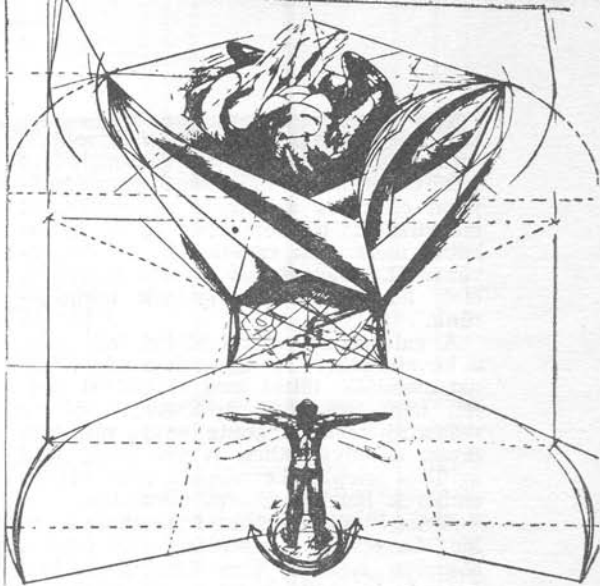
Argentínában, ahol szintén készítettem egy falfestményt, megfigyeléseket végezhetünk a mértani formák látszólagos mozgására vonatkozóan, amelyek a néző mozdulatai folytán jönnek létre. Egy Buenos Aires-i neves könyvkiadó megkért (1933), hogy fessek valamit vidéki házában. Végigjártam a házat, és azt mondtam neki: nehogy ide valamit is engedjen festeni. Falfelületet csak a festmény kedvéért dekorálni — a falfestészet hanyatlásához vezetne. A festmény helyét jól kell megválasztani. Mégis, egy boltíves, alagútszerű bérhelyiséget képpel borítottunk a vidéki házban. Az idő tájt egy számottevő filmmessel és több olasz festővel dolgoztam együtt, és amint ennek a bolthajtásnak a mértani formáit festettük, észrevettük, miszerint ahhoz, hogy egy néző a mértani formákat pontosan felismerje, azt kellene neki mondanunk: ide állj, erre a pontra, és ne mozdulj a helyedről! Mert ha akár a legcsekélyebb mozdulatot tenné, minden mértani alakzat megváltozna. Ami kör volt például, ellipszissé vagy más görbületnek tűnnék, amint a néző az eredeti helyéről távolodnék. Ezért állítottuk: a falfestészet egyik leglényegesebb kérdése a mértani alakzatok aktív formáinak kiaknázása, hogy a fal hasonlóan aktív jelleget kapjon. Mi azt a bizonyos pincét sokszögű, metszett kristályszerű térformává alakítottuk át, amely azt a benyomást keltette, hogy a helyiség tengerbe süllyedt, és a falakon keresztül szerének kíváncsian a bent történeteket. A téma természetesen igen banális, de mi érdekes kísérletet végezhetünk rajta, s az ott szerzett tapasztalatokat használjuk fel a mostani falfestményemen, amely legalább háromszázszor nagyobb, mint a Buenos Aires környéki házé.

Elvben mindig arra gondoltam, s azt

hiszem, ebben nem csalódom, hogy a fal-festészet és táblaképfestészet között több mint 70 százalékos a különbség. Két, teljességgel különböző feladatról van szó. Vonatkozik ez a technikára, az anyagra és a szakmai tudásra, mert egyiknek az anyagát a másik céljaira felhasználni nem lehet, és még sok más kérdés adódik. A derékszög statikus formája jó a táblaképeknek, de semmi esetre sem egy falfestmény aktív foltjának. Derékszögű felület lehet egy épületen, de nem arra, hogy az hordozzon falfestményt. Talán hasonlóképpen aránylanak egymáshoz, mint az állókép a filmhez. A film magába rejti a fényképezés minden problémáját, s azonkívül még vagy ötvenféle problémát. Természetesen, a fényképpel sokkal jobban megközelítjük a valóságot; egyre jobb objektíveket gyártanak, egyre élesebb lencséket, binokulárisakat is, s mégis a fényképezés messze lemarad amögött, amit a két szemünkkel látunk. A fényképezés még nem tudja visszaadni azt, amit a két szemünk segítségével igaznak találunk és átérzünk. Például vitathatatlan tény, hogy ez vagy az a fal derékszögű, mégis, mikor ránézünk, úgy érezzük, hogy aktív (vagyis mozgásteli) jellege van, és éppen nem látszik egyszerűen derékszögűnek és statikusnak.

Felmerül egy további probléma: a stílus. Egyes művészek, főleg az „Ecole de Paris“ festői úgy vélik, a művészet minden új korszaka szükségszerűen lázadás az elődök ellen. Ez feltehetően igaz, de e lázadás célja mindig a haladás kell hogy legyen, nem pedig a hátramaradás. Ezek a művészek az optikai valóságot, ami egyúttal szellemi valóság is, mint valami mozdulatlan, statikus dolgot fogják fel. Alapvető hibát követnek el, amikor azt hiszik, hogy egy csendéletteli olyan nagy művet lehet alkotni, mint például egy gótikus székesegyház, amelyen ráadásul falfestmények is vannak, kívül és belül. Vegyük ellenpéldának El Greco műveit, és úgy találjuk, hogy minden lehetőséget magukba foglalnak. Mély tartalmuk van, az akkori idők vallásos felfogásának mértéke szerint, emellett érzékeny anyagszerűek, ábrázolnak csendéleteket is az alakok mellett, akik meghatározott cselekvést végeznek, szenvednek, sírnak vagy imádkoznak, valamit kifejeznek. Egy ilyen szerű képet integrális műalkotásnak nevezhetnénk, olyan műnek, amelynek alkotója nem palástolja szofizmussal meghátrálását a problémák előtt, mondván, hogy három almából is alkothatni remekművet, mint Cézanne tette.

A kérdés azonban ennél sokkal bonyo-



Siqueiros: Vázlat egy freskóhoz

lultabb. Valamely festészet fő értéke a kompozícióban s a szó tágabb értelmében felfogott életerőben rejlik. A képbeli mozgásért fáradozni alapvető feladat. Miért tűnjenek az emberek, akiket mi festünk, szobornak, s nem tevékeny, cselekvő embereknek, akik ehhez vagy ahhoz az osztályhoz tartoznak? Nem szabad ismételni, amit a régi mesterek már kifejeztek — sokkal több az új tenni-való. Az előreneszánszából a reneszánszba való átmenet idején kevésbé törekedtek a mozgás visszaadására. Leonardo ezzel szemben már azt akarta, hogy az általa alkotott formák mozogjanak, cselekedjenek valamit. A vitális forma utáni vágy, a formák mozgására való törekvés állandóan megújuló problémája a mozgás ábrázolásának. A műnek életet kölcsönözni — ez volt a múltban is az örök kíváncsalom.

Néha mégis orrolunk az illetőre, aki munkánkat számba se véve megy tovább, vagy arra, aki a közelben dolgozik, meglátja a képünket, s azt mondja: nincs abban élet, amit festesz, túl merev. Van, aki ilyen esetben hajlamos azt mondani magában: szegény bolond, fogalma sincs a festészetről. Én azonban azt hiszem, hogy igenis hallgatni kell az ilyen emberekre, és figyelembe kell venni azt, hogy mit várnak ők a művésztől. Végül is, valóságos embereket akarunk ábrázolni, akik mozognak, éreznek; drámai kompozíciókat akarunk létrehozni, tehát ennek a célnak megfelelő megoldást is kell találnunk. A futuristák a következőképpen oldották meg a kérdést: hogy egy szaladó kutyát felismerhetővé tegyünk, sok láb-



bal festjük meg, nemcsak négygel. A futuristák törekvése alapján helyes volt. Ők azonban művészetük problémájával csak kis méreteken szándékoztak megküzdeni; ez nem elég, annál is inkább, mert csak egyetlen formában érvényesül, amelyet egy leendő megoldás első, kezdetleges kísérletének tekinthetünk.

A valóságban sokkal többet kell adni a következőkre. Ha egyesek a nép közül azt mondják: töltsd meg alakjaidat élettel, nem beszélnek ostobaságot, és ne válasszunk nekik: buta vagy, mit sem értesz a művészethez. A nép közül jövő kritikus leleplez bennünket, hogy eleven emberek helyett szobrot alkottunk.

A négy utóbbi évszázad folyamán tényleg elenyészett a művészet sok értékes alapelve. Nekünk újra tisztáznunk kell önmagunk előtt, hogy a műremekeket emberek alkotják emberek számára, érzések és mozgások kifejezésére. Ennél-

fogva alkotói eszközeinket ebben az értelemben kell fejlesztenünk és terveinkhez idomítanunk. A műalkotás élettel való telítettsége ma sem kevésbé szükséges, éppen ellenkezőleg. Egy csupasz „szerkezet“ élet híján nem kielégítő; nem segít a műhöz, a múlt nagy műveire felérni vagy azokat kifejezésben fölülmúlni.

Ha azon fáradozunk, hogy műveinket az emberekhez közelhozzuk — egy probléma, amely itt is adódik —, ezt a technikai alkotói problémánál is tekintetbe kell venni, s mindig újonnan meg kell cselekedni, egyébként egész tevékenységünket stíluskérdéssé csökkentjük. Törekvésünk rutinná válik, és ez egyenlő a holtpontra jutással. Ha a művészetnek a nép irányába tájékozódását mint stílusproblémát fognók fel, megakadályozna abban, hogy művészetünk kifejezőerejét állandóan fokozzuk.

E. Szabó Ilona fordítása

Új ötéves terv – új feladatok

Az új évben, évezredes szokás szerint, számba vesszük az elért eredményeket, és új feladatokat tűzünk ki magunk elé. Számunkra ez a számbavétel és előretekintés nem képletes, hanem szó szerint értendő. Ezekben a napokban a Központi Statisztikai Hivatal számítógépi lázas gyorsasággal összesítik az elért eredményeket, az új év első napjának első perceiben hazánk ezernyi üzemében átvették a stafétabotot nemcsak az 1970-es évtől, hanem az elmúlt időszak ötéves tervétől is.

Az 1966–70-es ötéves tervelőirányzatot sikeresen teljesítette az ország, noha nem mindennapi akadályokat kellett legyűrni — hogy másra ne, csak az 1970-es május–júniusi árvízpusztításra utaljunk. Az ipari és a mezőgazdasági termelés és a népjólét növelésének útján jelentős lépést tettünk előre. A több mint 283 milliárd lejes beruházás nyomán 1500 új ipari kapacitással és új objektummal bővültek hazánk termelőerői, 800 000-rel nőtt az alkalmazottak száma, több mint 300 000 lakás épült.

E számbavétel célja nemcsak az elért sikerek elkönnyvése, hanem egy új távlati időszak számára szolgáló alap kindulópontjának felmérése is.

Az új ötéves terv célkiűzései magától értetődően meghaladják az előző tervidőszakét. S ezek magasabb foka nemcsak mennyiségi, hanem minőségi is.

Ami a mennyiségi oldalt illeti, az új tervidőszak eddig mindent felülmúló feladatokat irányoz elő. Az ország termelőerőinek gyors növelésére, a X. pártkongresszuson kijelölt átfogó beruházási program fényében a következő öt esztendőben az összberuházások 540 milliárd lejt tesznek ki, vagyis többet, mint az utóbbi tíz esztendő beruházásai együttvéve. Ebből 450–470 milliárd lejt központosított alaptól fedeznek. Az ipari termelés növekedésének átlagos évi üteme 10–11%-os lesz, a mezőgazdasági termelés évi átlagos növekedése pedig 6–7%-os. A nemzeti jövedelem évi átlagban 10–11%-kal, a külkereskedelem 9,2–10,5%-kal fog növekedni. Az alkalmazottak száma nemzetgazdasági szinten 700 000–1 100 000-rel fog emelkedni.

Az új ötéves terv jelentősen emeli a minőség mércéjét is — minden vonatkozásban. Pártunk főtitkára az RKP Központi Bizottsága Végrehajtó Bizottságának és a kormánynak 1970. november 25-i ülésén tartott expozéjában hangsúlyozta: „... a jövő ötéves tervben az erőfeszítések nem csupán az ipar mennyiségi fejlesztését célozzák, hanem egyidejűleg különleges súlyt helyezünk az iparosítási folyamat minőségi oldalaira is...”

Az ipari termelés minőségi vonatkozásai szerteágazók és rendkívül bonyolultak. E minőségi oldal hangsúlyozása azt jelenti, hogy döntő szempont lesz nemcsak az, hogy *mennyit*, hanem *milyent* és *hogyan*, milyen költségszinten, milyen hatékonyan állítunk elő. A *milyen* és *hogyan* korszerű technológiát jelent. Az új ötéves terv egyik ilyen minőségi célkitűzése az, hogy az új technológiát és technikát oly széleskörűen kell bevezetni, hogy 1975-ben, vagyis a tervidőszak végén, az összipari termelés 40%-át új és a kor igényének megfelelő termékek alkossák.

A korszerű és hatékony ipari termelés előfeltétele a hatékony információs rendszer, eredményes tudományos kutatás, tudományos alapokon álló vezetés. Ezért az új ötéves tervben az elektronikai ipar termelése növekszik a leggyorsabb ütemben, főleg az elektronikus számítógépek, az automatizálási elemek, a mérő- és ellenőrző műszerek. A nemzetgazdaság korszerű számítástechnikai eszközökkel való felszerelése és az országos adatfeldolgozó rendszer fokozatos fejlesztése céljából 1975-ig több mint 20 köztársasági jelentőségű számítóközpont, valamint számos területi központ fog működni; ehhez hozzá kell még tenni a nagyüzemekben működő korszerű számológépeket is.

Mivel a tudományos-műszaki forradalom rendkívül felgyorsította az erkölcsi kopás ütemét, a korszerűség csak akkor biztosítható, ha a Tudományos Kutatás Országos Tanácsa, a gazdasági minisztériumok sürgetik az új technológiák bevezetését. Sok esetben 5—6 évet vesz igénybe egy szabadalom megvétele és gyakorlati alkalmazása; ez túl hosszú idő, s azzal a veszéllyel jár, hogy mire megindul a tömegtermelés, a termék is, technológiája is jelentős erkölcsi kopást szenved, már nem korszerű, gazdaságos, ezért nagyrészt túlhaladott lesz. A korszerű és hatékony termelés biztosításában döntő jelentősége van a beruházásoknak, pontosabban annak, hogy milyen *gyorsan*, milyen *jól* és milyen *olcsón* építenek. Annak ellenére, hogy pártunk és kormányunk több ízben feltárta és bírálta már a beruházások hibáit, még csak részben sikerült kiküszöbölni őket. A fő hiba az, hogy jelenleg túlságosan szétforgácsolódnak az építőipar erői, jelentős anyagpazarlás tapasztalható, a határidők betartásában sem jeleskedik az építőipar.

A kellő hatékonyságú termelés egyik akadály a meglévő épületek és géppark elégtelen kihasználása. Ceașescu elvtárs expozéjában felhívta a figyelmet: a több iparvállalatban végzett felmérésekből kitűnik, hogy ezek a vállalatok még mintegy 173 000 négyzetméter, nem megfelelő módon felhasznált termelőterülettel rendelkeznek, amiből 150 000 négyzetméter felhasználatlan vagy nem produktív célokra használt terület volt. Ehhez hozzá kell venni még azt a tényt is, hogy a szerszámgépek időalapjának kihasználási aránya nem haladja meg a 64%-ot, vagyis a beépített kapacitásnak több mint egyharmadát nem használják ki. Ezért az új ötéves tervben előirányozták, hogy nem szabad többé újabb beruházásokat vagy fejlesztést jóváhagyni mindaddig, míg nem biztosították a meglévő termelőkapacitások teljes kihasználását.

A meglévő termelőkapacitások kihasználása végett az új tervidőszakban jelentősen növekedik az alkalmazottak száma. A X. pártkongresszus irányelvei csupán 450 000 új munkaerő bevonását irányozták elő, a felülvizsgált terv már 700 000-ot, de a meglévő kapacitások jobb kihasználására további 400 000 új munkaerő bevonására lenne szükség. Öt év alatt tehát több mint 1 millió emberrel növekszik az alkalmazottak száma (aminek jelentős részét a mezőgazdaságból fogják kivonni, majdnem annyit, mint az utóbbi húsz évben együttvéve). Ez az urbanizálódási folyamat felgyorsulását eredményezi, minden velejárójával együtt. Hogy e tömérdek munkaerő eltávozása faluról ne okozzon kieséseket a mezőgazdasági termelésben, a terv előirányozza, hogy 1975-ig az összes mezőgazdasági munkákat gépesíteni kell, a szövetkezeti parasztságot érdekeltébbé kell tenni, minimális havi keresetet kell biztosítani, a mezőgazdaságban fizetett nyugdíjakat fel kell emelni. Ezekről a kérdésekről a Román Kommunista Párt Központi Bizottságának 1970. november 23-i ülésén tanácskoztak.

Ennek a nagyszámú új munkaerőnek a bevonására azért lesz szükség, mivel a mezőgazdaságban dolgozók hányada, a gyors ütemű iparosítás és urbanizálódás ellenére rendkívül nagy a foglalkoztatott aktív lakosság egészéhez képest. Ennek

a kedvezőtlen kihatása a nemzetgazdaságra abban nyilvánul meg, hogy a mezőgazdasági munka termelékenysége alacsony színvonalú, az ebben az ágazatban foglalkoztatott nagyszámú munkaerő országos szinten a termelékenységre és ezen át a nemzeti jövedelem alakulására is kedvezőtlenül hat. Az is igaz viszont, hogy az új munkaerő ilyen arányú alkalmazása az első évben bizonyos mértékig érinteni fogja az ipari munkatermelékenység színvonalát — mivel az újonnan beállított munkaerőnek szakképesítést kell szereznie —, de kétségtelen, hogy ez az 1 100 000 új ipari dolgozó később magasabb termelékenységgel fog dolgozni munkahelyén, s ez előnyösen befolyásolja majd az ország általános helyzetét, a lakosság jövedelmének alakulását.

De a korszerűség, a minőségi oldal nem korlátozódhat csupán a termelőeszközök termelésére, hanem ez kell hogy legyen a fogyasztási cikkek termelésének is egyik központi kérdése, különösen az élelmiszer- és könnyűiparban. Az utóbbi években eszközölt befektetések ellenére élelmiszeriparunk el van maradva a világszínvonalától, beleértve egyes szocialista országok színvonalát is. Ceauşescu elvtárs az új öt éves tervről tartott expozéjában világosan leszögezte: „Nem mondhatnók, hogy ez az ágazat, amelyet a termelés állandó és gyors sokrétűvé válása kell hogy jellemezzen, dinamikus, sőt, ellenkezőleg, erősen statikus. Ez a statikus jelleg abban nyilvánul meg, hogy nálunk az élelmiszeriparban a nyersanyag feldolgozási foka változatlanul kisméretű, az élelmiszer-cikkek választéka nem kielégítő. A hús- és zöldségkonzervek választéka szegényes, nem nyújt lehetőséget a fogyasztóknak arra, hogy kívánságaiknak megfelelően válasszanak. Éppen ezért az új tervidőszakban az élelmiszeriparnak fel kell hagynia az élelmiszer-cikkek jelenlegi termelési formáival, és rá kell térnie a fogyasztó ízlésének megfelelő termékek gyártására. A választék bővítésekor arra kell törekednünk, hogy a lakosság táplálékstruktúrája közelebb kerüljön a fejlett országokban fellelhető struktúrához. E célkitűzés valóra váltása szükségessé teszi, hogy az élelmiszeripari vállalatok egyéb tevékenységét összehangoljuk a fogyasztók ízlésével és igényével. Ez fejlett, modern eszközökkel történő piackutatást igényel.

A könnyűipari hajlékonyságát és alkalmazkodó képességét is jelentősen növelni kell. A könnyűipari vállalatok a rendelkezésükre álló felszerelésekkel a legkülönbözőbb, izléses kiállítású, a divat követelményeivel mindig lépést tartó cikkeket kell előállítani. Ehhez viszont ismerni kell a vevők igényeit és ízlését, a világpiaci újdonságait, s kiállításokon kell felmérni, hogy a gyártandó cikkek mennyire nyertek meg a fogyasztók tetszését. Különösen a ruha- és kötöttáru-gyártásban a választék bővítéséért le kell mondani a nagy sorozatok gyártásáról, gazdagabb választékkal kell a vevők elé lépni.

A korszerű és hatékony termelés biztosításában jelentős szerep hárul külkereskedelmünkre is. Annak ellenére, hogy az RKP 1966. december 21—23-i plenáris ülése után foganatosított intézkedések után javulás állt be, még sok minden nem tekinthető kielégítőnek. A gépgyártásban például továbbra is főleg alacsony fémmegmunkálási fokú félkész termékek exportálását szorgalmazzuk. Az új tervidőszakban a fővállalatoknak és vállalatoknak nagyobb gondot kell fordítaniuk olyan termékek gyártására, amelyek nyersanyagát magasabb fokon dolgozzák fel. Közgazdaságilag szólva ne anyagot, hanem testet öltött, materializálódott emberi munkát adjunk el. Közismert ugyanis, hogy minél nagyobb az anyag megmunkálási foka, annál nagyobb értéke is. Ez lehetővé teszi, hogy az export-termékekért az eddiginél jóval magasabb árat érjünk el. Ez az exportból származó bevételek növelését teszi lehetővé, ami kedvező kihatással lesz az ország külkereskedelmi és fizetési mérlegére is.

A külkereskedelmi tevékenység ilyen irányú javítása csak a még sokféle tapasztalható merev gazdasági koncepció megváltoztatásával érhető el. Ma már nem állja meg a helyét az a felfogás, hogy a termelési folyamat befejeződik az áru előállításával. A termelési ciklust a fővállalat vagy vállalat csak akkor tekintheti befejezettnek, amikor bevételezték a termelt és bel- vagy külföldön előnyösen eladott áruért járó összeget. Ez új szemlélet jegyében bővíteni kell a fővállalatok és a vállalatok hatáskörét, de felelősségét is az áru belföldi, illetve külföldi értékesítése terén.

Bár az utóbbi években pártunk és kormányunk gazdaságpolitikájának egyik központi kérdése a nemzetgazdasági vezetés és szervezés tökéletesítése volt — e téren számos határozatot és intézkedést hoztak —, a hatékonyabb termelés végett még további teendőkre van szükség. Az új ötéves terv időszakában — mint már említettük — jelentős előrelépést szándékozunk tenni az elektronikus számítógépek alkalmazása terén, számítási központok létesítésével. Ahhoz azonban, hogy felhasználhassuk ezeket a modern gépeket, mindenekelőtt megfelelő nyilvántartással kell rendelkezniünk, e tekintetben is rendet kell teremteni. A vállalatok irányításában túl sok még az adminisztratív utasítás, elég terebélyes a bürokrácia, túl sok még a körlevél, amit figyelemmel kísérni és áttekinteni is igen nehéz. Ennek kiküszöbölésére egyszerűsíteni kell az egész nyilvántartási, ellenőrző és határozathozatali rendszert.

Az új ötéves terv fő célja a nép életszínvonalának növelése. A kijelölt célkitűzések valóra váltása lehetővé teszi, hogy 1975-ben a nemzeti jövedelem 1,6—1,7-szer nagyobb legyen, mint 1970-ben volt; ebből az új tervidőszakban nagyobb összegeket fordíthatnak egész népünk életkörülményeinek javítására. A tervelőirányzat szerint a beralap 37—44%-kal lesz nagyobb, mint 1970-ben, a nyugdíjalap 45—50%-kal, növelni kell a családi pótlékokra szánt alapot is. Kis fizetésű szülők esetében a pótléknak hozzávetőleg 200 lejre kell emelkednie, emelni fogják azt a fizetési határt is, amelyen belül a szülők pótlékban részesülhetnek. A nyugdíjasok jövedelmének növeléséért felül fogják vizsgálni azt a határozatot, hogy a nyugdíjon kívül fizetésben is részesüljenek, nagyobb mértékben élvezhessék ezt a jogukat — legalábbis egyes fontosabb ágazatokban.

A lakosság vásárlóerejének emelkedése folytán a kiskereskedelmi összforgalom a következő öt évben 31—37%-kal növekszik, ezen belül jelentősen gyarapszik majd a forgalomba hozott hús és húskonzervek, a tej és tejtermékek, olaj, cukor, zöldségfélék, cipő és bútor mennyisége.

A lakosság lakásviszonyainak további javítása végett 1971 és 1975 között 500 000 állami lakást adnak át központosított alapokból vagy a lakosságnak nyújtott hitelekkel, 1,5-szer többet, mint az elmúlt ötéves terv időszakában. Az új tervidőszak végéig javaslatot fognak kidolgozni a 44 órás munkahétre való áttérésre, 1980-ig pedig a 40—42 órás munkahét bevezetésére.

A gazdaság fejlődése, az alkalmazottak számának, a lakosság jövedelmének, az áruforgalom volumenének növekedése, a szociális és kulturális kiadások fokozódása jobb létfeltételeket és civilizációs életkörülményeket teremt az egész falusi és városi lakosság részére. Az új ötéves terv valóra váltásával újabb jelentős lépést teszünk előre a sokoldalúan fejlett szocialista társadalom létrehozásának útján, közelebb visszük országunkat a fejlett országok színvonalához.

Furdek Máttyás

A munkaerő-vándorlás konkrét vizsgálata

Előző cikkünkben* már foglalkoztunk azokkal az elméleti és módszertani kérdésekkel, amelyeket a munkaerő-vándorlás és szociológiai felmérése felvet, valamint azokkal az eredményekkel is, amelyeket a lappangó fluktuáció vizsgálatában elértünk. Ezek során kiderült, milyen nagy azoknak a munkásoknak a száma, akik vállalatukat elhagyva más munkahelyet akarnak keresni: ez a szám átlagosan eléri a 32%-ot, sőt egyes vállalatokban meghaladja az 50%-ot is. A továbbiakban bemutatjuk ennek a felmérésnek néhány eredményét, amelyek magukban foglalják a távozási szándék és a munkaelégedettség vagy -elégedetlenség, a távozási szándék és a szakma megváltoztatásának óhaja (szakmai átváltás) közötti összefüggést, valamint a vállalat rendszeréhez tartozó olyan tényezőket, amelyek előmozdítják a munkaerő-vándorlást ahelyett, hogy fékezően hatnának.

A kutatás eredetileg két közösségre terjedt ki: egy munkáscsoportra, amelyet hét üzemből válogattunk ki, és 11 vállalat újítóinak egy csoportjára. Később újabb felmérést végeztünk két olyan csoporttal, amelyet két nagy ipari kombinátban válogattunk ki: a galaci kohászati kombinátban és a bákói faipari kombinátban.

A munkaelégedettség meglétét vagy hiányát kutatva a szociológiai elemzés reflektorfényét a munkahely-változtatás szándékának létrejöttére irányítottuk. Ez tudatosságot kíván, ezért feltételezhetjük azt, hogy a munkaerő-vándorlás kiváltó oka bizonyos fokú elégedetlenség az illető munkahelyen létező feltételekkel, az elvégzett munkával vagy a javadalmazással. Vizsgálódásaink során tisztázni akartuk, milyen mértékű a feltételezett helyváltoztatók munkaelégedettsége vagy -elégedetlensége.

Elégedettség, elégedetlenség, vándorlás

A munkaelégedettség vagy -elégedetlenség kutatása előtérbe helyezi az elvárások fontos szociológiai kategóriáját. A kutatás alanya egy bizonyos munkát, helyet és munkaközösséget elfogadva meghatározott célokat követ, olyan „elvárásai” vannak, amelyeknek a teljesítésére számít. Az illető munka elvégzése, a munkahellyel és -közösséggel létrejött mindennapos kapcsolat révén az eredeti elvárások vagy teljesülnek, vagy nem teljesülnek. Ez a helyzet vezet aztán a munkaelégedettséghez, illetve -elégedetlenséghez.

Az alanyok munka- és életkörülményeinek sokoldalú összefüggéseit, a vállalat elhagyásának óhaját és a távozás elhatározását előidéző okok között fontos helyet foglalnak el az elvárások, tehát a munkaelégedettség, illetve -elégedetlenség. Amerikai szociológusok számtalan felmérést végeztek a „job satisfaction” (munkaelégedettség) jelenségének tanulmányozására, és arra a következtetésre jutottak, hogy fordított arány létezik az elvárás és az elégedettség között, s ezt a tényt szociológiai törvényszerűségként fogalmazták meg: minél nagyobbak a munka iránti elvárások, annál kisebb a lehetősége az elégedettségnek. Más szóval, az elvárások szempontjából igényes személyek sorában találkozhatunk az elégedetlenek legnagyobb százalékával. Más szociológusok azonban bebizonyították — például Francia-

* Mihail Cernea: *A munkaerő-vándorlás szociológiai előrejelzése. Korunk*, 1970. 12.

országban, az Alain Touraine vezette laboratórium kutatásai alapján —, hogy ez a fordított arány nem mindig érvényesül, s ezért nem kell abszolút módon értelmezni (lásd erről bővebben Lucien Karpik *Atteintes et satisfactions au travail* című tanulmányát a *Sociologie du travail* 1966. 4. számában). Véleményünk szerint a munkaerő-vándorlás esetében abból a feltételezésből indulhatunk ki, hogy az elvárások teljesülésének hiánya elégedetlenséget okoz, s ezáltal előmozdítja, sietteteti a munkahelyváltogatás szándékának a jelentkezését.

A munkaelégedettség értékelése nyilvánvalóvá teszi, hogy a munkások milyen szubjektív módon fogják fel helyzetüket az adott közegben. A felmérés során vizsgált csoportok esetében a munkaelégedettség elemzése felszínre hozott néhány jelentős elemet:

— a munkások többsége (71,8%) kijelentette, hogy szereti a munkáját, az újító munkások esetében pedig ez a százalékarány még nagyobb volt (76,1%);

— a többiek, vagyis a vizsgált munkások viszonylag jelentős hányada, mindkét csoportban kijelentette, hogy a végzett munkát csak részben vagy pedig egyáltalán nem szeretik;

— a munkaelégedettség motivációja a két csoport esetében nagymértékben különbözik: a „miért szereti a munkáját?” kérdésre adott válaszok értéksorrendje azt jelzi, hogy az újítók elsősorban tartalmi értékeket keresnek a munkában — változatosságot és szakmai tapasztalatot —, amelyek a többi, nem újító munkás esetében az értéksorrend alacsonyabb fokán állanak.

Azt is hangsúlyozzuk, hogy az újítók esetében a munkaelégedettség a tapasztalatok szerint sokkal közvetlenebbül függ a személyi adottságok és a munka tartalma közötti megfelelés biztosításától, tehát az egyéni önkifejezés megvalósításától, a nem újító munkások ezzel szemben a „munkaszeretet”-et elsősorban ugyanannak a műveletnek mindennapi elvégzése során kialakult megszokással, tehát rutinelemmel magyarázták.

Mi azonban a közvetlen összefüggés a munkaelégedettség és a munkahelyváltogatás szándéka között? Vagy más megfogalmazásban: a végzett munka nyomán érzett elégedettség elősegíti-e a vállalathoz való ragaszkodást? Íme, hogyan mutatható ki ez az összefüggés:

1. számú táblázat

A munkaelégedettség és a helyváltogatás szándékának összefüggése (munkások)

Válaszok	Összesen	Más vállalathoz akar távozni	Határozatlan	3+4. oszlop	Maradni akar	Nem választ
1	2	3	4	5	6	7
Szereti a munkáját	100	25,8	10,3	36,1	61,5	2,4
Részben szereti a munkáját	100	52,4	9,7	62,1	37,9	—
Nem szereti a munkáját	100	48,7	6,0	54,7	39,3	6,0

Ebben a táblázatban első látásra két lényeges elem kelti fel a figyelmet: a) azok, akik nem szeretik vagy csak részben szeretik munkájukat, valóban az esetleges helyváltogatók legnagyobb százalékát adják; a két hangulati tényező — elégedetlenség és a távozás óhaja — között közvetlen összefüggés van. Az illető cso-

portba tartozó munkásoknak mintegy fele más vállalatnál szeretne dolgozni; b) az elégedett munkások is számottevő arányban — több mint 25% — távoznák akarnak.

Ez utóbbi megállapítás különösen jelentős, és további elemzése előtt azt kell vizsgálnunk, hogy megismétlődik-e az ellenőrző csoportban, az újítók esetében

Ugyanazokat az elemeket vizsgálva a következő helyzetképet kaptuk:

2. számú táblázat

A munkaelégedettség és a helyváltoztatás szándékának összefüggése
(újítók)

Válaszok	Összesen	El akar távozni	Határozatlan	3+4. oszlop	Maradni akar	Nem válaszolt
1	2	3	4	5	6	7
Szereti a munkáját	100	19,7	19,7	39,4	58,7	1,9
Részben szereti a munkáját	100	40,4	14,9	55,3	44,7	—
Nem szereti a munkáját	100	50,0	16,6	66,6	33,4	—

Az előbbi megfigyelések helyessége a 2. számú táblázat adatainak elemzése során szembetűnőbbé válik: itt még közvetlenebbnek látszik az összefüggés. A 3. oszlop adatainak növekedése arányos az elégedettség változásával.

A két táblázat elemzése után illik elgondolkoznunk az esetleges helyváltoztatók nagy százalékarányán, még azok esetében is, akik kijelentették, hogy „szeretik a munkájukat“. Itt — talán csupán látszólagos — ellentmondásba ütközünk, amelyet meg kell világítanunk.

E vonatkozásban megállapíthatjuk, hogy az elégedettség és a munkaerő-vándorlás kapcsolata nem egyenes arányú: a végzett munka öröme valóságos lehet, ez azonban nem mindig elegendő ahhoz, hogy az illető személy a munkahelyéhez ragaszkodjék. „Elvárásai“ sokoldalúbbak, nem szorítkoznak csupán a „munka örömére“. Ha ezek az elvárások nem teljesülnek, akkor — a szakmai elégedettség ellenére — a más vállalathoz történő távozás óhaja jelentkezik.

Ezt az értelmezést két tényező igazolja:

— az elégedettség és a helyváltoztatás lappangó tendenciája közötti összefüggés ellenőrzése a galaci kohászati kombinátban és a bákói faipari kombinátban kiválasztott munkacsoportok esetében;

— a helyváltoztatás motivációjának elemzéséből származó eredmények.

A két vállalatban végzett hasonló felmérés során sokkal részletesebben kutatuk a munkaelégedettség fokát. Az eredmények mégis az előző felmérésben tapasztaltakhoz hasonlóak voltak, tehát nem szükséges azt feltételeznünk, hogy az első kérdőívben használt kérdések elégtelensége befolyásolta volna a válaszokat. A két kombinátban az alkalmazott kutatási módszernek megfelelően a munkások elégedettségének, illetve elégedetlenségének értékelése egy kérdéscsoport alapján történt (a kérdések a munkafeltételekre, bérezésre, szakképesítésre, előléptetésre, kapcsolatokra vonatkoztak), s a kapott válaszok lehetővé tették az elégedettség értékskálájának a megállapítását, 0-tól 8-ig terjedő fokokkal. Minden munkás a skála egyik fokán foglalt helyet. A legkevésbé elégedett munkások a 0—3 (alacsony) fokon, a következők 4—6 (közepes) fokon, a legelégedettebbek a 7—8 (magas) fokon helyezkedtek el. Ezt jelzi a 3. számú táblázat.

A munkaelégedettség és a helyváltoztatás szándékának összefüggése

Skála- fok	El akar távozni		Határozatlan		Maradni akar		Nem válaszolt	
	Galac	Bákó	Galac	Bákó	Galac	Bákó	Galac	Bákó
0—3	65,6	89,5	17,2	—	18,2	10,5	—	—
4—6	45,4	50,0	25,1	20,6	29,5	26,5	—	2,9
7—8	19,4	36,3	19,4	20,4	59,7	40,9	1,5	2,4

Ebben a táblázatban is feltűnő az elégedettség és a helyváltoztatás lappangó tendenciájának az összefüggése. A skála alsó fokain elhelyezkedő munkások sokkal nagyobb százalékban szeretnének távozni vállalatukból, mint a magasabb fokon elhelyezkedők, s itt a különbségek sokkal szembeötlőbbek, mint az 1. és 2. számú táblázatban.

Az a tény, hogy egyes, nagyon elégedett munkások is el akarják hagyni a vállalatot, azt mutatja, hogy a „job satisfaction“ és a helyváltoztatási szándék ellentéte a reális élet ellentéte, amely rögtön érezhetővé válik, ha elismerjük, hogy az összes elvárások nem elégíthetők ki.

Az előbbi táblázatok a helyzet fordítottját is jelzik, amikor egyesek azok közül, akik saját kijelentésük szerint nem szeretik a munkájukat, mégsem akarnak más vállalatba távozni.

Gazdasági ok

A munkaerő-vándorlás lappangó tendenciájának a dolgozó elégedettségi fokától független jelentkezése még világosabbá válik a motiváció elemzése során. A motiváció felszínre hozza a teljesületlen „elvárásokat“, rámutat arra, milyen vonatkozásban nem valósult meg az illető munkahelyen egyáltalán, vagy csupán részlegesen az egyén integrációja a munkába és a közösségbe. Kutatásaink alapján több motivációs skálát állítottunk össze. Nagyon változatos okokkal találkozunk, amelyek együtti vagy külön-külön, kisebb vagy nagyobb intenzitással váltják ki a vállalat elhagyásának és jobb munkahely keresésének az óhaját.

Az ankét során kapott válaszok lényegében arra mutatnak rá, hogy a munkások mennyiben elégedetlenek munkafeltételeikkel, a bérszinttel s a vállalatvezetőséghez fűződő kapcsolataikkal. A lappangó munkaerő-vándorlás tehát lappangó elégedetlenségeket jelez. Ezek állandósulása módosítja a vállalat légkörét, hangulatát és az illető dolgozók munkaelégedettségi fokát.

Az ilyen helyzetek azonban nemcsak a vállalat elhagyásához vezetnek. Véleményünk szerint nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a fluktuáció az emberi erőforrások elégtelen felhasználását jelenti, de nemcsak a tulajdonképpeni távozás, a tevékenység megszakítása, a jövőbeni munkahelyen eleinte alacsonyabb teljesítmény folytán előálló idő- és munkaveszteség miatt. A helyváltoztatás már ezt megelőzően is az emberi erőforrások elégtelen felhasználásához vezet, abban az eléggé hosszú időszakban, amelyben csökken a távozni óhajtó személyek érdeklődése a munka és a vállalat iránt, ahol — egyelőre — dolgoznak. A termelékenység csökkenése, a normák nem-teljesítése, a selejtt és más hiányosságok rejtett magyarázata itt, a vállalat társadalmi közegében lappangó jelenségek között kereshető.

A munkásokból válogatott első mintacsoport (11 vállalat) esetében a helyváltoztatás motivációjában első helyen gazdasági ok áll — a nagyobb javadalmazás keresése. Ez az ok ugyancsak első helyen áll a két nagy kombinátban kapott vála-

szok értéksorrendjében is. Az újítók válaszaiban azonban ez az indoklás csak a második helyet foglalja el.

Az a tény, hogy a motivációs értékskálán a helyváltoztatás gazdasági megindokolása — a bérezés — első helyen áll, bizonyos gazdasági pszichológiát jelez, az azonnali helyzet figyelembevételét. Rámutat az illető munkásoknak arra a véleményére, hogy számukra az adott vállalatban nincs lehetőség a javadalmazás növelésére előléptetés, jobb termelési eredmények révén. A gazdasági indoklás különböző értelmezéseire, véleményünk szerint, azoknak kellene felfigyelniük, akik a vállalatok társadalmi folyamatainak szociológiai felméréséből gyakorlati következtetéseket akarnak levonni.

A kutatás azt is kimutatta, hogy a munkaerő-vándorlás gyakran a jövőbeli munkahelyről szerzett téves információkkal függ össze. Ezért az adott feltételek miatt érzett elégedetlenséghez olyan téves információk társulnak, amelyek szép szüben tüntetik fel mindazt, ami a saját tapasztalatból hiányzik, s az elégedetlenséget nem az illető munkahelyen szünteti meg, hanem más munkahely keresése útján. Eszményi gazdasági elképzelések egyes munkásokat arra ösztökélnék, hogy sorozatosan változtassák munkahelyüket.

A gazdasági okoknak valóban jelentős szerepük van sok munkás helyváltoztatásában, mégis hangsúlyoznunk kell, hogy túlzott egyszerűsítés volna a fluktuációt csupán fizetési igényekkel magyarázni. Sokatmondó mindazoknak az okoknak a motivációs skálán elfoglalt helyzete, amelyek a kapcsolatok szférájához, a vízszintes és függőleges társadalmi viszonyokhoz tartoznak a vállalatok rendszerében.

Az egyszerű munkások esetében a munkaközösségekben jelentkező feszültségek — a tapasztalatok szerint — nem válnak a távozási szándék gyakori okaivá: a motiváció értékrendjében utolsó helyen állanak. Ha léteznek is ilyen kellemetlen viszonyok, súlyosságuk csak ritka esetben vezet odáig, hogy munkaerő-vándorlásra kerüljön sor. Az újítók esetében azonban a helyzet lényegesen más. Az ő tevékenységük gyakran egyes részleg- vagy osztályvezetők tartózkodását, ellenállását váltja ki. Sok újító konfliktusba kerül feletteseivel, konzervatívizmusba és közönybe ütközik, rendszeres zaklatások vagy elítélendő erkölcsi magatartások áldozata lesz.

Jellemző az a tény, hogy a távozni akaró újítók 22,7%-a ezzel indokolta szándékát: „Feletteseim nem értenek meg.“ Megjegyezzük, hogy ez az indoklás — meglepő módon — a munkaerő-vándorlás motivációs értékskáláján a 3. helyen áll. Az újítók 15,1%-a ugyanakkor azt az okot említette, hogy „a munkaközösségben rosszak a kölcsönös viszonyok“.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a munkások esetében különböző okok miatt eléggé gyengén fejlett a vállalati integráció érzése. Léteznek azonban különböző lappangó elégedetlenségek. Az üzemmel való azonosulás gyenge foka olyan állandó tényező, amely fenntartja a fluktuációt.

Szakmai átváltás

Azoknak a körülményeknek a bonyolultsága és vázlatossága, amelyek a munkaerő-vándorlást elősegítik, a szakmai átváltással összefüggő kapcsolatukból is kiemelkednek.

Szerintünk ez a kapcsolat az összefüggések láncolatában távolabb eső jelenségekre vonatkozik, e jelenségeket azonban nem szabad elhanyagolni. Ide tartoznak a munkások eredeti szakmai irányításával összefüggő körülmények, valamint a különböző szakmák státusa a vállalatnál és a társadalomban. A 4. számú táblázat azt mutatja be, hogy a megkérdezett munkások véleménye szerint milyen összefüggés van a fluktuációs szándék és a szakmai átváltás között:

A vállalat elhagyásának szándéka és a szakmai átváltás szándéka közötti összefüggés

	Összesen	Szakmát akar változtatni	Nem akar szakmát változtatni	Nem választott
El akar távozni a vállalatától	192 100,0	110 57,3	72 39,0	7 3,7
Mindegy, hogy hol dolgozik	63 100,0	24 38,2	35 55,5	4 6,4
Nem akar távozni a vállalatától	337 100,0	63 18,7	266 79,0	8 2,3
Nem választott	13 100,0	2 15,4	10 77,0	1 7,6
Összesen	605 100,0	199 32,9	386 63,8	20 3,3

A táblázat adatainak elenyezéséből kiderül, hogy a munkások állandósulási fokának növekedésével csökken a szakmaváltoztatás szándékának gyakorisága. Ez sokatmondó összefüggés. A szakmai állandóság gyakrabban jár együtt a választott munkahelyen való maradással.

A szakmai átváltás szándékát létrehozó okok tehát, közvetve, a vállalatnál történő maradásra vagy távozásra is kihatnak. Megfigyeléseink szerint a szakmaváltoztatás szándéka inkább oka, semmint következménye a helyváltoztatás szándékának. A szakma megváltoztatása sok szempontból nagyobb változást jelent az egyén számára, mint a vállalat elhagyása. A távozás ebben a helyzetben azt a lehetőséget jelenti számára, amelynek segítségével új szakmát kereshet. Tehát azok a különféle körülmények, amelyek kezdettől fogva nem biztosítják az egyén megfelelő szakmai irányítását, végső soron szintén előmozdítják a fluktuáció arányainak növekedését.

Vállalat és elvárások

A munkaerő-vándorlás kutatása nem reked meg az egyén, a személyi motiváció szintjén, hanem nagyobb körre kiterjedve az egyénen kívüli körülményeket vizsgálja, amelyek ezt a folyamatot előmozdítják. A vizsgálatok során fel kell tenni a kérdést: magának a szocialista vállalatnak mint szervezetnek a működésében nincsenek-e olyan elemek, amelyek hozzájárulnak a fluktuáció nagy arányaihoz?

Az eddigi elemzésekből különben nyilvánvaló az, hogy a helyváltoztatás motivációja a lehetséges helyváltoztatók életének nem csupán szigorúan egyéni, esetleges aspektusaira vonatkozik, hanem magában foglalja, kettős értelemben, környezetükhöz fűződő viszonyukat: viszonyukat az emberek csoportjához, amelyben élnek, és a vállalat intézményes rendszeréhez, ennek egyes elemeihez. A munkahelyváltoztatási szándék motivációja sok esetben nem az illető személy kizárólagos és önkényes megnyilvánulása, hanem az egyén elvárásai és a munkacsoport, a vállalat biztosította lehetőségek ellentmondásának a következménye.

A vállalat mint szervezet bizonyos normák szerint működik és meghatározott célokat követ; olyan alrendszer, amely a nagyobb — a nemzetgazdasági — rendszer

részeként működik, ez utóbbi normáinak és célkitűzéseinek megfelelően. A vállalat mint intézmény és a dolgozók viszonyát különleges normák, törvények és szerződéses egyezmények szabályozzák. A vállalat elhagyásának ténye szükségessé teszi azoknak az okoknak az elemzését is, amelyek a vállalat munkásalkalmazási politikájából erednek.

A vállalat előtt gyakorlatilag ez a feladat áll, hogy évről évre növelje termelését. Sok gazdasági egységben azonban az a tendencia érvényesül, hogy ezt a célkitűzést külterjes úton érik el — elsősorban nem a termelékenység növelésével és a szervezés tökéletesítésével, hanem további munkaerő alkalmazásával. Ezzel mesterségesen megnö az ipari munkaerő reálisan gyarapodó szükséglete. Jelenkezik az a tendencia is, hogy az új munkaerő alkalmazásának problémáját más vállalatok már kialakult munkaközösségének rovására oldják meg.

A munkaerő-kutatás egyik ismert formája a hirdetések a helyi lapokban, azoknak az állásoknak a feltüntetésével, amelyek betöltésére azonnal munkásokat alkalmaznak. Ez az eljárás első látásra nagyon is természetesnek tűnik, alapos vizsgálat után azonban teljesen más képet mutat.

Ha feltesszük a kérdést: kinek szólnak ezek a hirdetések? — világossá válik, hogy abban az esetben, ha az illető körzetben nincs szabad szakmunkás-főlősleg, akkor a hirdetés más vállalatokban dolgozó munkásokhoz szól. Ezek tehát a hirdetést diszkrét, elkendőzött felhívásnak tekinthetik a fluktuációra, a régi munkahely elhagyására.

Különböző személyzeti osztályokon folytatott beszélgetéseinkből arra a következtetésre jutottunk, hogy a hirdetésekkel elsősorban éppen a más vállalatoktól „távozó munkásokra“ számítanak (vagy pedig — így is mondhatnók — a távozásra ekképpen felszólított munkásokra), s csak mellékesen a munkások más kategóriáira. A hirdetések tehát nyomást gyakorolnak, csábítást jelentenek a meglévő munkaerő számára.

A különböző vállalatok között egyenlőtlenségek is vannak azokat a feltételeket illetően, amelyeket ezek a munkásoknak biztosíthatnak: bizonyos szociális szolgáltatások fejlettebbek egyes üzemekben, bizonyos vállalatok több hellyel rendelkeznek az otthonokban, munkásszállásokon, nagyobbak a szakképzési lehetőségek.

A tervezési hibák ama körülmények közé tartoznak, amelyek nem közvetlenül az egyénre, hanem a vállalatnak mint rendszernek a működési mechanizmusára vonatkoznak, ám ennek ellenére elősegítik a fluktuációt. Ezek főleg akkor érzetik hatásukat, ha új ipari vállalatok és részlegek üzembehelyezésekor nem egyeztetik a kitűzött határidőt a szükséges szakmunkások oktatási tervével, bár az új termelőegységekben szükséges munkaerő-állomány előre kiszámítható. Ez a jelenség különösen azokban a tevékenységi ágakban tapasztalható, amelyekben nagyon gyorsan fejlődnek a termelési kapacitások, mint például a vegyiparban. A korszerűen felszerelt új üzemekben gyakran szakképzetlen munkásokat kell alkalmazni és rövid időtartamú tanfolyamokat szervezni, hogy kielégíthessék a szükségletet. Az is előfordul, hogy ezek az üzemek, más eszközökhöz folyamodva, túlterhelik a hasonló jellegű, régebb működő vállalatok dolgozóit, csökkentve a létszámukat is. Bekövetkezik tehát az a — tervgazdálkodás feltételei között elvben nem ésszerű — helyzet, hogy ami funkcionális az egyik vállalat számára, az nem funkcionális a másik számára.

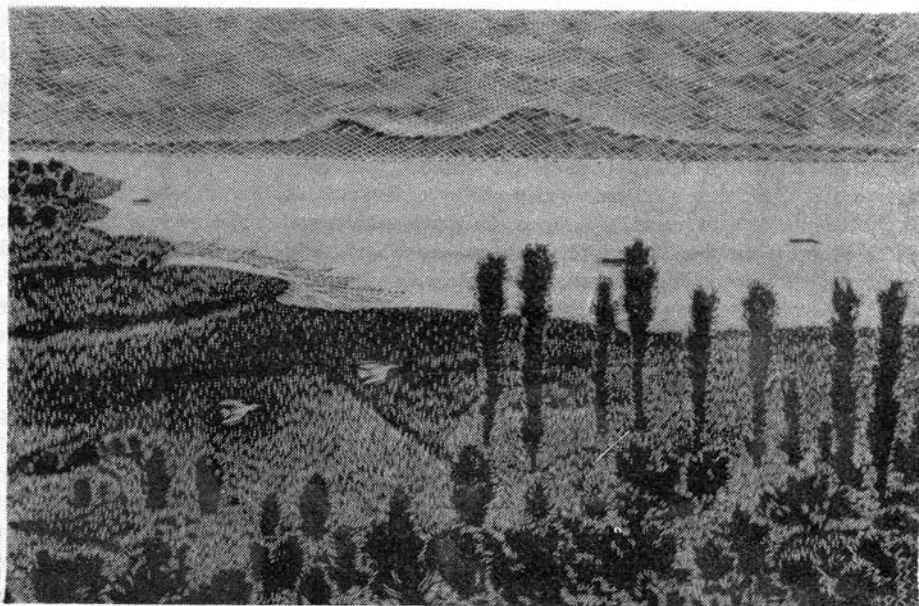
A munkaerő-vándorlás személyi motivációja és a vállalat munkásalkalmazási akciójának kölcsönhatása tekintetében döntő probléma, hogy a vállalat mint rendszer hogyan reagál erre a motivációra. Ebből a szempontból elsősorban a vállalat adminisztratív-intézményi struktúráját kell figyelembe vennünk: igazgatóság, vezető

apparátus, személyzeti osztály, különböző részlegek vezetői. A vizsgált ipari egységekben általában azt tapasztaltuk, hogy a vezetőség lassan reagál a munkahelyváltoztatók motivációira. A vállalat fő csomópontjai közötti tájékoztatás gyakran nehézkes. A tájékoztatási nehézségek nem egy esetben akadályozzák az üzemvezetőséget azoknak az okoknak a megismerésében, amelyek a különböző munkáskategóriák helyváltoztatási szándékát létrehozzák.

A szükséges belső információ sajátos rendszereinek elégtelensége és a megfelelő érdeklődés hiánya előmozdítja a vállalat mint rendszer önkorrekció-képességének a csökkenését.

A szocialista vállalatok komplex és sajátos rendszerének mozgásában fellépő funkciózavarok szociológiai megismerése, e jelenségek lappangó állapotban — in statu nascendi — történő feltárása gyakorlati intézkedések kiindulópontja lehet. Ezért, véleményünk szerint, továbbra is bővíteni kell a munkaerő-vándorlás tanulmányozását, más időszerű folyamatok realista szempontú vizsgálatát, hogy ezáltal nagymértékben gazdagítsuk a munkaszociológiának mint tudományos diszciplínának az elméletét és ismerettárát.

MIHAIL CERNEA



J. Zverkov: Északi tavasz

Elkötelezett társadalomkutatás

Meg kell becsülnünk a szocialista építés minden eredményét. Még legpárányibb hajtását is. A történelem előrelépése tükröződik benne. De aki nem gondolkodik történelmi távlatokban, nem fogja fel a pártpolitika lényegét, nem azonosul azzal a szándékkal, hogy a sokoldalúan fejlett szocialista társadalmat a nép energiaforrásainak okos értékesítésével kell kimunkálnunk.

E gondolatok annak kapcsán ötlenek fel bennem, hogy a várnai VII. szociológiai világkongresszus munkamenetéről szóló értékelést olvassom Constantin Vlad tollából. Már egymagában a kongresszus fő témája is elgondolkoztató. Az összegyűlt 3500 tudós és kutató a jelenkor és a jövő társadalmairól, továbbá a társadalmi előrelátás és tervezés bonyolult problematikájáról értékelt, vitatkozott. Constantin Vlad beszámoló tanulmánya (lásd a Lupta de clasă 1970. 10. számában) hangsúlyozza: a várnai kongresszus bizonyossága szerint a marxista szociológia érzékelhetően túljutott azon a szakaszon, amikor félénken, habozva közelítette meg a terepkutatásokat; megnövekedtek lehetőségei a valóság pontos, mélyreható megismerése tekintetében, következőképpen fokozódott társadalomátalakító, cselekvő szerepe.

E gondolatsort fűzi tovább Constantin Vlad, amikor arról ír, hogy a marxista szociológia meghatározása szerint is elkötelezett szociológia. Márpedig az elkötelezettség fogalma teljesen világos. A szociológiának sajátos eszközeivel a társadalmi folyamatok megismerését célzó széles körű tevékenységet kell szolgálnia, s ennek révén a felmerülő problémák megoldását szorgalmazza a társadalmi élet vezetői előtt.

Itt álljunk meg egy pillanatra. A beszámoló tanulmány már jellegénél fogva sem térhetett ki arra, hogy konkrétan milyen társadalmi folyamatokat kell tanulmányozni, mit kell a kritikai szemlélet bonckése alá venni. Nyilván nem közismert, holmi tizedrangú jelenségeket. Feltételezhetően a társadalmi-gazdasági mozgás, a közerkölcs, az emberi kapcsolatok mélyén sokszor búzópatakszerűen rejtőző folyamatok okát, összefüggéseit, összetett mozzanatait kell felderíteni a tudomány objektivitásával, a realista látásmód pártos szenvedélyével. Tagadhatatlan, sajtónk és kiváltképp televíziónk már bőven és rendszeresen foglalkozik az emberek kisebb-nagyobb botlásaival, közéletünk visszasságaival. Gyakran azonban mellékjelenségeket kutatgatunk, társadalmi, nemzetiségi életünk nagy problémáinak kulisszái mögött — kölcsönös levélváltással vagy akár kávéházi asztalnál is elintézhető — lényegtelen problémákról vitatkozunk, nagyobb horderejű ügyhöz méltó hevülettel.

Manapság sok szó esik a szocialista demokrácia kiszélesítéséről, elmélyítéséről, a dolgozó tömegeknek a közügyek intézésében való részvételéről. De nincsenek még tudományos igényű felméréseink e részvétel konkrét módo-

zatairól. Szociológusainknak, társaslélektani kutatóinknak e tekintetben is számottevő az adósságuk.

A forradalmi bátorság ne csak elröppenő szavakban jelentkezze a társadalmi-gazdasági élet, az etikai szféra bonyolultabb ellentmondásainak felmérésekor. Persze, megvan annak is a köznapi haszna, ha például a tévé Reflektor-rovatában ilyen vagy olyan nagyságrendű mulasztásról, hanyagságról, kártevésről hallunk-látunk. De a társadalomalakítás szempontjából ez még nem elég. Szociológiailag nincs még hiteles képünk arról, hogy a sok, jövő felé mutató, pozitív jelenséggel ellentétben miért fordulnak elő társadalomellenes esetek. Jól tudjuk, hogy mindezek nem a szocializmus legbensőbb lényegéből fakadnak, mégis mint jelenségek itt vannak, számolnunk kell velük.

Le hagyjam is abba a sopánkodást. Nem módja ez a társadalomépítésnek. Nem siránkozás viszi előbbre világunkat, hanem a tökéletesítés forradalmi szellemétől áthatott tudományos kutatás, írók és publicisták lényegre tapintó, cselekvő közreműködése.

Tömören: a permanens, éber társadalombírálat kérlelhetetlen igazmondása.

Úgy vélem, nem érdektelen, ha itt idézek pártunk főtítkáranak a Lupta de clasă megjelenésének 50. évfordulója alkalmából mondott beszédéből két mondatot: „Tagadhatatlan igazság, hogy a szocialista építés hazai fejlődése, a szocializmus építése általában, a társadalom forradalmi átalakításának folyamata újabb és újabb kérdéseket vet fel. Az új állandó figyelemmel kísérése nélkül, az élet által felvetett kérdéseknek és a társadalom forradalmi átalakulásainak merész s egyszersmind elvszerű megragadása nélkül elképzelhetetlen ezeknek a kérdéseknek a megoldása, az új társadalmi rendszer felépítésével kapcsolatos feladatok sikeres teljesítése.“

Igy igaz: az élet friss sodrásában nincs helye a szemléleti betokosodásnak, a mindennel megbékélő szenvtelenségnek. A világot körülöttünk csak ellentmondásainak harcoss feltárásával lendíthetjük előre.

Lázár József

A színpadi „kísérőzene” távlatairól

Színház és zene sorsa már eredetüktől összefonódik, valahol az ősember természet-megzabolázó mágikus szertartásaiban, hogy aztán szoros együttműködésben jelentkezzék az ógörög drámában, a középkor misztérium- és vásári játékaiban.

Amikor 1600 körül egy firenzei művészcsoporthoz újabb akarta élesíteni az ókori görög tragédiát, zenei műfaj született belőle, amit később operának neveztek, s amely napjainkban egyesek szerint halódik, mások szerint nem, de tény, hogy gyökeres átalakulásokon megy át. A nagy francia színpadi klasszicizmus korában a színházat és a zenét szerves együttműködésben találjuk: a nagy tragédia- és vígjátékírók szükségét érzik annak, hogy a legzenéibb zeneszerző-kortársak komponálják az előadások kísérőzenéjét. Beethovennek nem egy csodálatos szerzeménye is mint színházi nyitány vagy

kísérőzene látott napvilágot. Wagner, aki egy személyben volt zeneszerző és irodalmár, színházi szakember és esztéta, bevezette a „Gesamtkunstwerk“ fogalmát és gyakorlatát, színház, zene, költészet, képzőművészet szoros együttműködését egy olyan produkció létrehozásában, amely a vallással egyenértékűnek szánt szellemi táplálékot szándékozott adni az embereknek. (Nem is olyan újak tehát napjaink „totális színház“-törekvései.) A XX. század immár történelemmé vált közelmúltjából elég, ha Brecht színházát említjük, ahol a zene — sajátos módon — ismét előtérbe kerül, és megkomponálására ismét a szerző elképzeléseit legjobban megértő, a közös ügyben messzemenően elkötelezett zeneszerzőket kérték fel (Eisler, Weill, Dessau).

Nem mondanak tehát semmi újat sem a muzsikások, sem a színház szakemberei, amikor azt állítják, hogy napjaink és a jövő prózai színházi előadásában a zenének mint az előadás nagyon fontos tartozékának kell jelen lennie. Persze, a korszerűség jegyében, mert tetszetős, unaloműző kísérőzenékre ma már nincs szükség. (Maga a „kísérőzene“ kifejezés is olyan elavult képzettársításokat hord magában, melyek a címben foglalt, egyelőre helyettesíthetetlen terminus idézőjelbe tételét feltétlenül igazolni látszanak.) Az alapötlet tehát évezredes hagyományokat folytat, koncepciójának azonban gyökeresen újnak kell lennie. Más szóval: ahogyan nő színpadjainkon a rendező alkotó és újraalkotó hatalma, úgy kell a zenének félelmetes erejű, döbbenetes eszközzé válnia a közönségre gyakorolt hatás érdekében.

Napjaink zenei nyelvezete rendelkezik kellő mélységgel, differenciáltsággal, szuggesztív erővel ahhoz, hogy a vázolt, igen komoly szerepet elvállalhassa. És ne feledjük, hogy a zenei nyelvezet meghódította lélektani és mélylélektani területek meglepő pontossággal egybevágóan a modern dráma megismerési területeivel, no meg azzal, amit napjaink igényéhez igazodva, legjobb rendezőink a világirodalom nagy klasszikus drámáiból kiemelendőnek tartanak. A feladat tehát: összehangolni a létező erőket és eszközöket, és egyesített módon latba vetni őket. Ehhez persze zeneileg is képzett nézőkre van szükség, ami viszont már egyenesen zenei oktatásunk hatékonyságának fokozását sürgeti. Ugyanakkor nagyon fontos lenne, ha minden színháznak éppúgy, ahogy diszlettervezője van, aki képes egy törekvés, egy stílus szolgáltatásban folyamatos munkát végezni, volna saját zeneszerzője is, aki nem létkeresetet célzó rutinmunkával, hanem személyes művészi célkitűzésként látná el feladatát, egy-egy szerző vagy rendező pótolhatatlan munkatársaként. Amint láttuk, ez az igény sem új, de a mai művészi ideál megvalósítása céljából még szükségesebb, mint a múltban.

Színarabot rendezni annyit jelent, mint életre hívni a holt betűt, kiemelni, aláhúzni egyes benne foglalt gondolatokat, megtalálni egy cselekménysorban azt, ami a nézőtérén ülő emberhez szól, ami választ keres problémáira. Nos, ebben az összefüggésben semmi sem tud olyan hatékonyan hozzájárulni a rendezés sikeréhez, mint a kellő pillanatban, kellő erővel és terjedelemben használt, elemző erővel megalkotott zenei kommentár, ami szinte tudat alatt hat a nézőre. A jó színpadi zene olyan szervesen olvad be az előadás egészébe, hogy mint zene szinte észrevétlen marad. Eseményi esetben ez a zene olyasmit mond, ami nincs benne a szövegben, mintegy kiegészíti a szöveget, sokkalta árnyaltabb hangulati adottságaival. Tovább menve, adott esetben a zenei kommentár egyenesen ellentmond a színpadon elhangzó szövegnek, amikor például egy szereplő hazudik, vagy hamis álmokat sző, de ezeknél jóval árnyaltabb helyzetekben is — amelyek a jó drámában lépten-

nyomon adódnak. A zene kifejezheti a szerző vagy rendező véleményét, hozzáállását, ellenvetését valamelyik szereplő szavaival szemben. És éppen az ilyen ellenpontozó rendezői elképzelések szülik az igazi nagy színpadi teljesítményeket.

A korszerű színpadi „kísérőzene“ zenetörténeti gyökerei Wagner művében találhatók, nevezetesen a „vezérmotívum“ eszméjében, amely mint az előadás során a legmegfelelőbb pillanatban visszatérő zenei gondolat, nélkülözhetetlen eleme a színpadi zenének. Persze, ezt ma már nem eredeti formájában alkalmazzák egy-egy személy, gondolat, helyzet megjelölésére, hanem áttételesebb funkcióval, váratlan képzettársítások, lélektani összefüggések, két különböző arculattal rendelkező szereplő drámai egységesítésének szolgálatában. A látható, érzékelhető valóság leghűbb zenei képmását Richard Strauss teremtette meg. „Még egy logaritmus-táblát is képes lennék megzenésíteni“ — mondta, de arra nyilván nem gondolt, hogy az ilyesmi majd mint komoly követelmény állhat elő, például egy dokumentumfilm zenei illusztrálásakor. (Zenei nyelvezetünk straussi öröksége elsősorban a filmzene területén értékesíthető, de adódhat olyan színpadi helyzet is, amikor a cselekményhez találó programzenei aláfestés szükséges — elsősorban vígjátékokban.) Sztravinszkij és Prokofjev gesztushoz, mozdulathoz, cselekményhez kötött, illusztratív készséggel kiegészített, sokszor vizuális jellegű, sokszor karikírozó, máskor objektíven klasszicizáló zenéje ugyancsak nélkülözhetetlen öröksége a színpad zenei nyelvezetének. De mindezeknél fontosabb számunkra az „új bécsi iskola“, Schönberg, Alban Berg és Webern zenéje, a maga utóromantikus expresszionista, atonális, dodekafonista és végül punktualista fázisaival, melyek párhuzamosak a modern dráma periódusával, ugyanazokról a kortünetekről vallanak döbbenetes mélységgel és őszinteséggel.

A filmzene közel fél évszázados tapasztalatai is hatnak a korszerű színpadi zenére. (Nagyon sokszor éppen rutinos sablonjaik elrettentő példájával.) Végezetül az elektronikus és konkrét zenét emlitem, melyek még kísérleti korukat élik ugyan, de talán éppen „kísérőzenei“ minőségükben érvényesülhetnek a leghatékonyabban. Mind önállóan, mind pedig hagyományos, hangszeres zenével keverten képesek arra, hogy a mai színpadon a rendezés szolgálatában hozzájáruljanak egy hangulat, egy eszme, egy kép totális kifejezéséhez.

Ötletszerűen felvillantott gondolatok ezek. Jó volna széles körben találkozni gyakorlati igazolásukkal vagy cáfolatukkal, korszerű színházi kultúránk hasznárára.

Simon Dezső

Rendhagyó kontinens



Salvador Allende

Latin-Amerika — amelyből Kuba szocializmusával történelmileg kiemelkedett — a harmadik világtól különböző „negyedik világ” ... Megkülönböztetése nem újkeletű. Hiszen évszázados múltú független államok alkotják, s bizonyos térségei elérik a legfejlettebb ipari államok „poszt-indusztriális” színvonalát. S lényeges nemzetközi kérdésekben is, mégpedig elég különös világpolitikai összefüggésben, a harmadik világtól sajnálatos eltérésekkel nyilvánult meg; például éppen Kuba diplomáciai elszigetelésének kísérletében.

Néhány hónapja azonban, pontosabban: amióta Chilében Salvador Allende került az elnöki székbe, s Bolívia és Perui másképpen hallat magáról, mint régebben, a rendhagyó jelző új tartalommal telítődik. Nem lehetetlen, hogy ez az amúgy is „metastabil” földrész most már valóban minőségi változások „kritikus” pontjához közeledik.

Peru és Bolívia minden bizonnyal tartogathat még meglepetéseket. De hogy Chilében, a leghiggadtabb — „puccsmentes” — latinamerikai országban magát

marxistának valló, hazáját a haladás felé vezető elnök népfronti kormánya parlamentáris úton, a kereszténydemokrácia támogatásával kerüljön hatalomra — hát ez mindenképpen a rendhagyó földrészhez illő, korszakalkotónak mondott esemény.

Az „Allende-jelenség” minden bonyolult vonatkozásának felismeréséhez még hiányzik a történelmi távlat. Néhány problémát illetően azonban mintha máris tisztult volna a láthatár.

A változások lehetősége, ime, konkrét valóság, a balratolódás esélyei elvetelhetetlenek egy problémátlanulak éppenséggel nem mondható történelmi szakaszban is. S Bolívia viszonylatában kiváltképpen feltűnő a bebizonyosodott „belpolitikai immanencia”.

S ki hitte volna, hogy „a világ e legkatolikusabb földrészén” ilyen fontos összefüggésekben hivatkozhatunk még az egyház illő szereplésére? A forradalmi lehetőségek sokáig nem is sejtett tartalékai tűnnek hát fel. Régi intézmények különös módon megújulnak? Talán inkább az a különös, ha a társadalom képtelen a maga ábrázata szerint átformálni akár már merevnek tűnt intézményeket is.

Az események alakulását tartósan befolyásoló tendenciák bemutatásának szándékával következő összeállításunkban két latin-amerikai réteg, az értelmiség meg a papság helyzetét elemző írásokat közlünk, illetve — gazdaságpolitikai vonatkozásban — a „Szövetség 1 Haladásért” kérdésére térünk vissza.

Kennedy szenátor illetékes bírálója az egykor oly nagy reklámhadjárattal beharangozott programnak (a szemelvényeket a Saturday Review LIII. 42. számából válogattuk).

Jorge Amado az értelmiségi réteg szélesedését felismerve hirdeti a haladás folyamatossága miatt is elengedhetetlen egységet a különbözőségben (Le Monde Diplomatique, 200).

S végül Anca Voican cikke társadalomtörténeti igényvel elemzi a háttérből előlépett latin-amerikai katolicizmus hivatását (Lumea, 376).

Lantos László

A tízéves Szövetség

A hatvanas éveket azzal kezdtük, hogy a latin-amerikai nemzetekkel együtt elköteleztük magunkat egy, az egész félgömbre kiterjedő akcióra: megteremteni a jobb élet lehetőségét a szegénységet és elnyomást elviselni kényszerülő latin-amerikaiak számára. Ezeket a népeket megfosztották bizalmuktól, hitüktől a politikai intézményekben, a nyugati félteke nagyobb részére jellemző gazdasági és társadalmi haladásban való részesedésük, s a legalapvetőbb jog — az egyén méltósága — gyakorlásának lehetőségétől, amelyet e félteke a világnak ígért. E hiányosságok felismerése után, 1961 márciusában forradalmi üzenet szállt Latin-Amerika kormányai és nemzetei felé: felszólítottuk őket, kössenek velünk új szövetséget — *la Alianza para el Progreso*.

De alig egy hónappal később, 1961, április 17-én partra szálltunk a Disznó-öbölben: a féltéken alkalmazott ágyúnászád-diplomáciánk történelmének kínos emléke ez. Bizonyosága annak, hogy még mindig nem vontuk le a tanulságokat: semmi néven nevezendő jogunk sincs erőszakkal vagy más módon beavatkozni Latin-Amerika népeinek belső ügyeibe.

Történelmünk folyamán valóban ritkán követte egymást ilyen gyors egymásutánban két ellentmondó esemény; az egyik azt jellemezte, ami a legjobb, a másik meg azt, ami a leggyatrább az amerikai külpolitikában. Az elmúlt évtized folyamán a Szövetség a Haladásért nemes célkitűzéseit újra meg újra beszennyezte a Disznó-öböl jelképezte hidegháborús filozófia.

A Pentagon, a külügyminisztérium és hírszerző ügynökségeink, attól való féltelmükben, hogy a kényurak hegemoniá-

jának hanyatlása szélesre tárja a kapukat a kommunista forradalmak előtt, az Egyesült Államokat a stabilitás pártján való beavatkozásra sarkallták. Politikánk nem Latin-Amerikára méretezett volt, hanem ugyanolyan jellegű, mint az, amely arra vezetett bennünket, hogy a 40-es években Kínában minden változást sürgető erővel szemben Csan Kaj-seket támogassuk. Azonos azzal a politikával, amely jelenleg arra készletet, hogy Vietnamban Thieu rendszerét támogassuk, 1965-ben ez a merev hidegháborús filozófia ösztöklélt a tengerész-gyalogság bevetésére Dominikában. Az Egyesült Államok kommunistaellenes szólamokba burkolt beavatkozásának célja a rend biztosítása és a demokrácia meghonosítása volt. A valóságban azonban ez se rendet, se demokráciát nem eredményezett; még mindig nem tudatosodott bennünk, milyen nagy károkat okozott éppen nekünk az az akció.

A Szövetség a Haladásért első nagy kísérletünk volt arra, hogy változtassunk idejétmúlta politikánkon. Kennedy elnök és sokan mások megkísérelték politikánkat a földrészen végigviharzó társadalmi forradalom követelményeinek megfelelően áthangolni. A Szövetség eredetileg nem azt jelentette, hogy meg kívánjuk ismételni az 50-es évek szűk látókörű gazdasági segélyprogramjait. A Szövetségnek fel kellett volna karolnia a társadalmi igazság, a politikai szabadság, a demokratikus kormányzás és a gazdasági haladás ügyét: a változás féltékénk hagyományaival egyező szellemét volt hivatott feléleszteni. Iskolák, utak, hidak épültek. S ami ennél fontosabb: egy évtizeddel korábban e tájakon még ismeretlen intézményesített tervszerűség esz-

méjét felkarolta. A Szövetség a Hala-dásért Amerika-közi Bizottsága regio-nális szinten a kiértékelés és tervezés valóban illetékes és alkotó jellegű mecha-nizmusává vált.

De a Szövetség, ez a bátor kezdemé-nyezés és új gondolat, halódik. Szelleme évről évre gyengül. Elkötelezettségünk elenyészik. Mert a latin-amerikaiak dön-tő többsége számára a jobb élet re-ménye meg nem valósult álom maradt. Az Egyesült Államok népe nem jajve-székelt a Szövetség eszményeinek fel-adása miatt. Nálunk teljes az érdekte- lenség az iránt, ami Latin-Amerikában történik. Kevesen tudják, hogy az Ame-rikai Államok Szervezetének új Char-tája van, vagy hogy az AASZ a nyáron tartotta a legutóbbi közgyűlését. A La-tin-Amerikából érkező hírek közül csak azokra figyelünk fel, amelyek egy-egy kormány megdöntéséről, repülőgép-elté-ritésről vagy nagykövetrablástól számol-nak be. Az amerikai közvélemény azt sem tudja, hogy féltekenken 25 köztár-saság létezik. Azt sem, hogy 10 millió állampolgárunk ereiben spanyol és por-tugál vér folyik, hogy sokan a latin-amerikai indián kultúra örökösei, vagy hogy néger állampolgárainkat történelmi kötelekek fűzik Jamaica, Trinidad vagy Barbados polgáraihoz.

Személyes tragédia, hogy lényegében ugyanazokat a sötét statisztikákat ismé-telhetem, amelyeket Kennedy elnök 1960-ban és Robert Kennedy 1966-ban idézett. A latin-amerikaiak döntő többsége szá-mára a Szövetség csődöt mondott. A la-kosság 30%-a még mindig meghal, mi-előtt betölténé a 40. életévét. A szegény-ség, a hiányos táplálkozás, a beteg-ség továbbra is sorvasztja, megfosztja a kezdeményezés kedvétől Latin-Amerika lakosainak többségét. A kicsiny kopor-sókat kísérő gyászmenetek gyakorisága a világ legmagasabb gyermekhalandóságá-nak szomorú tanúsága. A gyermekek 55%-a nem látogatja rendszeresen az ele-mi iskolákat, s 100 középiskolába jutó tanulóból 75 kimarad, mielőtt végezne.

Nagy csalódást okozott a Szövetség gazdaságpolitikája. Az egy főre számított gazdasági növekedés átlaga mindössze 1,8 %-ot ért el, vagyis kisebb, mint azok-ban az években, amikor még nem volt Szövetség. Részben azért, mert az Egye-sült Államok gazdasági segélye csak a fele volt annak, amelyet a Szövetség fej-lesztési alapja ígért. És segélyünk érté-két ráadásul azzal is csökkentettük, hogy megkivántuk: dollárjainkat az Egyesült Államokban termelt javak vásárlására fordítsák, mégpedig olyanokra, amelye-

ket sok esetben a vilápiacon olcsóbban beszerezhettek volna. S ezenfelül azt is megköveteltük, hogy a javak 50 %-át az Egyesült Államok hajóin szállítsák. E megkötések 40 %-kal csökkentették a se-gély értékét. Sok ország viszonylatában az előzőekben nyújtott segély és a Szö-vetségé között csak látszatkülönbség volt.

Noha a Szövetség sok felelős tényező-jének és több latin-amerikai személyi-ségnek a jóindulata kétségbevonhatatlan, a Szövetség társadalompolitikai csődje nem sokat váratott magára. A földek to-vábbra is a lakosság elenyészően cse-kély hányadának a birtokában maradtak. Bizonyos országokban a lakosság 10 %-a birtokolja a földek 90 %-át. A falusi munkaerő egyharmada munkanélküli. A népességszaporodás folytán a munkanél-külség növekszik, s ez további bajok forrása; még több szakképesítetlen szem-ély áramlik a nagyvárosokba. Pedig köztudomású: a városok még arra sem alkalmasak, hogy a jelenlegi munkaerőt foglalkoztassák.

A Szövetség politikai balsiker is volt. Arra szántuk, hogy új fejezetet írjon Latin-Amerika politikai történelmébe, hogy véget vessen a családi diktatúrák és katonai államcsínyek gyászos korszaká-nak. S mi történt? A 9 év alatt 30 alkotmányos kormányt döntöttek meg. 11 latin-amerikai köztársaságból van katonai kormányzat. Ezek több száz mil-lió dolláros amerikai katonai segélyt kapnak. Több országban lábbal tiporják az alapvető emberi jogokat; megbuktak a Szövetség demokratikus eszméi.

S a Szövetség demokratikus szelleme itthon is elenyészett. Erős demokratikus hagyományai ellenére az Egyesült Álla-mok tovább támogatja az alapvető em-beri jogokat megtagadó latin-amerikai rendszereket. Hallgatunk, ha megkínóz-zák a politikai foglyokat Braziliában. Pedig sok esetben egyedüli bűnük, hogy változások szükségességét hirdették.

Nem azért hangsúlyozom ezt, mert Brazília az egyetlen a világon és a félte-kén, amely ilyen megtorlásokra veteme-dett, hanem mert Braziliát olyan kor-mány vezeti, amelyet teljes mértékben támogatunk pénzzel, fegyverekkel, mű-szaki segítséggel s a szoros diplomáciai kapcsolat biztosította előnyökkel.

Az Európa Tanács a politikai elnyo-más és a politikai foglyok kínzása miatt elítélte a görög katonai diktatúrát. Le-galább ennyit kellene tennie az Ame-rikai Államok Szervezetének is. A nyu-gati félteke nemzeteinek kötelessége, hogy a nemzetközi közvélemény reflek-torát a brazilai gyalázatra irányítsa.

Nem Brazília az egyetlen ország, ahol a Szövetség eszméi és a parancsuralmi rendszereknek nyújtott támogatás közötti ellentmondások megnyilvánulnak. Argentínában is parancsuralmi katonai rendszer kormányoz, s felszámolták az egyetemi autonómiát (...) Diktátor van hatalmon Paraguayban, s elnévelt a politikai vélemény szabadság. S más nemzetek esetében is a parancsuralom már nem kivétel, hanem szabály.

A parancsuralmi rendszerek hosszú számkivetettségre, szenvedésre ítélik azokat, akik szót emelnek az alapvető változásokért, és tenni is próbálnak valamit értük. Vezetésre alkalmas személyiségektől fosztják meg ezzel Latin-Amerika népeit, akiket aztán egyáltalán nem könnyű pótolni. Ahol a parancsuralmi kormányok elnyomó intézkedései a legtürehtelenebbé váltak, a hazai forradalmárok megkíséreltek terrortal választolni az erőszakos cselekedetekre. Mi nem támogatjuk az erőszak egyetlen formáját sem, mert az erőszak mindenképpen az alapvető emberi jogok megtagadása, bármelyik oldalról jön, sérti a civilizált magatartást (...)

A kilenc esztendő során folyósított 673 millió dolláros katonai segély nagyobb hányadát azok a kormányok kapták, amelyek nem is titkolták, hogy nem tartják tiszteletben a demokrácia alapelveit. Az alapfeltevés az volt, hogy az Amerika-ellenesség, a lázadózás és a kommunista felkelés véget ér, ha a rendőrség és a katonaság alaposabb kiképzést és jobb felszerelést kap. A valóságban azonban még virulensebb Amerika-ellenességet tapasztaltunk néhány, közelmúltban végrehajtott katonai puccs idején. Az eltelt évtized tapasztalata azt bizonyítja, hogy Latin-Amerika népe immunis a külföldi ideológiával szemben ...

A felforgatás lehetősége nem azért maradt fenn Latin-Amerikában, mert a rendőrségek kiképzése hiányos, hanem azért, mert általános a nyomorúság. Az éhség, szegénység, betegség és jogfosztottság okozta nyugtalanság fenyegetésére nem az a válasz, hogy fegyvereket exportálunk az elégedetlenséget kihasználó lázadók ellen: a régi bajok gyökerét kell kitépni. Ideje volna felismerni, hogy elkerülhetetlen az alapvető társadalmi változás a világban. Stabilitás a stabilitásért? Hát ez bizony steril politika, Latin-Amerikában összeütközéshez vezet a növekvő elvárások forradalmával. A változást elkerülni nem lehet. Az egyetlen ésszerű segélypolitika: támogassunk felelős, reprezentatív, népük igényének megfelelő kormányokat.

Latin-Amerika sorsáról nem az Egyesült Államoknak, hanem a latin-amerikaiaknak kell dönteniük. Meg kell értetnünk velük, hogy nem ohajtunk beavatkozni, nem kívánunk a nép és törekvései semmiféle elnyomásának részei lenni.

A nyugati félteke minden nemzete politikai érettségének próbaköve jelenleg Chile. Az ország politikai történelmében Eduardo Frey elnökségének hat esztendője pozitív és haladó korszak. Mindazonáltal egy önmagát marxistának valló személyiség nyerte el a legelső szavazatot a minap megtartott elnökválasztáson. A kongresszus döntése jelenti majd az utolsó lépést a választási folyamatban. A politikai szabályok betartásának tiszteletet parancsoló hosszú előzményei vannak Chilében. Bármilyen legyen a kongresszus döntése, az Egyesült Államoknak és más nemzeteknek mindenképpen tiszteletben kell tartaniuk a chilei nép ama jogát, hogy maga válassza meg vezetőit.

Most már világos, hogy a hetvenes években a Szövetségnek vissza kell térnie ahhoz a szellemhez, amely kilenc esztendővel ezelőtt felkorbácsolta a lelkesedés hullámát Latin-Amerikában. Az a szellem nemcsak gazdasági fejlődést, hanem politikai szabadságot és társadalmi igazságot is hirdetett. A Szövetség a Haladásért alapvető hibája az, hogy mindig elmulasztottuk felülvizsgálni. Egy évtizeden át hangsúlyoztuk a Szövetséget, s megfelekedtünk a haladásról.

Ha azt akarjuk, hogy egyszer s mindenkorra vége szakadjon a földrész lakossága nagyobb hányadát sújtó szegénységnek és igazságtalanságnak, a fejlesztés második évtizedében alapvető változások kell hogy végbemenjenek a kontinensen a hatalom és a gazdaság megosztásában. A reális kérdés nem az, hogy lesz-e változás, hanem inkább az: vajon intelligenciával és együttérzéssel meggyorsíthatjuk-e a változást, s elkerülhetjük-e az erőszakosabb és rombolóbb változtatásokat. A hetvenes években az Egyesült Államok életbevágóan fontos döntése arra vonatkozik, miként reformáljuk meg saját elképzeléseinket, hogy egyezzenek a latin-amerikaiak korszerűsödésre irányuló törekvéseivel. De ahhoz, hogy új életre keltsük a Szövetség eszményeit, határozottan kell cselekednünk.

Először is az Egyesült Államoknak újra kell fogalmaznia a Szövetség politikai cékitűzéseit. Egyeztessük a cselekvést a szólammal. Ellentétben azzal a jelentéssel, amelyet Rockefeller kormányzó terjesztett elő latin-amerikai útja után, az Egyesült Államoknak nem szabad jó-

● Egy főre számított bruttó össztermelés
 * Városi és falusi gerilla



Elnök OSVALDO DORTICOS
 Miniszterelnök FIDEL CASTRO
 Szocialista ország



Elnök RAFAEL CALDERA RODRIGUEZ
 Kereszténydemokrata kormány



Elnök MISAEL PASTRANA BORRERO
 Konzervatív kormányzat



Miniszterelnök FORBES BURNHAM
 Köztársaság



Elnök JOSÉ-MARIA VELASCO IBARRA (Diktatúra)



JUAN VELASCO ALVARADO tábornok
 Haladó jellegű katonai rezsim



EMILIO GARRASTAZU MEDICI
 Katonai diktatúra



JUAN JOSÉ TORRES tábornok
 Haladó jellegű katonai rezsim



ALFREDO STROESSNER tábornok
 Katonai diktatúra



Elnök SALVADOR ALLENDE
 Népfronti kormány



ROBERTO LEVINGSTON tábornok
 Jobboldali katonai kormányzat



Elnök JORGE PACHECO ARECO
 Köztársaság

Latin-amerikai államfők

(A ■ jelek a lakosság számát jelzik, millió főben)

(A L'Express nyomán)

vághagyólag tudomásul vennie a demokratikus kormányok megdöntését, arra a hiedelemre alapozva, hogy „a katona új típusa került előtérbe”.

Másodszor: katonai misszióink azonnali visszarendelését sürgetem. Véleményem szerint tanújelét kell adnunk annak, hogy ellenzünk mindenféle beavatkozást a politikai életbe. Tizenhét latin-amerikai országban van még katonai missziók, Costa Ricában például, ahol nincs is hadsereg, s Peruban, ahol pedig már másfél évvel ezelőtt kérték visszahívását. Legnagyobb katonai missziók Brazíliában működik, pedig ott aztán szigorúak a politikai megkorlátások. Ráadásul — nyilván azért, hogy jól láthatóvá tegyék az Egyesült Államok jelenlétét Latin-Amerikában — egyes missziók titokban együttműködtek a vendéglátó országok katonai klickjével. Ezek a missziók néha nagyköveteink hivatalos nyilatkozataival ellentétes politikát folytattak. Sok latin-amerikai szemében ezek a missziók nem a haladásért, hanem a tirannusok

támogatásáért való szövetséget jelképezik.

Haladéktalanul revideálnunk kell katonai segélyprogramjainkat, s be kell szüntetnünk a fegyverek hitelbe való szállítását Latin-Amerikába. Katonai politikánk hiábavalósága bebizonyosodott El Salvador és Honduras háborújában. Mindkét hadsereg tisztjeit az Egyesült Államokban képezték ki, s mindkét hadsereget az Egyesült Államok fegyverezte fel.

Harmadszor: az Egyesült Államok gazdasági segélynyújtásával ne csak a gazdasági fejlődést igyekezzék előmozdítani, hanem egyben a társadalmi igazságosságot célzó programok megvalósulását is. A Szövetség reformokat célzó menetrendjét a hetvenes években az alapvető változások elfogadására kell építenie. Nem szabad azokra hallgatnunk, akik a *status quo* mindenáron való fenntartását kívánják.

Edward Kennedy

Egység a különbözőségben

Mennyire elkötelezett társadalmi és politikai síkon a latin-amerikai író, az irodalom? Mennyivel fontosabbak számúra az életbevágó gondok és bajok a tisztára formális problémáknál? Hogyan foglal állást az író a zord latin-amerikai valóságban? Ezt a kérdést kiegészíthetjük és általánosíthatjuk, hogy — az irodalom határain túl — az egész intellektuális életet felölelje. Mi az értelmiségiek, az alkotók és a kultúra terjesztőinek szerepe most, amikor földrészünkön tombol az erőszak?

Miguel Ángel Asturias, a regényíró, mesterünk, akinek életműve félreérthetetlen és rendkívül pozitív felelet erre a kérdésre, felelőssége teljes súlyával kimondta, hogy országaink irodalma a „száműzöttek irodalma“ volt évszázadokon át; sokszor külföldön művelték olyan írók, akiket a politikai helyzet hazájuk elhagyására kényszerített. A függetlenségi harc óta nem is egyszer megismétlődött és napjainkban ismét súlyosbodó helyzetet jellemez ez a kijelentés. Nemcsak írók kénytelenek száműzetésben végezni alkotómunkájukat, hanem az értelmiségiek hatalmas tömege is kénytelen ki-

vándorolni és a dél-amerikai értelmiségiekre ráparancsolt korlátokon túl felkelni az alkotó- és kutatómunka lehetőségét. Köztük az értelmiség színe-virága: filmrendezők, zeneszerzők, képzőművészek, újságírók, tanárok és tudományos kutatók serege. Országaink fejlesztésében be nagy szükség lenne rájuk!

Belföldön folyik mégis a legádázabb harc, a leggyilkosabb küzdelem: az értelmiségiek kétségkívül a legtevékenyebbek, ha ugyan nem a leghatározottabbak is azok közül, akik hazájuk oly szörnyű életlehetőségein mindenképpen változtatni igyekeznek. Világot gyűjtanak a viharban.

*

Egyesek — noha Latin-Amerika nem ismeretlen előttük — nagy könnyelműen hajlamosak egy kalap alá venni földrészünk különféle nemzeteit, mintha országaink és népeink mind ugyanazt az egyforma és fájdalmas arculatot mutatnák.

Véleményem szerint súlyos hiba ez, mivel problémáink leegyszerűsített, túl-

ságosan is felületes szemlélete következhetik belőle, és féltő, hogy a szimplifikálás miatt nem érzékelik majd az árnyalatokat, bár ezek gyakran lényegesek a Mexikótól Patagóniáig terjedő végtelen térségek tanulmányozásában.

Van latin-amerikai egység, ez kétségtelen; vannak olyan értékek és problémák, melyek a Föld e részének minden nemzetére és emberére jellemzők. De fontos kiemelni, hogy egységünk majdnem mindig a negatív oldalra, életünk és való helyzetünk árnyoldalaira vonatkozik: a szomorú politikai állapotokra és a katonai diktatúrákra, a kíméletlen imperialista kizsákmányolás miatt országainkban uralkodó siralmas gazdasági helyzetre; azoknak, az országoknak a nyomorúságos helyzetére, melyekben a lakosság elenyésző kisebbségének vannak fenntartva a kulturális javak, mivel a — roppant nagy százalékban frásztudatlan — többség még arra sem képes, hogy jussát kikövetelje; végül a nyomorúságos egészségügyi helyzetre: a járványokra, az egészségügyi politika teljes hiányára, a szörnyű gyermekhalandóságra. A halálban, a nyomorúságban vagyunk egyek.

De ha jobban a dolgok mélyére hatolunk, felmerül bennünk a kérdés: vajon Latin-Amerika olyan kontinens-e, amelynek a közös sorsból adódó problémái vannak? S a választ keresve nagy eltéréseket észlelünk az országok vagy ország-csoportok között. Hogyan is állíthatnók egymás mellé, mintha minden problémában és a megoldások keresésében egyek lennének, annyira különböző gazdasági, társadalmi, sőt kulturális fokon álló országokat, mint amilyen például egyfelől Brazília, Argentína meg Mexikó, másfelől Haiti, Paraguay meg Ecuador? Egyes országok iparosodása tagadhatatlan (veszélyes ostobaság ezt szektarianizmusból tagadni), míg más nemzetek még mindig félféudális elmaradottságban élnek. A gazdasági viszonyok sem azonosak. Szükségtelen is Kubát említeni: fejlődésének irányzata szocialista, következőképpen kulturális fejlődése is egészen más kritériumokhoz igazodik, mint amilyenek a többi országban érvényesek.

Nem azonos népeink etnikai alkata sem. Fajták szerinti összetételünkben is egymástól különböző népek vagyunk. Jellegetes minden egyes nép arculata. De azért a Latin-Amerikát tárgyaló nemzetközi kollokviumokon megfelelőeknek a jellegzetesen brazilról vagy argentinről, chileiről vagy peruiról, mexikóiról vagy paraguayiról, hogy egy ködös latin-amerikai egységet kreálhassanak, Súlyos

tévedés ez, hiszen minden egyes népünknek megvan a maga jellegzetes, másoktól megkülönböztethető jellemvonása és magatartása, cselekvésének módja; haladására ezek hatnak, ezek szabják meg kultúráját s nemzeti arculatát.

*

Biztos és bizonyított dolognak vélem, hogy — egyetlen, de világos példát vegyünk — a brazil irodalom tematikája és problematikája közös a többi latin-amerikai irodalommal (a nagybirtok, a nyomor, a külföldi kizsákmányoló, a politikai diktatúra és az elnyomás sötét képe); közös az is, hogy elköteleztük magunkat a népek. Eltérünk azonban más országokban élő frótársainktól abban, ahogy elkötelezettségünknek eleget teszünk, ahogy témáinkat megírjuk. Más a ritmusunk, amint nyelvünk is más. Különbözők kulturális értékeink. Meghatározott s végleges keveredés meszticei vagyunk. Kulturális hivatásunkról is sajátos, megkülönböztetett felfogásunk van.

Latin-Amerikát egységes tömbnek tekinteni, horizontálisan egyetlen — világostalan és tragikus — arculatúvá züllesztelni nem csupán hamisítás, hanem rendkívül veszélyes is, a való helyzet elemzése és a megoldás keresése szempontjából. Sokféle és változatos lehet a választott út. Allende chilei választási győzelme is éppen ennek a bizonyítéka. Ha minden országot egyformának képzelünk el, Latin-Amerika alkotó tevékenységét eleve korlátoznók: a politikában éppen úgy, mint az irodalomban, a tudományban, a gazdasági életben. Ha méltán mondhatjuk, hogy Latin-Amerikában már úton van a forradalom, akkor hozzá kell tennünk, hogy nem azonos módon bontakozik ki minden országban. Gondatlan orvoskodással elpusztíthatunk egy beteg országot; hiszen ha a betegség alapjában véve mindenütt ugyanaz is, súlyosságának foka, virulenciája és főként a beteg ellenálló képessége országonként roppant eltérő.

Emiatt nem merek minden latin-amerikai országot egybevonni, és problémáikról csak úgy általánosságban szólni. Amikor így járunk el, hajlunk arra, hogy egyetlen ország és egyetlen nép problémáit és gondjait általánosítva az egész kontinens problémáiként és bajaiként mutassuk be. Inkább csak arra szorítkozom tehát, hogy Brazília szívverését hallgatom és érzékelem — ami különben igazán nem csekélység, hiszen nyolc és fél millió négyzetkilométerével és százmillió lakosával Brazília valóságos földrész.

*

Egyes brazil hatóságok roppant gyanúsnak találják Gregorio de Matas nemrégiben kiadott összes műveit (Braziliában most jelentek meg első ízben), mert felforgató írónak tekintik őt. Költőnk a XVII. században élt és írt: abban az időben Brazília még kialakulóban is alig volt, s az országban — akkor még portugál gyarmaton — éppenhogy elkezdődött a fajok és kultúrák népünk későbbi arculatát meghatározó keveredése. Gregorio de Matas, a féktelen mesztic nagy hatással volt a népre; ő a mi költészetünk, a mi irodalmunk megteremtője. Egész életművében protestál, feltárja a vétségeket, erőszakos cselekedeteket, a korrupciót, küzd kora hatalmasai ellen, és védi a nép érdekeit. Olyan szenvedélyvel és fenséggel írt, hogy költészete még ma, évszázadok múltán is megborzosgat és felkavar.

A Gregorio de Matasszal kezdődő hagyománynak következőképpen folytatódnia kellett később, mind hatalmasabb méretben, történelmünk minden szakaszában: a függetlenség kivívását megelőző harcokban, aztán a függetlenségi harcban, a rabszolgaság megszüntetéséért és a köztársaság kikiáltásáért vívott harcokban. Értelmiségiek, főként írók, lankadatlan fáradozásának eredménye minden politikai és társadalmi mozgalom, a társadalom szerkezetének minden változása, a nép helyzetének javulása.

Nemcsak fennmarad, hanem gazdagsodik is ez a hagyomány. A mai Brazília nehéz helyzetében, rendkívül bonyolult körülmények között az értelmiségiek tevékenysége hosszú idő alatt szerzett érettségről tanúskodik. Nem csupán arról van szó, hogy részt kell venniük a braziliai problémák megoldásában, melyek nemcsak drámaiak, hanem mármár tragikus színezetűek, nem csupán arról, hogy meg kell világítaniuk a járható utat, Ezenkívül meg kell akadályozniuk népünk jellemének megváltoztatását és eltorzítását, eredeti vonásainak és fő jellegzetességeinek megsértését, nemzeti egyéniségének módosítását és azt, hogy a brazil humanizmus kivesszen a gyűlöletben és megaláztatásban. Fennáll ez a veszély és állandóan fokozódik mostanság, amikor a féktelen erőszak látszik egyetlen valóságnak, és önmagában találja meg saját értelmét. Egyszóval: a braziliai helyzetre éppen brazil-

ellenessége a jellemző; a tagadása annak, amik vagyunk, mindannak, amit a nehézségek ellenére évszázadok alatt építettünk. Úgy vélem, az értelmiségiek — írók, művészek, papok, tudósok, újságírók, muzsikusok, tanult emberek — azok, akik most azon fáradoznak, hogy kulturális tőkénket, népünk legértékesebb javát ne hamisítsák, ne tagadják, ne gyalázzák, ne semmisítsék meg.

A jelenlegi igen nehéz körülmények, a gazdasági elnyomástól a preventív cenzúráig terjedő elnyomás közepette a braziliai értelmiség legfontosabb feladata a nép riadókészültségének fenntartása és sajátos arculatának megőrzése. Ezen a lényeges feladaton a legkülönbözőbb irányzatokhoz tartozó emberek együtt dolgoznak; rengeteg az irányzat, sokféle az álláspont. A legtöbben valami *ellen* szervezkednek; kevesen vannak olyanok, akik *valamiért* szervezkednek. De még ilyen viszonyok között is nemcsak kultúránk mentésén és gazdagításán fáradoznak az értelmiségiek, hanem érdemük mindaz, ami nagy és szép készülődik Braziliában.

Fontos kiemelnünk, hogy komor politikai realitásaink közepette, amikor az irányító szervek végképpen neveltségé válnak, és a vezető emberek elinalnak, váratlanul feltűnik egy-egy író, pap, drámaíró, fizikus, közgazdász — vagy zenész, aki *szambát, frevót, modinlút* szerez —, átveszi a vezető szerepét, s a nép ellenállásának és harcainak megszemélyesítője lesz.

A régebben majdnem mindig az írókra korlátozódott szellemi front kiszélesedett. Manapság történelmi jelentőségű felelősséget vállalnak tudósok és filmrendezők, egyházi emberek, kik ismét a mártíromság útját tapodják, színészek és építészek, újságírók. Van köztük természetesen mindenféle ember, és gyakran valóságos tett helyett üres szavak röpködnek. Mítoszok is születnek Rio negyedeiben, tartalmatlan mítoszok; és jelentéktelen szektariánusok azt szeretnék, ha fajvédők lennének, mert akkor nekünk is lenne „Fekete Párduc” szervezetünk. Sorolhatnám még az efféle badarságokat, de valamennyi együttvéve is semmiség vagy szinte semmiség az értelmiségiek alkotói nagyságához képest.

Jorge Amado

Protestáló katolikus papság

Latin-Amerikában egy idő óta a legjelentősebb és legkülönösebb jelenségek egyike a „tiltakozó papság“ aktivizálódása: az egyház, amelyet hosszú ideig az a vád ért, hogy a gyengén fejlettség idejét múlta társadalmi-gazdasági rendszerének fenntartásáért az uralmon levő osztályokkal és a konzervatív politikai erőkkel szövetkezett, jelenleg az átértékelések szakaszába lépett, s a korszerűsödésre és a társadalomnak „erkölcsi alapokon“ való átszervezésére irányuló törekvése tevékenységei meghatározójává vált. A latin-amerikai egyház rehabilitációját a földrészen lezajlott legjelentősebb átalakulások közé sorolják.

De — akárcsak más, a kontinens fejlődési irányát jelző folyamatok — ez a változás sem éppen olyan váratlan, s nem is olyan általános, amilyennek egyes megfigyelők minősíteni hajlamosak. A közelmúlt reformja nem érinti az egész katolikus közösséget, s nem is egyirányú.

A katolikus egyház *aggiornamentója* Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban a cölibátussal meg a pápa hatáskörével kapcsolatos vitákhoz vezetett. Latin-Amerikában azonban nem ezek a fontos kérdések. Itt a figyelem a reformista főpapok társadalmi, politikai és gazdasági jelentésű elgondolásaira összpontosult. E problémakör hordereje a Vatikán előtt sem maradt rejtett, XXIII. János *Mater et Magistra* elnevezésű enciklikája első ízben hangsúlyozta a társadalmi fejlődés szerepét az államok életében, s VI. Pál *Populorum Progressio*ja elsőként szenteltetett teljes egészében a témának. A latin-amerikai katolicizmus problémái iránt fogékony pápa 1968-ban Latin-Amerikába utazott; az első ilyen szintű látogatás volt.

A hívők széles tömegeinek igényeire figyelt fel a klérus. A latin-amerikai társadalom „elitje“ nagyobbára nem hívő, s a nemzeti államok manapság már elég erősen érzik magukat ahhoz, hogy többé ne igényeljék az egyház hagyományos támogatását: a néptömegek befolyásolásában politikai pártokra támaszkodnak. A katolicizmus nem engedheti meg magának, hogy elveszítse hívőit; éppen ellenkezőleg, megtartásukra törekszik. S Latin-Amerikában ennek legjobb eszköze: állásfoglalás a tömegek érdekében. A papság tehát új irányba orientálódott, s a társadalmi-gazdasági realitásnak megfelelően — reformistává vált. Latin-Amerika, a nagy ellentmondások, a gyengén

fejlettség és a világnézeti konfliktusok földrésze a klérus mozgalmát új irányba terelte.

E földrészen a katolicizmus fiatalabb, mint bárhol másutt. Kolumbus első expedíciójában egyetlen pap sem vett részt, de — akárcsak az akkori idők minden nagy vállalkozása — ez is a kereszt jegyében indult. Egy évvel később a pápa teljhatalommal ruházta fel Fray Bernal Boylt, Nyugat-India első egyházfőjét. Nem írták meg Latin-Amerika egyháztörténetét, kiváltképpen a gyarmati korszakra vonatkozó adatok hiányoznak. Mégis, nagyjából tisztázott, ami Fray Bernal Boyltól Dom Helder Camaraig történt. Spanyolország és Portugália királya irányította az Újvilág egyházát, döntővé a spanyol egyház szerepe vált. Később Róma keresi annak módozatait, hogy közvetlenül érvényesíthesse befolyását a spanyol gyarmatokon. De továbbra is csak „spanyol gyűrűn“ át hathat a földrész ügyeire. A függetlenségi háborúk azonban — egyházi vonatkozásban — oda vezetnek, hogy a spanyol korona patronátusát közvetlen római hatás váltja fel. Kulturális vonatkozásban Franciaország lép Spanyolország örökébe. Inspirációjának forrásai: a romantika, a pozitívizmus és a világiaság. 1850 körül már majdnem véglegesnek mondható a szakítás a múlttal, a gyarmati korszakkal. Politikai vonatkozásban időközben kialakulnak a politikai hatalom belső csoportjai, amelyek azonnal csetepatékba keverednek egymással. A liberális csoportosulás nagyobbárrészt antiklerikális álláspontot képviselő városi értelmiségiekből tevődik össze. A konzervatívok csoportosulásait „a föld arisztokráciája“ vezeti. Ez utóbbiak spanyol kultúrán nevelkedtek, következőképpen az egyházat támogatják. Kezdetben nagyobb a befolyásuk, de az antiklerikálisok erőt gyűtenek, s igyekeznek korlátozni az egyház funkcióit, amelyek akkoriban még nem csupán anyakönyvi teendők ellátására összpontosultak, hanem a politikai és gazdasági cselekvés különféle fontos területeire is kiterjedtek. Kolumbiában az 1853-ban hatalomra jutó liberálisok különválasztják az egyházat az államtól. Braziliában 1889-ben lép életbe a köztársasági alkotmány. Argentína és Chile kiemelkedő liberális vezéregyénisége Mitre és Perez. Uruguayban a Colorado-párt van hatalmon 1852-től 1903-ig. A militáns katolikusok első csoportjai 1930 körül lépnek színre.

A katolicizmus idejekorán felismeri, merről fúj a szél, s nem vállalja a hűtlenség vádját, amikor elhagyja a konzervatívokat, hogy a nagy tömegekre támaszkodó radikálisokhoz csatlakozzék. 1938-ban Chilében megalakult az első „népfront-kormány”, amelyben a radikálisok mellett a szocialisták és kommunisták is részt vesznek. Fiatal katolikusok ugyancsak 1938-ban alakítják meg a nemzeti falange-ot, ahonnan később (1957-ben) Eduardo Frey kereszténydemokráciája toborozza a tagságot.

Mind az erősen klerikalizált Chilében, Kolumbiában és Argentínában, mind a világi politikai hagyományú Mexikóban és Uruguayban kétségbevonhatatlan az egyház intézményesült befolyása. Az egyház patronál mintegy háromszáz sajtóterméket (összpéldányszám: 5 millió), tíz egyetemet, nyolcezer elemi iskolát és rengeteg főiskolát (hallgatóik száma: 2 millió). Politikai síkon: a katolikus pártok — azaz a kereszténydemokrácia — van kormányon Chilében és Venezuelában. Időnként komoly következményei voltak az egyház és az állam között kiobbant konfliktusnak: mert nem sikerült kicsikarnia a kívánt előjogokat, 1954-ben az egyház Guatemalában sietteti Jacobo Arbenz demokratikus kormányának az eltávolítását; egy évvel később Argentínában közreműködik Juan Peron megbuktatásában, pedig eredetileg segédkezett a hatalom átvételében. Venezuelában Pérez Jiménez, Kolumbiában pedig Rojas Pinilla diktatúrája bukott meg a papi hierarchiával támadt konfliktus következtében. Világosan felismerhető mindenütt az alkalmazkodás azonos szándéka: az egyház felmérte, hogy a klérus egykori szövetségesei rovására az utóbbi évtizedekben a középosztály konszolidálódott. Ennek megfelelően az egyház a középosztály támogatásként alkotmányos demokrácia szövetségesevé válik. 1960 táján kezdi felismerni, hogy minden előnyt, amely a diktatúrákkal való együttműködésből fakadna, a tömegek éppen e miatt támadó antipátiája ellenstülöz. Objektív szükségszerűség készíti a régi szövetségesek cserbenhagyására.

Ha csupán néhány protestáló pap „esetét” idézzük, önkéntelenül is azokat igazoljuk, akik azt hangoztatják, hogy a katolikus egyház jelenkori átalakulására vonatkozó állítás csupán néhány elszigetelt esetre hivatkozhat, tehát alaptalan. Pedig tulajdonképpen a reverendába öltözött harcosok egyikének-másikának megnyilatkozásai csupán a magas egyházi fórumok (például a CELAM — Latin-Amerika püspöki tanácsa) szintjén kidolgozott vo-

nalvezetés gyakorlatát jelzik. Az ilyen jellegű magas fórumok állásfoglalása már valóban nem vádolható szüklátókörséggel: azt visszhangozza, amit az elnyomott hívők óhajtanak. A klérus radikalizálódása azokban a térségekben a legszembetűnőbb, ahol a nyomorúság a legnagyobb. A klérus összességének állásfoglalásai a legbiztosabb jelei annak, hogy nem csupán a protestálás egyedi eseteiről van szó, hanem arról, hogy a latin-amerikai katolikus egyház átalakulása valóban tünete szerű. Az első — és legfontosabb — szembesítés a társadalmi igazságossággal a CELAM-nak 1968 nyarán Medellínben (Kolumbia) *Az egyház Latin-Amerika jelenlegi átalakulásában* címmel megtartott konferenciája volt.

Az egyház és a társadalom együttesének Medellínben kidolgozott normái lényegében az egyház cselekvő részvételét igényeznek erősíteni Latin-Amerika fejlődésének nagy kalandjában. Az évszázadok során irányító szerephez szokott egyház, ha már nem lehet a fejlődés vezető ereje, beéri a kisegítő szereppel. Régebben rengeteg konfliktus robbant ki a világi hatalommal, mert az egyház „keresztényi megoldást” próbált találni különféle állami problémákra. A Medellínben kidolgozott programot egyöntetűen haladó elemek a konzervatívok felett aratot — majdnem teljes — győzelme jelenek tekintik. Hogy ez valóban így van, azt a program fő pontjai igazolják: az alapvető emberi jogok tiszteletben tartása; a neokolonializmus bírálata; a „nevelés demokratizálásának” meghirdetése.

Legutóbb a tavaly június és október között megtartott püspöki tanácskozások igazolták, milyen fontos szerepet játszik az új latin-amerikai katolikus irányzatban a társadalmi-gazdasági helyzet felismerése. A „rendről” szóló elmélettel kapcsolatban az argentin püspökök leszögezték, hogy a rend nem értelmezhető csupán a konfliktusok hiányaként, hanem a rend „az emberi viszonylatok harmonizálása az igazságos társadalom kontextusában”. A társadalmi erőszakot pedig igenis kiválthatja a hatalmi csoportok gyakorolta elnyomás. A társadalmat minőségileg megújíthatónak hiszik, a változást a nemzet egész közösségének kell megvalósítania. Maga a változás „az összes társadalmi szektorok hozzájárulását összpontosító nemzeti felszabadulási folyamat”. Nincs abban semmi meglepő, hogy egyes fogalmazásokkal az osztályharc elkerülésének szükségességét hirdetik. Egyébként — például Kolumbiában és Venezuelában — az egyház gazdasági és társadalmi reformok követelésével pró-

bálta ellensúlyozni a kommunista befolyást; agrárreformot is követelt.

A braziliai papság is „azonnali és hatékony földreformot” sürget. Az erre vonatkozó kormányprogramot elégtelennek minősítik. A politikai foglyokkal való bánásmód és az ország északi részén megnyilvánult rendőri brutalitások kérdése körül kirobant viták hozzájárultak a brazil papság egységének megszilárdításához, pedig az ideig a konzervatívok és a haladók polarizálódásának legszembeszökőbb változata éppen Braziliában volt megfigyelhető. A haladó rétegek az erősebbek, de nem kevés még a konzervatív pap sem. A konzervatívok azonban viszályban vannak, kiváltképpen amióta a hatósági megkorlátozások megkülönböztetések nélkül sújtották a klérust.

A még egységesebb chilei egyházat tekintik a *latin-amerikai katolicizmust jelenleg meghatározó reformáramlat prototípusának*.

Már a medellini konferencia előtt félreismertethetetlenek voltak a chilei egyház tevékenységének társadalmi jegei. A haladó papok megszervezték a nagyvárosok szegénynegyedeinek lakosságát anélkül, hogy ténykedésüket a kereszténydemokrata párt közvetlenül koordinálta volna. Katolikus szakszervezeteket alapítottak, lakásépítkezési programokat, tanügyi reformokat támogattak. A papság tevékenységének is tulajdonítható az előző köztársasági elnök, Eduardo Frey, népszerűsége, s 1964-es választási győzelme. A chilei katolikusok többsége tulajdonképpen két irányzat között oszlik meg. Az egyik, a „haladó reformisták” irányzata politikailag Freytől balra helyezkedik el; a szocializmus „kommunitarizmusnak” nevezett változatát hirdetik. A másik irányzat erőszakmentes módszerekkel megvalósítandó teljes társadalmi forradalom mellett száll síkra. Ez utóbbi — baloldali pártokkal szövetkezni hajlamos — csoportot támogatja a kereszténydemokrácia balszárnya.

A Vatikánt az utóbbi időben sokat foglalkoztatja „a latin-amerikai katolikus világ jövője”, a lényegbeli strukturális egységét őrző, de társadalmi nézeteiben távolról sem egységes papság nyugtalansága és állásfoglalásai. Függetlenül attól, hogy éppen mit tart fontosabbnak: az elavult struktúrák korszerűsítését, a gazdasági és politikai függetlenség kivívását, a világ országait egymástól elválasztó szakadékok felszámolását sürgeti, avagy a Szövetség a Haladásért programját bírálja, Rómával szemben vallási függetlenséget követel, s éppen a hatóságok és az egyetemi hallgatók, illetve a szakszerve-

zetek között közvetít, a klérus szüntelenül bizonyoságot tesz cselekvő jelenlétéről a latin-amerikai országok életében.

Megjegyezzük, hogy a „klérus”, a „katolicizmus” fogalmát csupán az egyszerűség kedvéért használjuk. A jelenség maga nem globális. Alfonso Gregory atya, a Rio de Janeiro-i vallási statisztikai és társadalomtudományi központ vezetője a következőképpen jellemzi például a brazil klérus helyzetét: „240 püspökünk van. 20 közülük biztosan konzervatív s több mint 40 haladó. A többség többé-kevésbé apolitikus; inkább csak egyházkerületének problémái érdeklik. S mégis a haladó áramlat az, amely mozgásba lendíti az egyházat. Egy gépkocsihoz hasonlítva: a sebességváltó a haladókat, a fék a konzervatívokat jelképezi.” Ez a megállapítás kontinentális viszonylatban is tanulságos; többek véleménye szerint például Közép-Amerika térségében a katolicizmus ma is olyan konzervatív, amilyen száz esztendővel ezelőtt volt. Az ottani klérus hierarchiája egyöntetűen állást foglal a medellini dokumentum ellen. A guatemalai elnökválasztáson, nagyon kevés kivételtől eltekintve, a papság a kereszténydemokrácia mérsékelten baloldali jelöltje ellen, a konzervatív jelöltre szavazott.

Hova vezethetnek a Medellint követő egyházi radikalizálódás politikai következményei?

Veszteség a konzervatív erőket éri, s a latin-amerikai politikai színtérre lép a változások új és jelentős előmozdítója. Újabbban változó erőket emlegetik az értelmiség, sőt a katonaság bizonyos köreit is. A kontinensen a társadalmi és politikai erőviszonyok eltolódnak a haladás javára; a konzervativizmus értékes szövetségeseiket veszíti; köztük azokat a papokat, akik készek tudomásul venni a fejlődés irányát, és szükség esetén korszerűen átgondolják nézeteiket, hovatartozásukat. Latin-Amerika politikai életében természetesen továbbra is a haladó pártok és erők képviselik a döntő tényezőt. De a „föld alatti egyház” kész segítséget nyújtani a rajta kívül zajló forradalomnak.

Chilében az 1964-ben győztes kereszténydemokrácia 1970-ben átadni kényszerült a stafétabotot. De bebizonyította, hogy elismeri a latin-amerikai változások parancsoló szükségességét: az elnökválasztás kongresszusi menetében a baloldali jelöltjére szavazott.

A latin-amerikai katolikus papok tanújelét adták, hogy tudják, mi a teendőjük: döntő pillanatokban a haladás, nem pedig a visszahúzó erők oldalára állnak.

Anca Voican

Új adat Decebál dák király haláláról

A múlt év márciusának elején a durhami egyetem vendége voltam, és kísérem az évszázados székesegyház mögött a várost átszelő folyó mély völgyébe vitt le. E festői környezetben emelkedik a régészeti intézet épülete. Eredetileg vizimalom volt, és a régészek csapongó képzelete alakította át tudományos intézetté, igaz, csendesebb, munkára ösztönzőbb helyet aligha találtak volna az egész városban. Az intézet igazgatója Eric Birley egyetemi tanár, a római régészet és főként a római hadtörténet világszerte ismert szakembere. Beszélgetésünk során elmondotta, hogyan segítette az első világháborúban párizsi munkáját a római hadsereg ismerete; ennek alapján és a hadifoglyok vallomásai nyomán hogyan tudta egészen pontosan megállapítani a német elitszapatok számát, mert szerinte „nem volt modern hadsereg, amely jobban utánozta volna a római mintát, mint ahogyan azt a német tette a század elején“. Majd minden átmenet nélkül megjegyezte: szenzációs (sensational) híre van számomra: Görögország területén találtak egy síremléket, melynek állítója fogta el Decebál dák királyt és vitte fejét Traianus császárhoz. Az erről írt tanulmány közlés alatt van Oxfordban, és az angol római történeti folyóiratban, a *Journal of Roman Studies*ben jelenik meg.

Oxfordba már nem mehettem vissza, ezért hazatérésem után közöltem a hírt az illetékesekkel, és írtam a folyóirat egyik ismerős szerkesztőjének, aki az értesülést megerősítette, és megígérte, hogy még az illető szám megjelenése előtt elküldi a cikk kefelevonatát. Azóta a szerző, a honolulu *University of Hawaii* tanára, Michael Speidel, jelentkezett, és Constantin Daicoviciu akadémikusnak megküldte tanulmánya rövidített, német nyelvű másolatát, melyet a kolozsvári Történeti Múzeum évkönyve, az *Acta Musei Napocensis* (1970. VII. 511—515) *Ranisstorum, ultimul punct de sprijin al lui Decebal* (Ranisstorum, Decebál utolsó támaszpontja) címen azonnal megjelentetett. Közben az angol folyóirattól megérkezett az eredeti tanulmány kefelevonata. Ennek címe *The Captor of Decebalus. A New Inscription from Philippi* (Decebál elfogója. Egy új felirat Philippiből). Mivel e síremlék hazánk régi történetéhez fűződik, és csaknem minden sora hazai eseményeket és tetteket idéz, érdemesnek tartjuk bővebben foglalkozni vele úgy, hogy bemutatásából az ilyen jellegű történeti források értéke is kiderüljön.

A síremlék találási helye és szövege

A síremlék 1965-ben Macedóniában, az egykori Philippi közelében fekvő Grameni falu határában került napfényre. Jelentőségét a görög régészek is felismerték, de a tanulmány szerzőjének figyelmét a neves német ókortörténész, H. Nesselhauf hívta fel, és ő látta el értékes tanácsokkal.

Az emlékmű szemcsés márványtömb (magassága 2,64 m, szélessége 0,83, illetve 0,90 m, vastagsága pedig 0,26—0,28 m), alsó része, sajnos, hiányzik. Jelenleg a görögországi Kavalla régészeti múzeumában van.

Előlapja két — feliratos és domborműves — mezőre oszlik. A dombormű Decebál elfogatását és az elhunyt katonai érdemeit ábrázolja. A felirat Tiberius Claudius Maximus katonai pályafutását, kitüntetéseit foglalja össze, és mint ilyen, értékes, új adatokat tartalmaz a római hadsereg történetére vonatkozóan.



Tiberius Claudius Maximus
síremléke

logos vagy lovas) segédcapatokra. A légiók tagjai csak római állampolgárok lehettek, a segédcapatokat a meghódított népekből sorozták, vezetőik azonban római állampolgárok voltak. Tagjaik a 20—25 évi katonai szolgálat után a *honesta missio*, a „tisztességes elbocsátás” alkalmából megkapták a római polgárságot, és ekkor nemzetségnévként a császár nevét vették fel. A Claudius név elárulja, hogy Maximusnak az apja vagy a nagyapja a Iulius-Claudius dinasztia császárai idején (i. sz. 14—68) mint valamilyen segédcapat katonája kapta meg a római polgárjogot.

Tehát Tiberius Claudius Maximus katonai vadék, akinek születési helye és ideje is kihámozható. A sírkő a régi Philippi város közelében került felszínre. Már anyaga és méretei arról vallanak, hogy állítója tehetős, földbirtokkal rendelkező család tagja lehetett, és a családi birtokon, Philippi közelében született. Philippi városát II. Fülöp makedón király alapította, lakói eredetileg makedónok és görögök voltak, de i. e. 42-ben a cézári párt hívei római telepésekkel népesítették be, majd a későbbi időkben újabb latin elemekkel gyarapodott, és lassanként római polgárságú és latin nyelvű várossá lett. Maximus itteni eredetére egy másik tény is utal. Katonai pályafutását a VII. Claudius légióban kezdte. Erről a légióról tudjuk, hogy i. sz. 66-ban Dalmáciából Felső-Moesiának a Duna mellett fekvő Viminacium (a mai Kosztolác) nevű városába helyezték át, és Philippi, valamint környéke e légió újoncozási területéhez tartozott. Következésképpen nincs semmi okunk kételkedni abban, hogy Maximus születési helye Philippi városa volt.

Magyar fordítása így hangzik:

Tiberius Claudius Maximus, kiszolgált katona, [ezt a síremléket] még életében megcsináltatta. Lovasként szolgált a VII. kegyes és hűséges Claudius légióban, előlépett lovassági kvesztorrá, majd ugyanabban a légióban főparancsnoki testőrré és lovassági zászlótartóvá; továbbá a dák háborúban vitézségeért Domitianus császár érdemjelekkel tüntette ki, a megboldogult isteni Troianus [pedig] parancsnokhelyettesé léptette elő a második pannon lovassági segédcapatban és ugyanő a dák háborúban felderítőnek tette meg, vitézségeért kétszer érdemjelekkel tüntette ki a dák és a parthus háborúban, és ugyanaz [a császár] ugyanannak a lovassági segédcapatnak tiszthelyettesévé léptette elő, mert Decebált elfogta, és fejét elvitte neki Ranisstorumba. Mint önkéntes továbbszolgáló tisztességes elbocsátását Terentius Scaurianustól, a konzulsgót viselt férjüdtől Új-Mezopotámia provincia hadseregének főparancsnokától kapta meg...

Egy római közkatona pályafutása

A felirat egy római közkatona pályafutását, annak fontosabb mozzanatait örökíti meg, a szakember azonban olyan vonatkozásokat is felismer bennük, amelyek új adatokkal bővítik a római hadtörténetet, sőt a kor mozgalmas történetére és egyes főszereplőire is fényt vetnek.

A síremlék állítója Tiberius Claudius Maximus. Társadalmi helyzetéről, kilétéről árulkodik nevének második része, az ún. nemzetségnév, a Claudius. Ismeretes, hogy a római hadsereg szervezetében két nagy egységre oszlott: légiókra és (gya-

Mikor született? Feliratán megemlíti, hogy Domitianus császár vitézségeért érdemjelekkel tüntette ki. Ismeretes, hogy a szóban forgó légió Domitianus uralkodása alatt részt vett a dák háborúban. Bár a háború ekkor nem végződött teljes római győzelemmel, mégis a császár, a dicsőség látszatának megőrzéséért, igen sok katonát érdemtelenül kitüntetett. Későbbi vitézi tettei bizonyítják, hogy hősiünk nem tartozott ezek közé, de a kitüntetést ő is a háború végén, vagyis i.sz. 89-ben kaphatta, amint írja, magától a császártól. Addigi pályafutásából, főként katonai előléptetéseiből ítélve nyilvánvaló, hogy ekkor már néhány évi katonai szolgálat állt mögötte, és ezért feltehető, hogy 85-ben sorozták be, amikor a római szokás szerint mintegy 20 évesnek kellett lennie. Ebből következik, hogy i.sz. 65 körül született.

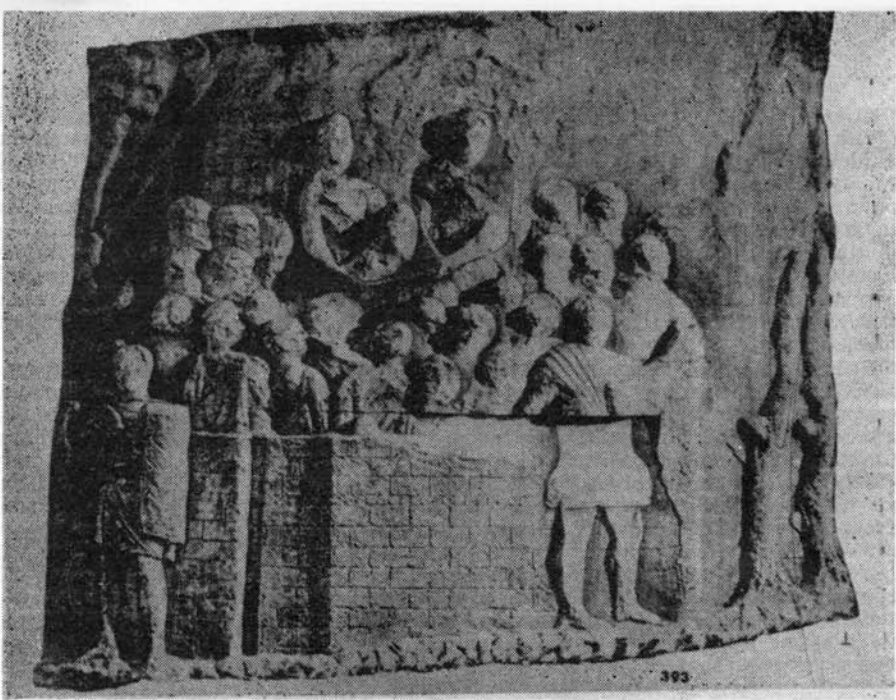
Sírkövét még életében megcsináltatta. Amint száz meg száz római síremlék bizonyítja, ebben nem volt semmi rendkívüli. A rómaiak ugyanis síremlékeiket vagy bizonyos, az egész birodalom területén műhelyről műhelyre járó minták alapján készítették — ezért van gyakran hasonló jellege és mintája például a Galliában, Britanniában vagy Dáciában napfényre került sírköveknek, vagy valamilyen helyileg kialakult szokást követtek, amiről tanúskodnak a nálunk oly gyakori, a holtak képét babérkoszorúba elhelyező, ún. medalionos síremlékek; vagy életük egy-egy fontosabb mozzanatát örökítették meg. A latin író, Petronius Arbiter *Satyricon* című ismert művében leírja, hogy a megtollasodott felszabadított rabszolga, Trimalchio, olyan síremléket rendelt, amelynek hossza 100, szélessége 200 láb. Első részén dagadó vitorlákkal a tengert szelő hajó, rajta széles szegélyű tógában az elhunyt van ábrázolva öt aranygyűrűvel, zacskóból pénzt osztva, mellette termek, bennük a megajándékozott, kedvére mulató nép; jobbján Fortuna szobra, egyik kezében galamb, a másikban virágfüzérékkel díszített kiskutya pórázon, továbbá a kedvenc rabszolgája és egy hasas boroscansó... (71. fejezet). Nem kétséges, hogy Maximus azért készítette el életében síremlékét, mert pályafutásának legnagyobb hőstettét, a dák király elfogatását és katonai kitüntetésait akarta megörökíteni.

Maximus előléptetései

Katonai karrierjének elején két szokatlan előléptetésben részesült. Minden római légió tíz gyalogos zászlóaljra (*cohors*) és egy 120 főből álló lovascsapatra oszlott. Az újonc pályafutását rendszerint gyalogosként kezdte. Így kezdhette Maximus is, de rátermettségénél fogva esakhamar a lovascsapat valamelyik egységébe helyezték át, sőt lovassági kvesztorrá léptették elő. E katonai rang létezéséről mostanig a római hadtörténetnek nem volt tudomása. A hadtörténet ugyanis úgy tartotta számon, hogy a légió gyalogos és lovas egységei egyetlen gazdasági igazgatásnak voltak alávetve. A kvesztor gazdasági, pénzügyi kérdésekkel foglalkozó katonai hivatal, és feliratunkból most már nyilvánvaló, hogy a légió lovascsapatának a közös gazdasági hivatala mellett saját gazdasági ügyintézése is volt, amelynek hatáskörébe, valószínűen, a felszerelés és a takarmány beszerzésével járó többletkiadások tartoztak.

Nemsokára újabb kitüntetés éri: ugyanabban az egységben főparancsnoki testőrré léptetik elő (*singularis legati legionis*). Eddigi ismereteink szerint ebben a korban csak a császárnak és a tartományi kormányzóknak volt testőrcsapata. Feliratunkból azonban kiderül, hogy a légió főparancsnoka (*legatus legionis*) is rendelkezett külön, a lovas egységekből toborzott testőrökkel. Maximust felfelé ívelő pályájában itt is újabb előléptetés éri: lovassági zászlóartóvá nevezik ki, vagyis abba a rendfokozatba, amelyen egy egész légió kereteiben mindössze kettő-három volt.

Ezt követték a Domitianus császártól kapott és már említett katonai érdemjelek. Domitianus halála után a római kormányzati rendszerben lényeges változások következnek be. Az új császárok, az előrehaladott korú Nerva, majd ennek pártfogoltja és pártfogója, Traianus egészségesebb kormányzati elvet igyekezett érvényre juttatni. A hivatalos politika a birodalmat a civilizált világnak — *oikumenének* — és egyben a saját akaratukból egyesülő városok hatalmas szövetségének tekintette, amelynek élén a császár áll, aki azonban nem zsarnok, hanem szolgája, bölcs irányítója a népnek, és elvileg a nép érdekeinek védelmezője. A sztoikus filozófusoknak ezt az államelméletét Traianus igyekezett államkormányzása elvű avatni, és — éppen a nép érdekeire hivatkozva — felújította az Augustustól eltiltott ter-



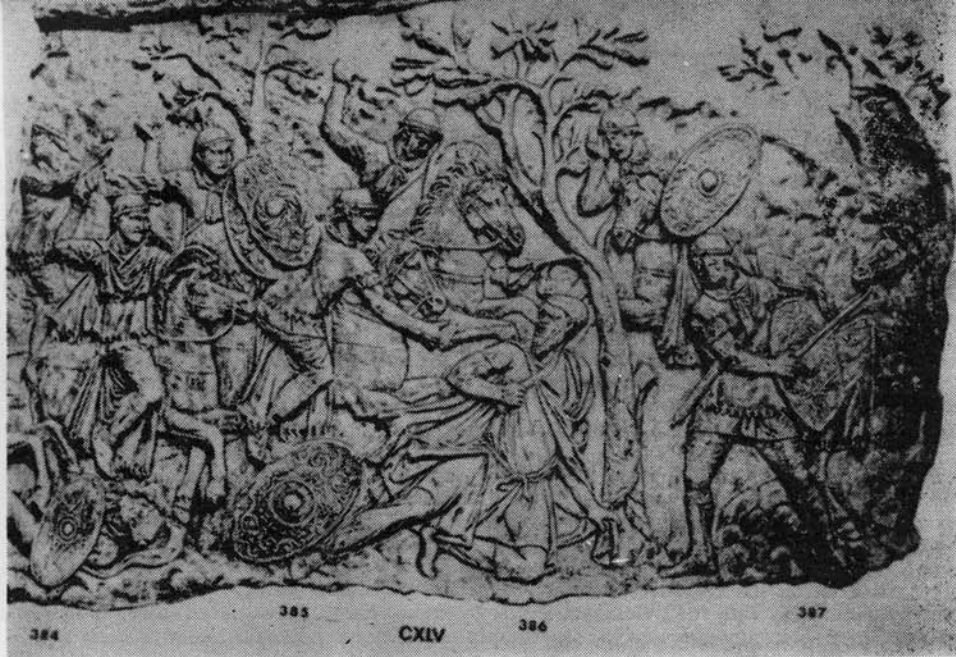
Decebál levágott fejét bemutatják a hadseregnek. Jelenet Traianus oszlopáról

jeszkedőpolitikát, aminek eredményeként újabb öt provinciát csatolt a birodalomhoz. Ennek a megváltozott helyzetnek és terjeszkedő törekvésnek Maximus is szenvedő alanya lett, mert i.sz. 101-től szüntelenül a harc mezején volt, először a dák, azután a keleti és a parthus háborúban.

Traianus a légióból a II. pannon lovassági segédcsoportba helyezi át Maximust, és másodparancsnokká (*duplicarius*) lépteti elő. Ez a segédcsoport akkor a VII. Claudius légió városa, Viminacium közelében állomásozott, később pedig részt vett a dák, és amint feliratunkból most megtudjuk, a parthus háborúban is.

Mit jelentett Maximus számára ez az áthelyezés és előléptetés? Ha az eddigi kitüntetései főként dicsőségét gyarapították, s legfeljebb bizonyos alacsonyabbrendű feladatoktól mentesítették, a mostani számottevő anyagi előnyökkel járt. A katonai egységek zsoldjának, annak korok szerinti változásának tanulmányozása a római gazdaságtörténet egyik központi kérdése, annál is inkább, mert a római állam mindig katonai jellegű volt, és ezért gazdasági helyzete nagymértékben függött a hadigépezet működésétől. Itt helyszűke miatt megelégszünk annak megállapításával, hogy az újabb kutatások fényében Maximus áthelyezése és előléptetése zsoldjának megkétszereződését jelentette, vagyis évi 350 dénár-ról évi 700 dénár-ra emelkedett.

Rövid idő múlva, valószínűleg az első dák háború idején (101–102), ugyanaz a császár felderítővé (*explorator*) léptette elő. Új hatáskörének lényegét a római hadtörténetirő, Hyginus munkájából ismerhetjük meg. Szerinte a nagyobb katonai egységeknek külön lovas felderítő csapatuk volt. Egy három légióból álló hadsereg felderítő csapata 200 főre tehető, és több alegységre (*turma*) oszlott. A felderítők ellenséges földön a hadsereg élén lovagoltak, a táborban mindig a kapu mellett volt a helyük, a legmegbízhatóbb katonák közé tartoztak, akiket a segédcsoportok soraiból toboroztak. A felirat nem jelzi Maximusnak új beosztásában viselt rangját; ebből nyilván következik, hogy megtartotta korábbi másodparancsnoki tisztét. Amikor Decebált elfogta, egy kisebb felderítő egység élén állott, amint azt Traianus oszlopa jól szemlélteti. Ebben a minőségében tüntették ki kétszer a dák és egyszer a parthus háborúban. A feliraton a kapott érdemjelekről nincs szó, de a fölötte levő dombormű egész pontosan ábrázolja azokat: kapott két nyakláncot (*torques*) és két karperecet (*armillae*). A nyaklánc, amint az ábrázolás is mutatja, sodrott, két végén nyitott, bronz, ezüst vagy arany karika. A végek gyakran állat-



Decebál elfogatása. Jelenet Traianus oszlopáról

fejjel vagy más ékkel díszített gömbben végződnek. Eredetileg nyakban viselték, Maximus korában azonban inkább a mellvértre függesztették ki. A karperec kigyó alakú volt, és mintegy kiegészítette a nyakláncot.

Ezekkel együtt szokták adományozni a melldíszt (*phalerae*). Ez kerek, kidomborodó, különféle ábrázolásokkal díszített fémlap, medalion volt. Maximus sírmlékén nem látható, valószínűleg azért, mert az emlékmű elpusztult alsó részén lehetett kifaragva.

E kitüntetések és utolsó előléptetése Maximus legnagyobb hőstétéhez, Decebál elfogásához fűződnek. Ekkor kapta a *decurio*, vagyis a tiszthelyettesi rangot. Speidel úgy véli, ha számba vesszük kitüntetéseit, akkor ehhez a fokozathoz elég későn jutott, amiből arra lehet következtetni, hogy hősnünk bátorsága, gyorsasága és határozottsága nem társult más olyan katonai erényekkel, amelyeneket a *decurio*-fokozat megkívánt.

A honesta missio — a tisztességes elbocsátás

A dák háborúk befejeztével Maximus csapattestével együtt Dáciában maradt. A régészeti leletekből és a feliratokból tudjuk, hogy a II. pannon lovassági segédcsapat (*Ala II Pannoniorum*) Szamosújváron állomásozott. Itt élhetett Maximus i.sz. 113-ig, a parthus hadjárat kezdetéig. Akkor egysége vagy annak egy része keletre indult, és Maximus, noha már közeledett az 50. évéhez, az újabb háborúban is kitüntette magát. A háború után még egy ideig, mint ahogy ez vallo-másából kitűnik, a hadseregben maradt, és csak később mint önkéntes továbbszolgáló (*voluntarius*) szerelt le. Katonai elbocsátó levelét Decimus Terentius Scaurianus konzulságot viselt férfitól kapta, aki nem kis szerepet játszott hazánk ókori történetében: Traianus egyik legrátermettebb tábornoka volt, s a dák háborúk befejezése után a császár rábízta az új tartomány kormányzását. Ő alapította az új fővárost, Sarmizegetusát, az ő nevéhez fűződik Dácia megszervezése, és ő irányította a birodalom minden részéből ideérkező bevándorlók letelepedését. I.sz. 106 augusztusától 110 júliusáig császári küldött, legátusi minőségében Dácia teljhatalmú ura volt. Későbbi pályafutásáról csak töredékes utalásaink vannak. Neve szerepel egy Szíriából (Dura-Europos) előkerült görög nyelvű feliraton, ami bizonyítja, hogy Traianus mellett ő is részt vett a parthus háborúban.

Maximus röviddel 115 után szerelhetett le, mert ha hinni lehet egy másik feliratnak, Scaurianus i.sz. 116-ban a betört parthusok ellen harcolva életét vesztette, Maximus elbocsátó levelével szülőföldjére tért vissza, ahol talán az atyai örökséget is gyarapítva mint kisebb földbirtokos fejezhette be életét.

Decebál elfogatása

Életének legnagyobb eseménye, mely egyben történelmi jelentőségű, Decebál dák király elfogása volt. Ezt az epizódot örökíti meg a sírkő domborműves ábrázolása. Speidel, inkább elméleti indokkal, felveti azt a lehetőséget is, vajon a dombormű jelenete nem Maximusnak a parthus háborúban véghezvitt valamilyen hőstettét szemlélteti-e. A dombormű, a kisebb eltérések ellenére, annyira megegyezik Traianus oszlopának hasonló jelenetével, hogy ez minden más lehetőséget kizár. Különbösen is mi lehetne egy római katona életében nagyobb, megörökítésre méltóbb esemény, mint az ellenség legfőbb hadvezérének, magának a királynak elfogása?

A domborművön a főalak, vagyis Maximus, az ellenfél felé vágat, baljában két dárdát és egy kerek pajzsot tart, jobbájában vágásra készen álló, kivont kardot. Könnyű lovasöltözet van rajta, jobb oldalán üres kardhüvely látható. Arca nagyon megrongálódott, de a sisak szegélye kivehető. Az idő a kontúrokat elmosta, mégis, hogy mellvért is volt rajta, a kard alatt felfedezhető páncéling darabja bizonyítja. Kantárt nem tart kezében, és ballába is különös helyzetben van ábrázolva.

Az ellenfél nadrágban, oldalán hatszögű pajzsral, jellegzetes görbe karddal, hegyes sapkával van megjelenítve. Nyilván dák vezető: nem lehet más, csak Decebál. Éppen most vágta el nyakát, és halálos sebében hátradől, kardja kiesik jobb kezéből, bal kezével gyomrát nyomkodja, szája nyitva, nehezen lélegzik. Az ellenfél ábrázolása azt a mintát követi, amellyel a dák előkelőket a Traianus oszlopa és a ránk maradt mintegy 26 antik szobor mutatja be: szakáll, széles, húsos ajkak és orr, erős szemöldök, mélyen ülő szemek, határozott arckifejezés.

A dombormű igazolja Decebál halálára vonatkozó történeti ismereteinket, és összhangban áll Traianus oszlopának a vég hasonló, de még drámaibb, mozgalmassabb ábrázolásával.

Nem szükséges itt részletesen foglalkoznunk az antik Róma e remek alkotásának bemutatásával. Elegendő, ha hivatkozunk e lap hasábjain megjelent egyik korábbi cikkünkre (*Korunk*, 1968. 39—47). Mégis sűrítve felidézzük azokat a jelenségeket, amelyek a dák összeomlást szemléltetik, s közben hivatkozunk a dák háborúk krónikására, a görög Dio Cassiusra.

A rómaiak a havasokban lévő dák várak ellen intézett viharos támadásukkal eljutnak a királyi székhelyig, Sarmizegetusáig. Decebál kénytelen elhagyni a várost, s ugyanakkor néhány dák csapat is menekül a még be nem zárt római ostromgyűrűből (az oszlop CXXII. jelenete); más csoportok megadják magukat a császárnak. Az ostromlók behatolnak a várba, és győzelmi ünnepet tartanak (CXXV). Az utolsó pillanatban, amint Dio Cassius elbeszéli (LXVIII, 14, 4), a dák király elrendeli kincseinek elrejtését, de árulás folytán a rómaiak rájuk találnak és elszállítják. Ioannes Lydus görög író szerint töménytelen mennyiségű kincsről volt szó, mintegy 165 000 kg aranyról és 330 000 kg ezüstről. A királyt üldözve a római csapatok átkelnek a Maroson, és egy kiürített dák vár, feltehetően a mai Gyulafehérvár közelében levő Királykő (Piatra Craivii) felé törnek (CXXXII). Előnyomulásuk folyamán ádáz csatákat vívnak a támadó dákokkal (CXXXIV). Decebál védett helyről figyeli a csata kimenetelét, melynek elvesztése után a dákok menekülnek (CXXXV—CXXXVI). A nehéz helyzetben a király az erdőben összeverődő dákokhoz beszédet intéz (CXXXIX), amelyben bejelenti a háború végét. Ezután a dákok közül néhányan öngyilkosok lesznek, mások a hegyeknek veszik útjukat, némelyek az egyik nagy római táborban megadják magukat a császárnak (CXXLI). A menekülő királyt és kíséretét római segédcsatatok üldözik, és egy erdő mélyén a kíséret tagjait lemészárolják (CXLII—CXLIII). Ezzel elérkezünk ahhoz a jelenethez, melyet síremlékünk is ábrázol.

Itt is egy lovast látunk, akiről most már tudjuk, hogy azonos Tiberius Claudius Maximusszal. A király felé vágat, de ahelyett, hogy kardjával hadonászna, jobb karját kinyújtja, nyilván meg akarja akadályozni a királyt öngyilkosságában, aki görbe kardjával éppen nyakát vágja el. Ez a jelenet, valamint feliratunk szövegében a coniunctivus használata (*cepisset*) azt a látszatot akarja kelteni, hogy az ellenséges királyt mégis sikerült élve elfogni, ami a hivatalos, a római dicsőséget fokozni akaró propagandának inkább megfelelt.

Az oszlop drámaisága, művészi kivitelezése, az ábrázolt alakok mozdulatának és ruházatának eltérő volta ellenére sem kétséges, hogy a Rómában és Philippiben készült két dombormű ugyanazt a jelenetet ábrázolja. Sőt ez utóbbi arra készlet, hogy többé ne értsünk mindenben egyet azzal az általánossá váló felfogással, mely szerint Traianus oszlopa nem feltétlenül a megtörtént eseményeket ábrázolja. Speidel helyesen hivatkozik Cichoriusra, Traianus oszlopának egyik alapos tanulmányozójára, aki a most szóban forgó jelenetről nemcsak azt állapította meg, hogy rajta egy lovassági segédcsoport üldözi a menekülő királyt, hanem e felismerését az alábbiakkal toldotta meg: „eine bestimmte, etwas besonders gut berittene Abteilung“ (egy bizonyos, kivételesen jól begyakorolt lovasosztag). Valóban, a felderítő csapatok mindig kiváló lovasok voltak.

Decebál feje Traianus előtt

Feliratunk szövegének azt az állítását, hogy Maximus a király fejét Traianus-hoz vitte, maga az oszlop igazolja. Traianus ekkor, sirenlékünk szerint, Ranisstorumban tartózkodott. Az ókori szerzők közül Ptolemaiosz és a Ravennai Geografus sorolja fel a dák városok, megerősített települések nevét, Ranisstorum azonban egyiknél sem szerepel. Nyilvánvaló összetett név, melynek második eleme, a *sturum*, helységet jelent, és előfordul az ismert „Durostorum“, és „Getystorum“ nevekben. Az első rész *Ranis*, Apollo isten egyik jelzője, pontos bejelentése azonban ismeretlen. A Ravennai Geografus feltüntet egy Sturum nevű helységnevet, melyet a római Dácia északi vagy északkeleti részére helyez. Speidel hajlik arra, hogy Ranisstorumot a mai Énlaka helyén lévő Praetoria Augustával vagy annak közelében fekvő civil településsel azonosítsa.

Mi történt Ranisstorumban a király fejével? Kérdésünkre a választ ismét Traianus oszlopa adja meg. Bár a domborműnek ez a jelenete megroggaldott, mégis kivehető, hogy két katona bemutatja a hadseregnek a király levágott fejét. Szinte magától értetődőnek látszik, hogy közülük az egyik Tiberius Claudius Maximus. A valóság mégsem ez. Speidel a jelenet részletekbe menő tanulmányozásából arra a következtetésre jut, hogy az alakok mellvértjeinek görög gyártmányú lappantyúi vannak. Ilyen mellvértket azonban csak a császárs és legmagasabb rangú kísérei viselhettek. Ebből következik, hogy a két ábrázolt alak közül az egyik maga a császár, a másik valamelyik őt kísérő hadvezére (*comes*). Tehát éppen a császár mutatja be a hadseregnek a király fejét, és beszédében bejelenti a háború végét. Az esemény római szempontból igen jelentős, mert ha a király megmenekül, akkor újabb harcokra, felkelésekre, külső támadásokra kellett volna számítani. A király kétségtelen halála az ilyen meglepetéseket teljesen kiküszöbölte. Róma elérte célját: az aranyban gazdag Dácia meghódult. Talán nem alaptalan az a feltevés sem, hogy a császár most vette fel a hatodik imperatori címet, s máris bejelentette az előkészületeket a győzelmi ünnep és a fényes diadalmenet megtartására, amelyről az ókori írók feljegyezték, hogy 123 napig tartott.

A diadalmenetben ősi szokás szerint az ellenség elfogott fővezére a hadifoglyok élén, a császár kocsija előtt bilincsbe verve haladt. A menet Jupiter Capitolinus templomához közeledett, és ehhez érkezve megállt, amíg — Flavius Josephus szavait idézve — „egy hírnök bejelentette az ellenség fővezérének halálát“. Közben ugyanis a fogoly „nyakára kötelet tettek, felvitték a fórum előtti emelkedésre és mint gonosztevőt kivégezték“.

Dio Cassius elmondja, hogy Traianus Decebál fejét Rómába küldte. Állítását egy ostiai naptár (*fasti*) is megerősíti. Ebbe bejegyezték, hogy Decebál fejét már 106-ban ledobták a Gemonia lépcsőjéről. Josephus Flavius arról értesít, hogy a Traianus hazakeresztését követő évben, 107-ben megtartott diadalmenet alkalmából a fórumon egy másik dák fővezért végeztek ki „ősi szokás“ szerint.

Decebál hőies ellenállása után, amikor úgy látta, hogy nincsen menekvés, el akarta kerülni a diadalmenetnek ezt a számára megszégyenítő, az ellenség dicsőségét hirdető jelenetét, és amint a háború elején vállalta az akkori világ legnagyobb hatalma ellen népe szabadságharcát, most a tragikus végben vállalni tudta a halált, amivel magát az emberi méltóság és szabadság szimbólumává tette.

Tiberius Claudius Maximus epitáfiuma önmagában véve is ritka történelmi érdekesség, de értékét különösen az növeli, hogy a dák-római történelem egyik fontos, nem annyira kihatasában, mint főként érzelmi vonatkozásában jelentős epizódját tisztázza, és ugyanakkor új fényt vet az antik Róma egyik legnagyobb és legszebb művészi alkotására, Traianus oszlopára.

Bođor András

1921–1971

Forradalmi múltunkból

Köblös Elek, az élharcos

Marosvásárhely mellett fekszik Sáromberke. Itt született 1887-ben Köblös Elek, a hazai proletariátus mozgalmanak egyik kiváló harcosa. Személye ma már csak emlékezetünkben él, de ott rangos helyet foglal el. Nem ő jelölte ki helyét, mi emeltük méltó magaslatra — érdeme szerint. Akik személyesen ismerték, csak tisztelettel és elismeréssel beszélnek róla, mi, akik csak tetteiből ismerjük, szinte csodálattal. Igen, csodáljuk nagyszerű, kitartó küzdeni akarását és tudását, a munkásosztály ügyéhez való feltétlen hűségét. Azt, hogy elveihez, meggyőződéséhez sohasem lett hűtlen, a legnehezebb megpróbáltatásokat és mostoha életkörülményeket is vállalta értük, élete árán is kész volt megvédeni őket.

Egyszerű emberek gyermekeként korán megismerkedik az élet nehezebbik oldalával. Asztalosmunkásként hamarosan kapcsolatba kerül a munkásmozgalommal. Fiatal koráról, indulásáról nem sokat tudunk, kevesen vannak, akik erre még emlékeznének. Annyi biztos: sokat olvas, tanul, hogy másokat is taníthasson. Könyvtárát később is szívesen bocsátja elvtársai rendelkezésére.

Az első világháború sodrában mint szervezett munkás nem marad tétlen. Osztályöntudata korán felismerteti vele, hogy ez a háború nem a dolgozó tömegek érdekeiért folyik, hanem még kegyetlenebb kizsákmányolást, elnyomást, szegénységet eredményez. Ez a felismerés készteti arra, hogy cselekvő részt vegyen a dolgozó tömegek háborúellenes tiltakozásában, kizsákmányolás elleni harcában, Marxista elméleti felkészültsége, kitűnő szervező és irányító készsége és nem utolsósorban kiváló szónoki képessége révén hamarosan a harc élére kerül.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom még jobban megacélozza a munkásosztály történelmi elhivatottságába vetett hitét. A Magyar Tanácsköztársaság idején Budapesten, a Népszínház utcában működő Famunkások Szakszervezetének egyik ismert vezetője. Népszerűségét példázza a következő eset: amikor a Lenin körúton haladó Köblöst felismerték, hirtelen hatalmas tömeg vette körül, kérve,



beszéljen Leninről és az októberi forradalomról. Engedve a tömeg akaratának, beszédében különösen hangsúlyozta a proletárforradalom szükségét és lehetőségét Magyarországon is. Megingathatatlanul hitte, hogy ami az orosz munkásoknak sikerült, az más országok proletariátusa számára sem elérhetetlen.

1919-ben a magyarországi proletárforradalom élvonalában harcol. Önkénteseket toboroz a magyar Vörös Hadsereg számára. Az Önkéntes Munkászászlóalj irányításával bízzák meg, s hozzáértő katonai vezetőnek, szervezőnek és bátor harcosnak bizonyult. A megtiszteltetésként és tetteinek elismeréseként az ő nevét viselő — nagy többségében famunkásokból álló — „Köblös-rohamzászlóalj” tettei ma már történelmi tények, vezetője pedig legendák hőse. „Rohamzászlóaljunk — írja visszaemlékezésében az egység egyik volt tisztje, Tapolczai Gyula — csupa önkéntesekből állott, és maga választotta meg parancsnokait is. Köblös Elek lett a parancsnokunk. Úgy emlékszem rá, mint igazi kommunistára, bátor katonára.” Az 1620 főt számláló katonai egység különösen a Szolnok környékén vívott harcokban tűnt ki, abban az időben, amikor a fiatal magyar tanácsállam élethalálharcát vívta. A Rákóczi-falva térségében lezajlott csatáról Tapolczai így ír: „Köblös Elek az egész ütközet alatt mindig az élen haladt, állandóan buzdított, irányított bennünket” (*Nagy idők tanúi*. Budapest, 1959).

1919-ben, a Magyar Tanácsköztársaság leverése után, forradalmi hitében meg nem ingova, tapasztalatokban gazdagon tér vissza Bécsen át Marosvásárhelyre. Itt azonnal bekapcsolódik a romániai munkásmozgalomba, annak tevékeny harcosává, szervezőjévé, majd egyik vezetőjévé válik. Forradalmi lendülete ekkor sem lankad, sőt a leggyümölcsözőbben kamatoztatja a magyar proletárforradalomban szerzett elméleti és gyakorlati tapasztalatait. Az 1919—1920-as évek a hazai proletariátus számára is nagy forradalmi megmozdulások, kemény osztálycsaták időszaka volt. Köblös Elek mindig ott található, ahol a harcok a leghevesebbek, ahol a legnagyobb erőre, bátorságra és küzdeni tudásra van szükség. Tevékeny harcosa a romániai munkásság 1920. évi általános sztrájkjának, és hamarosan megismerkedik az elnyomó szervek kegyetlenségével is.

A forradalmi fellendülés időszakában lezajlott akciók — különösen az 1920. októberi általános sztrájk — bebizonyították, hogy egy olyan típusú forradalmi párt létrehozására van szükség, amely szervezni és vezetni tudja a romániai proletariátust forradalmi harcában, történelmi hivatásának teljesítésében. Ezt a különösen fontos és sürgős feladatot Köblös korán felismerte. A Román Kommunista Párt megalakításáért folyó küzdelem idején már nemcsak az erdélyi munkásmozgalom egyik vezéralakja, hanem nevét az egész ország proletariátusa ismeri. Szoros kapcsolatot tart fenn a hazai munkásmozgalom ismert vezetőivel, Alexandru Dobrogeanu-Ghereával, Gheorghe Cristescuval, Eugen Rozvanival és másokkal. Ez utóbbival együtt elsősorban az erdélyi munkásszervezetekben fejt ki meggyőző és szervezői tevékenységet az új típusú forradalmi munkáspárt megalakításáért. A harc nem volt könnyű, mert az erdélyi munkásszervezetek tevékenységére ebben az időben még meglehetősen rányomta bélyegét a II. Internacionálétól örökölt megalkuvó praktícizmus, amely ellen Köblös kíméletlen harcot hirdetett. A hazai munkásmozgalom azon nagyjai közé tartozott, akik következetesen sikraszálltak a szocialista párt átalakításáért kommunista párttá, valamint azért, hogy a párt csatlakozzék a Lenin létrehozta III. Internacionáléhoz. Az új típusú forradalmi párt megalakításáért kifejtett fáradhatatlan munkája elismeréseként az erdélyi és bánáti munkásszervezetek Köblös Eleket is megválasztották egyik képviselőjüknek a párt alakuló kongresszusára. Volt harcostársai ma is a legnagyobb elismeréssel szólnak a kommunista párt megalakításának előkészítésében vállalt áldozatos munkájáról.

„Köblös Elek volt az — írja visszaemlékezéseiben Kacsó Ferenc, a marosvásárhelyi munkásmozgalom egyik akkori vezetője —, aki Erdélyben és a Bánátban mindent elkövetett, hogy a kongresszusra olyan delegátusokat küldjenek, akik a forradalmi munkásmozgalom becsületes, megalkuvást nem ismerő harcosai“ (A Marosvásárhelyi Megyei Múzeum dokumentumgyűjteménye, 5341. iratcsomó).

1921. május 6-án tartotta az Erdélyi és Bánáti Szocialista Párt utolsó kongresszusát Bukarestben. A kongresszusnak, mely Köblös Elek és Eugen Rozvani vezetésével zajlott le, az volt a fő feladata, hogy előkészítse az erdélyi és bánáti szocialista munkásság részvételét az alakulókongresszuson, s állást foglaljon a szocialista pártnak kommunista párttá alakításával és a Kommunista Internacionáléhoz való csatlakozásával kapcsolatban.

1921. május 8-án kezdődött Bukarestben az a kongresszus, amely kimon-
dotta a Szocialista Párt átalakítását kommunista párttá. Köblös a párt alakuló-
kongresszusán mint a marosvásárhelyi és marosvölgyi munkásság egyik képviselője vett részt. A kongresszuson, amelynek napirendjén a hazai munkásmozgalom számára létfontosságú problémák szerepeltek, Köblös élesen bírálta a volt szocialista párt tevékenységében megnyilvánuló oportunizmust és passzivitást. A küldöttek között, akik energikusan követelték a Szocialista Párt átalakítását kommunista párttá és megszavazták annak csatlakozását a III. Internacionáléhoz, Gheorghe Cristescu, Alexandru Dobrogeanu-Gherea, Dumitru Grofu, Gheorghe Niculescu-Mizil, Gheorghe Stoica, Constantin Mănescu, Mihail Cruceanu, Eugen Rozvani és mások között Köblös is szerepelt. Ugyancsak azok közé tartozott, akiket a katonai hatóságok letartóztattak, mert a Kominternhez való csatlakozás mellett döntöttek. Rövidesen a Dealul Spirii-i per egyik vádlottjaként találkozunk vele, amikor is öntudatos, határozott fellépésével példát mutatott és bátorított. „Célunk a világ munkásságának egy hatalmas táborba való egyesítése volt és ma is biztos eszméinknek diadala... Utolsó lehetetelig harcolni fogok a proletariátus győzelméért és a burzsoázia leveréséért“ — vallotta a kihallgatáson (*Előre*, 1922. március 5).

A börtönben tanúsított, kommunistához méltó magatartása és tevékenysége ismét olyan tény, amely élénken megmaradt fogolytársai emlékezetében. Az erdélyi származású letartóztatottak — írja bebörtönzött társa, Mihail Cruceanu — naponta köréje sereglettek, és együtt beszéltek meg a hazai munkásmozgalom, az ifjú kommunista párt előtt álló feladatokat. Köblös nagy gondot fordított börtöntársai ideológiai és politikai ismereteinek gyarapítására, hogy majd szabadulásuk után nagyobb hozzáértéssel folytassák a rájuk háruló pártmunkát. A bebörtönzöttek általános műveltségének gazdagítása sem kerülte el a figyelmét. Egyik fontos feladatának tekintette az ország különböző vidékeiről származó letartóztatott munkásvezetők szoros elvtársi kapcsolatának kiépítését a pártmunka jobb megszervezése érdekében. Ezt az ügyet szolgálta többek között az általa szervezett román nyelvtanfolyam a magyar anyanyelvű forradalmárok számára.

1922 júliusában az amnesztia-törvény értelmében szabadon bocsátják. Szabadulása után ismét Marosvásárhelyre tér vissza. A munkások ezrei lelkesedéssel várják érkezését. Az állomáson és a Munkásotthonban nagy gyűléseket szerveznek fogadására. Kiszabadulása után legfőbb és legsürgősebb feladatának tekinti a kommunista párt marosvásárhelyi és marosvölgyi szervezetének megalakítását. A helyi munkásság más vezetőivel karöltve nagy körültekintéssel készíti elő a pártszervezet alapító ülését, amelynek megtartására 1922. július 23-án kerül sor. A Román Kommunista Párt Központi Bizottsága részéről Alexandru Dobrogeanu-Gherea, David Fabian, Constantin Ivănuș, Marcel Pauker, Eugen Rozvani és mások vesznek

részt az ülésen, melynek vezetésével Anton Peřan, a marosvölgyi famunkások szervezetének titkárát bízták meg. Köblös Elek terjesztette elõ azt a javaslatot, hogy a helyi szocialista párt alakuljon át kommunista pártszervezetté. A politikai beszámólót román nyelven Alexandru Dobrogeanu-Gherea tartotta, magyar nyelven Köblös ismertette, majd Anton Peřan olvasta fel azt a határozati javaslatot, amely kimondotta a helyi és marosvölgyi kommunista pártszervezet megalakulását.

Még ugyanabban az évben Köblös Eleket a kommunista párt — más megbízatásai mellett — Marosvásárhelyen megjelenõ magyar nyelvû lapja, az *Elõre* szerkesztésével bízta meg. Köblös felismerve a pártsajtó fontosságát a kommunista mozgalomban, ezt az eszközt is felhasználja a pártmunka és a proletariátus harcának szervezésére és vezetésére. Több mozgósító erejû cikket ír, melyekben a pártmunka szervezeti kérdéseivel és a szakszervezeti mozgalom soron levõ feladataival foglalkozik. Ezek a cikkek szerzõjük alapos marxista—leninista elméleti és politikai felkészültségérõl és a munkásmozgalom szervezeti kérdéseinek tûzetes ismeretérõl tesznek tanúbizonyságot. A romániai munkásmozgalom szervezésében és irányításában kifejtett tevékenysége, a kommunista párt megalakításának elõkészítésében vállalt nagy jelentõségû, áldozatos munkája elismeréseként az 1922 októberében Ploieşti-ben megtartott II. kongresszuson az RKP Központi Bizottságának, majd Politikai Bûrójának tagjává választják.

A Román Kommunista Párt II. kongresszusát követõ idõben munkája Bukaresthez köti, de továbbra is szoros kapcsolatban marad az egész országgal, különösképpen a marosvásárhelyi és marosvölgyi munkásokkal. Népszerűsége és tekintélye egyre nõvekszik a dolgozó tömegek körében, különösen a marosvölgyi faipari munkások között. Ebben az idõben ugyanis õ tölti be a Famunkások Országos Szakszervezetének egyik vezetői tisztét. Nagyszerû hozzáértéssel kapcsolja egybe a szakszervezeti mozgalomban szerzett tapasztalatait a pártmunkával. Szakszervezeti kérdésekkel is foglalkozva a lehetõsége a munkások helyzetének tanulmányozására. Egy pillanatig sem téveszti szem elõl a párt politikájának érvényesítését a szakszervezeti mozgalomban. Fáradhatatlanul küzd a romániai munkáosztály harci egységének megvalósításáért, amely ebben az idõben a hazai munkásmozgalom egyik legégetõbb kérdéseként tevõdik fel. Nem gyõzi eléggé hangsúlyozni, hogy a proletariátus gyõzelmes akciói érdekében elengedhetetlenül szükséges a munkáosztály egységének megteremtése párt- és szakszervezeti vonalon. egyaránt. Köblös, aki kijárta a proletár internacionalizmus kemény megpróbáltatásokkal teli harci iskoláját, szüntelenül hangsúlyozta, hogy a tõkés-fõldesúri kizsákmányoló rendszer elleni küzdelemben a román, magyar, német és más nemzeti-ségû dolgozóknak, kizsákmányoltaknak és jogfosztottaknak egységes, közös testvéri csatában kell felsorakozniuk. Az 1923. március 12-én Bukarestben tartott egyik munkásgyûlésen ismételten felhívta a figyelmet, hogy a burzsoázia elleni küzdelemben mennyire fontos a román és magyar dolgozók közös testvéri harca, mivel a dolgozók harci erejének gyengítésére a kizsákmányolók minduntalan megkísérlik szembeállítani egymással a különbözõ anyanyelvû munkásokat.

Köblösnek ez idõben kifejtett sokirányú tevékenységéhez tartozik szerkesztõi és újságírói munkássága. A Román Kommunista Párt megbízásából 1923. március 27.—1924. április 6-a között jelentõs részt vállalt a Bukarestben megjelenõ *Munkás* címû hetilap szerkesztésébõl. A lap magas eszmei és politikai színvonalának biztosítása végett Jász Dezsõ (Lestyán) fõszerkesztõ és Köblös több baloldali, kommunista érzelmû író és publicistát von be a lap szerkesztésébe és munkatársai körébe. A baloldali politikát és a kommunista párt vonalát támogató újságírók bekapcsolódása szemmel láthatóan érzõdött a lap hangján, szerkeszté-

sén; a cikkek problematikájának sokoldalúságán, mozgósító jellegén. Köblös a párt politikáját tartva szem előtt, hűen örködött afölött, hogy a lapban elsősorban a párt- és szakszervezeti mozgalommal, a dolgozók legégetőbb kérdéseivel foglalkozó cikkek lássanak napvilágot. Ezek mellett azonban teret biztosított az elméleti jellegű, tudományos, gazdasági, irodalom- és művészetpolitikai, valamint etikai jellegű írások számára is. Maga is több cikket közöl a *Munkás*ban, melyekben elsősorban a hazai munkásmozgalom legégetőbb napi kérdéseivel foglalkozik.

1923-ban, 1924 elején az uralkodó osztályok üldöző hadjárata a kommunista mozgalom és párt ellen egyre nagyobb méreteket öltött. A párt soraiból és vezetői közül egyre többen dőltek ki a forradalmi harcból, sokan börtönbe kerültek, mások elpusztultak. Köblös Elek előre látva a párt esetleges betiltását, már 1923-tól kezdődően sürgette a felkészülést az illegálitás körülményei között végzendő munkára és a megfelelő szervezeti formák kiépítésére. Különös figyelmet fordított a párt üzemi sejtjeinek megszervezésére, hogy azok az illegális körülmények között akadálytalanul folytathassák a munkások harcának vezetését. A marosvásárhelyi és marosvölgyi munkások egykori vezetői ma is emlékeznek a Köblös Elektől 1923-ban kapott utasításokra, melyek a pártmunka illegális szervezeti formáinak kiépítését célozták. Kacsó Ferenc, a marosvölgyi kerületi pártbizottság akkori titkára visszaemlékezéseiben külön hangsúlyozza Köblös érdemeit: az ő útmutatásai alapján már 1923-tól kezdődően annyira felkészültek az illegális munkára, hogy amikor 1924-ben az államszervek betiltották a Román Kommunista Pártot, jól kiépített üzemi sejtjeikkel minden zökkenő nélkül dolgozhattak tovább az illegálitás körülményei között.

1924 tavaszán, miután a pártot illegálitásba kényszerítik, a Direktórium tagja, majd a Román Kommunista Párt ideiglenes főtitkári teendőit végzi. Az 1924 augusztusában Bécsben tartott III. kongresszuson Köblös Elek terjeszti elő a Központi Bizottság beszámolóját. Ezen a kongresszuson a párt főtitkárává választják. A III. kongresszus határozatainak valóra váltásáért 1925-ben szembeszáll a baloldaliaskodó, szektás nézetekkel, különösen fontosnak tartja, hogy a liberális kormány megbuktatása és a demokratikus szabadságjogok kivívása végett az RKP közös harci frontot hozzon létre a szocialista, szociáldemokrata és az ellenzéki burzsoá pártokkal. A romániai munkásosztály szakszervezeti egységének megteremtéséért állandóan szorgalmazza és javasolja az Egységes Szakszervezetek és az Amszterdamhoz csatlakozó szakszervezetek egyesítését, melyek egy közös kongresszuson határoznak el, melyik szakszervezeti internacionáléhoz tartozzanak. Köblös a szakszervezeti egység létrehozásában vélte ugyanis felismerni, a kommunista, szocialista és szociáldemokrata munkások esetleges jövődbeli közös harci akcióinak és programjának biztosítékát.

A szakszervezeti egység megteremtéséért szállt sikra a Román Kommunista Párt Központi Bizottságának és a Központi Ellenőrző Bizottságnak 1925 júliusában Marosvásárhelyen tartott plenáris ülésén is. A plenáris ülés, melyen Köblös Elek elnökölt, behatóan elemezte a hazai forradalmi mozgalom jellegét és feladatait az akkori, burzsoá-földesúri Romániában. Főtitkári minőségében nagy felelősségérzettel foglalkozott az illegális párttevékenység tökéletesítésével. A feladat eredményesebb harci akciók biztosítása lett volna, kevesebb áldozattal. Különös figyelmet fordított az illegális és legális tevékenység összekapcsolására és új szervezeti formák létrehozására. Egy olyan legális politikai szervezeti forma megteremtését látta szükségesnek, melyen át a kommunista párt is bekapcsolódhat az ország politikai életébe. A tervezett politikai tömegszervezetnek olyan rugalmas programot kell kidolgoznia — javasolta —, amely lehetővé tenné a kommunista párt számára, hogy

törvényes körülmények között jelenhessen meg az ország politikai küzdőterén. Ez a politikai szervezet, melynek létrehozásában igen jelentős szerepet játszott Köblös Elek, 1925-ben tette meg első lépéseit Városi és Falusi Dolgozók Blokkja néven.

A Román Kommunista Párt vezetőségének marosvásárhelyi plenáris ülésén mint a párt főtitkára az éhségstrájk helyes alkalmazásának kérdésével is foglalkozott, élesen bírálva Marcel Pauker és több társa szektás álláspontját, amely azonkívül, hogy kevés eredménnyel járt, súlyosan veszélyeztette az éhségstrájk fegyverét alkalmazó bebörtönzött kommunisták életét. Köblös arra figyelmeztetett, hogy ez a harci forma csak akkor lehet eredményes, ha az éhségstrájkot folytató foglyokat kívülről is támogatják a dolgozók. Nyomatékosan hangsúlyozta a párt szoros kapcsolatának szükségességét a parasztsággal, a szakszervezetekkel és ifjú-sági szervezetekkel, melyek nagy segítséget nyújthatnak az illegalitásba kényszerült kommunista párt tömegkapcsolatainak megteremtésében és kiszélesítésében. Szigorúan őrködött a pártfegyelem betartásán, és nagy körültekintéssel alkalmazta a fegyelmi büntetés eszközeit.

A párt illegalitásba kényszerítése után, 1924 és 1926 között, a sziguranca szüntelen zaklatása miatt állandóan változtatja lakhelyét. Bukarestben, Brassóban, Hosszúfaluban, majd Marosvásárhelyen rejtőzve tevékenykedik, szoros kapcsolatot tart a párt vezetőségének tagjaival, irányítja a marosvölgyi munkásság harcát. 1926 elején az elnyomó szervek 10 000 lej jutalmat tűznek ki fejére, de még így sem sikerül a konspiráció szabályait oly kitűnően ismerő és alkalmazó Köblöst letartóztatniuk (*Hétfői Napló*, 1926. január 18). 1926 őszén, Pavel Teacenco letartóztatása és meggyilkolása után, a terror fokozódása miatt a párt elhatározza Köblös Elek emigrációba küldését. Ezzel lezárul életének és munkásságának legfontosabb korszaka, amikor személyesen vehetett részt a romániai kommunista párt megteremtésében, a hazai munkásság harcában és annak irányításában a legalitás, majd a törvényenkívüliség nehéz körülményei között.

1927 elején Csehszlovákiában megalakul a Román Kommunista Párt külföldi Politikai Bűrója, melynek kezdetben Köblös Elek és David Fabian volt a tagja. A Csehszlovákiában, Bécsben és a Szovjetunióban működő Politikai Bűró tagjai, köztük Köblös Elek, a legnagyobb nehézségek árán is megpróbálják tartani a kapcsolatot a hazai pártvezetőséggel és munkásmozgalommal. Erőfeszítésük azonban egyre kevesebb eredménnyel jár. A távolság, a romániai munkástömegektől való elszakadás, a napi kérdések hiányos ismerete, a hazai viszonyok változása lehetetlenné teszi az élő kapcsolatot, a forradalmi operativitást, enélkül pedig lehetetlen a munkásság harcának vezetése.

1927 szeptemberében a csehszlovák hatalmi szervek letartóztatják Köblös Eleket. Élete veszélybe kerül. A román hatóságok ugyanis nyomatékosan követelik kiadását. A hazai proletáriátus, a munkássajtó, a baloldali és haladó értelmiség, sőt a demokratikus polgári sajtó is azonnal Köblös védelmére kel. A Román Kommunista Párt kezdeményezésére „Köblös-bizottság” alakul a párt főtitkárának megmentésére. Ez a bizottság memorandumban kéri a csehszlovák kormánytól a letartóztatása ellen éhségstrájkokkal tiltakozó Köblös azonnali szabadlábra helyezését és kiadásának megtagadását (*Viața muncitoare*, 1927. október 30). A csehszlovákiai munkásság és több más ország munkássága is védelmére kel: nagyszabású szolidaritási mozgalom bontakozik ki megmentésére. Henri Barbusse, a fehérterror áldozatainak védelmére alakult nemzetközi bizottság elnöke levélben kéri a csehszlovák kormánytól Köblös kiadásának megtagadását. A csehszlovák munkások gyűléseket rendeztek szolidaritásuk kifejezésére, Köblös kiszolgáltatásának elutasítását kérve a kormánytól. A Csehszlovákiai Kommunista Párt lapja, a *Rudé Pravo*

felhívást tett közzé, melyben Köblös megvédésére szólítja fel a munkásságot. Mindezek az akciók késleltették a román munkásosztály hűséges, bátor harcosának kiszolgáltatását a burzsoá-földesúri Romániának. Egy bécsi szociáldemokrata ügyvéd vállalta, hogy Bukarestben bizonylatot szerez a Köblös elleni, kizárólag politikai jellegű vádakról. A bizonylatot sikerül is megszerezni Mihail Cruceanu közreműködésével, melynek alapján a csehszlovákiai hatóságok nem teljesítették a román kormány kérését, Köblösnek pedig sikerült a Szovjetunióba távoznia.

1928 júniusában az RKP külföldön (az illegális nehéz körülményei miatt) tartotta meg a IV. konferenciát, melynek célja a Román Kommunista Párt hazai vezetősége és a külföldön működő Politikai Bűró között az 1927—1928-as években felmerült nézeteltérések felszámolása lett volna. A konferencián csak igen kevés számú hazai és külföldön tartózkodó romániai delegátus jelenhetett meg. Különösen megnehezítették Köblös Elek és Alexandru Dobrogeanu-Gherea részvételét a konferencián. A konferenciát a szektás csoport követelésére az RKP IV. kongresszusává nyilvánították, annak ellenére, hogy megtartására sem Romániában, sem külföldön nem történtek előkészületek. Ezen önkényeskedés ellen különösen Köblös Elek tiltakozott, akit arra köteleztek, hogy minden előzetes felkészülés és tájékozódás nélkül tartson beszámolót. A szóban elmondott, rögtönzött beszámolóban Köblös a valóságnak megfelelően ismertette a Román Kommunista Párt Központi Bizottságának a III. és IV. kongresszus között kifejtett tevékenységét. A kongresszuson felülkerekedett frakció továbbá arra kötelezte Köblöst, hogy gyakoroljon „önkritikát”, amiért egyetértett azzal a határozattal, hogy a Munkás-Paraszt Blokk a többi munkásszervezettel és ellenzéki burzsoá párttal együtt részt vegyen az 1926-os községi választásokon. Bár a választások eredményei igazolták a kommunista pártnak és főtítkárnak helyes politikai irányvonalát, Köblöst igazságtalanul bírálták gyakorlatilag igazolt, helyes álláspontjáért. A IV. kongresszuson Köblöst nem választották meg újra főtítkárnak, sőt a párt Központi Bizottságába sem került be. 1928 után Köblös Elek a Szovjetunióban élt, mint politikai emigráns.

1937-ben, a személyi kultusz idején koholt vádak alapján perbe fogják. 1937-ben hal meg a Szovjetunióban.

A történelem ítélőszéke, ha kissé későn is, igazságot szolgáltatott Köblös Eleknek. A Szovjetunió igazságügyi szerveinek határozatai elismerték ártatlanságát és post mortem rehabilitálták. Az RKP Központi Bizottságának 1968. április 22—25-i határozata megállapította, hogy jogsértés történt Köblös Elek esetében, és halála után visszahelyezte politikai jogaiba.

Turzai Mária

Az iskolai műkedvelés szerepe a nevelésben

Amikor vitatható vonásaira hívjuk fel a figyelmet, egy percig sem vonjuk kétségbe az iskolai műkedvelés fontosságát. Ellenkezőleg: éppen fontosságának tudatában sürgetjük a felbukkanó kérdések tisztázását és megoldását. A magam részéről már azt is jó eredménynek tudnám, ha néhány idevágó gondolatom közlésével sikerülne megtörnöm a csendet, ha szólásra készíteném azokat, akik nálam hivatottabbak arra, hogy ítéletet mondjanak és hasznosítható megoldásokat javasoljanak.

Köztudomású, hogy a tanítási órán kívüli nevelőmunkára szánt idő nagy részét az iskolákban éppen a műkedvelésre fordítják. Ugyanígy ismert és megoldatlan probléma azonban az általános és középfokú iskolák tanulóinak túlterhelése is. A sok időt igénylő műkedvelés vajon milyen mértékben járul hozzá a tanulók túlterheléséhez? Az iskolán kívüli nevelőmunka egészében valóban uralkodó szerepe van-e a műkedvelésnek, és ha igen, ez mivel magyarázható?

Alapformáit tekintve, az iskolai műkedvelés nem sokat változott az utóbbi évtizedekben, és ha mégis, a változások elsősorban mennyiségiéek. Kórus, tánc, színjátszás, versmondás: ez volt, és ez van. Ami újabb keletű, például a szavalókórus, elterjedtségben és népszerűségben nem veheti fel a versenyt a hagyományos műkedvelő műfajokkal. Tartalom tekintetében már beszélhetünk változásokról, hiszen az iskolai műkedvelés része a szocializmus éveiben kibontakozott kulturális forradalmunknak. Igaz, a műkedvelésnek mindig volt valamilyen társadalmi időszerűsége, legfeljebb burkoltabb és áttételesebb. A mai — az iskolait is — a kifejezetten agitációs-mozgósító jelleg különbözteti meg a valamikoritól. Az persze más kérdés, hogy ez minden esetben javára válik-e a műkedvelésnek. Az ezelőtt harminc-negyven évihez képest vajon csak a társadalmi időszerűség tekintetében kell-e újat produkálnia?

Szembetűnő, hogy az iskolai műkedvelő műfajok ugyanazok, mint a felnőtt műkedvelésben. Amikor például a rigmusbrigádok (hivatalos elnevezésükön „agitációs-művészeti brigádok“) feltűntek a felnőttek színpadán, rövid idő alatt az iskolai műkedvelés is átvette ezt a műfajt. Az általános iskolán belül is az egyes osztályokban, tehát más és más korcsoportoknál, ugyanazokat a műkedvelő formákat találjuk. A legkisebbek ugyanúgy táncolnak vagy énekelnek, ugyanúgy „szerepelnek“ színdarabokban, mint a nagyobb tanulók és a felnőttek. A nevelőmunkának ezen a területén vajon nem volna kötelező az életkori sajátosságok figyelembevétele?

A kisiskolásoktól a felnőtt műkedvelőkig végighúzódó azonosság abban csúcsosodik ki, hogy mindegyik korcsoport esetében a *színjátszás* az uralkodó műfaj. Ezt menthetné valaki azzal, hogy az egyes korcsoportoknál a műfajon belül viszont

más és más minőségű, fokozódó tartalommal találkozunk. Még ha így is lenne: igazolja-e valami a színjátszás domináns szerepét?

Elég tehát, ha csak kívülről közelítjük az iskolai műkedvelést, és máris jó néhány, nehezen megválaszolható kérdés merül fel. A kérdések száma és súlya még nagyobb, ha a jelenséget belülről, a megvalósulás és a hatékonyság oldaláról közelítjük meg. Erre viszont inkább azok vállalkozhatnának, akik az iskolai műkedvelést szervezik és irányítják: a pedagógusok.

A műkedvelő munka mennyisége az aránylag könnyen megoldható, de ugyanakkor a legsürgősebb kérdések egyike. A tanév folyamán mindenütt legalább 6–8 alkalommal rendeznek iskolai, minden osztályt átfogó műsoros ünnepélyt; az iskolák műkedvelő csoportjai évente többször is fellépnek a községi vagy a kerületi művelődési otthonokban; az osztályok műsorral jelentkeznek ünnepek, szülői értekezletek alkalmával. A műsoranyag kiválasztása és megtanulása, a próbák, a díszletkészítés, a jelmezek előkészítése: mindez nagymértékben leköti a tanulók, a nevelők és a szülők idejét. A tanulók esetében azonban nemcsak a fizikai időről van szó. A szerep vagy a vers megtanulása szellemi erőfeszítést igényel, s elvonja a figyelmet és a kedvet más szellemi munkától.

A ráfordított időmennyiség nem lenne olyan számottevő, ha ezt valamiképpen arányosan el lehetne osztani minden tanuló között. Osztályünnepélyeknél az arányos tehermegosztás általában meg is történik. Az iskolai „nagy” műsorokba viszont már csak a legjobbakat vonják be. Nem azokat, akik a legjobban tanulnak (ámbar szerencsénkre, sok helyütt ez is fontos szempont), hanem akik a legalkalmasabbak valamilyen szerepre, éneklésre, táncra. Tekintve, hogy ezek a műsorok kiemelkedő alkalmakra készülnek, a próbák időtartama és intenzitása a megszokottnál jóval nagyobb. Tehát nagyobb teher aránylag kevés tanuló között oszlik meg. Ez a jelenség fokozódik, ha az iskola esélyesként indulhat valamilyen kulturális seregszemlén, ahol alkalom nyílik a „bizonyításra”. A készülődés ilyenkor olyan ütemű, hogy ezt már nemcsak a tanulók ideje, hanem maga az oktatás is megszünik.

Amikor az iskolai műkedvelés mennyiségi oldalát vizsgáljuk, önkéntelenül felteszük a kérdést: vajon arányban van-e ez a nagy ráfordítás a várható *erkölcsi haszonnal*? A kérdés akkor is jogos, ha eltekintünk a tanulók túlterhelésétől, illetve ha feltételezzük, hogy a műkedvelés nem fokozza a túlterhelést. A műkedvelés ugyanis csupán egyik ága az iskolában végzett művelődési és nevelőmunkának. Ha eltúlozzák, elvonhatja a figyelmet és az időt a nevelőmunka más, ugyanolyan fontos ágairól; egyoldalúvá és hiányossá teheti a gyermekek erkölcsi és kulturális fejlődését.

Annak idején, amikor a műkedvelés tömegmértévé nőtt, ezt a jelenséget jól meghatározott tömegigények váltották ki. Azokban az időkben nemcsak falun, hanem sokszor a külvárosokban is a műkedvelés volt talán az egyedüli lehetőség a művelődésre. Ez volt a művészetek bizonyos ágával való kapcsolat egyedüli vagy legalábbis legfontosabb eszköze. De napjainkban a film, a rádió, a televízió, a színházak (gondoljunk színházaink gyakori kiszállásaira) már jórészt kielégítik az ilyen irányú igényeket. A műkedvelésnek, elsősorban az iskolainak, számolnia kell ezzel a ténnyel. Ha a nézőknél bekövetkezik a telítettségi állapot (márpedig bekövetkezett), számolni kell a hatékonyság csökkenésével. Annál is inkább, hogy most már van összehasonlítási alap. A néző képes arra, hogy felmérje, színházat lát, zenét hallgat-e valóban, vagy valamit, ami erre emlékeztet. Éppen gyakoriságuk miatt az előadások gondos, izléses kimunkálására nem mindig jut elegendő idő. De ha jutna is, ha a műsorok minőségi szintjével semmi baj sem volna, akkor

sem vehetnék fel a versenyt azzal, ami valóban előadóművészet. Éppen ezért a mai néző, sőt már a gyermek is, nem kulturális eseményként, csupán *iskolás teljesítményként* értékeli az iskolai műsoros ünnepélyeket.

Ha ez így van, márpedig így van, akkor az iskolai műkedvelésben fokozatosan háttérbe kellene szorulnia a kifelé-szereplés szempontjának. A hangsúlyt fokozatosan arra kellene helyezni, ami napjainkban az iskolai műkedvelés értelme és lényege: alkalom és eszköz a sokoldalú nevelésre, többek között a művészeti nevelésre is. Szempontjainak és funkciójának ilyenszerű átértékelése, a tartalmi és szervezési konzekvenciákkal egyetemben, jelenthetné az iskolai műkedvelésben az újat és a korszerűt az ezelőtt harminc-negyven évihez képest.

Nemcsak a megnövekedett művelődési lehetőségek teszik szükségessé az iskolai műkedvelés mennyiségi átértékelését. A technika behatolása a mindennapi életbe sokrétű és nehezen megoldható követelményeket támaszt a neveléssel szemben. A megoldás útját-módját mindinkább a cselekvő önművelésben és önképzésben keresik. A hangsúly a humánus készségek *aktív* úton történő kialakítására esik, szemben a *passzív* úton szerzett felületi információkkal. Erre hívja fel a figyelmet Herédi Gusztáv is (*Maiság és munkásművelődés. Művelődés, 1970. május*), amikor rámutat, hogy a műkedvelés egy nagy közösségből csak kis létszámú csoportnak teremt lehetőséget a cselekvő művelődésre, a többségnek csupán a passzív néző szerepe jut. Amit ezzel kapcsolatban Herédi mond, az a gyermekek körében végzett tömegművelő munkára is érvényes: a művelődésnek olyan módozatait kell kialakítanunk, amelyek a gyermekközösség minden tagja számára lehetővé teszik a cselekvő önművelést, képességeinek és egyéniségének sokoldalú fejlesztését.

A *művelődés* fogalmát gyakran a művészetek megismerésére és egyes művészeti ágak gyakorlására korlátozzák. Ez a leszűkítés eredményezi, hogy néhol egyenlőségi jelet tesznek „művelődés” és „műkedvelés” közé. Innen a műkedvelés sokszor egyeduralgoló szerepe az iskola tömegművelési munkájában, természetesen a művelődés többi módozatának rovására. Amikor a műkedvelés mennyiségi átértékelésének gondolatát felvetem, tulajdonképpen a helyes arányok kialakítását tartom szem előtt. Indokoltnak látom, hogy sürgessük a művelődés fogalomkörének gazdagítását olyan tartalmi elemekkel, amelyek alkalmasak a korszerű világnézés és a humánus magatartás kialakítására. Az iskolákban működő technikai és tudományos köröket, valamint a legkülönbözőbb foglalkozásokat a bélyeggyűjtéstől az amatőr filmezésig nyugodtan sorolhatjuk a tömegművelődés eszközei és módszerei közé. Ebben a felfogásban az iskolai műkedvelés csupán egyeduralgoló pozícióit veszti el, de jelentősége és a nevelés egészében megszerzett rangja semmit sem csökken.

*

A formák és a tartalom fokozatossága az iskolák eddigi gyakorlatában talán a legkevésbé megoldott kérdés. Gyakran mindegyik korcsoportnál ugyanaz a műfajok aránya, funkciója, tartalma és sok esetben még a színpadravitel mikéntje is.

Mind ez ideig adószak vagyunk az iskolai műkedvelés sajátos kérdéseinek mélyreható elemzésével. Falun például a felnőtt és az iskolai műkedvelés irányítói ugyanazok a személyek: a tanítók és a tanárok. Az említett azonosság kialakulásában ennek a tényezőnek lényeges szerepe lehetett. Ha nem az iskolai, akkor legalább a felnőtt műkedvelés érdekében az arra hivatott szervezetek tisztázniuk kellett volna, mi az, ami a kétféle műkedvelést megkülönbözteti egymástól. Meddig tart az azonosság, és honnan ered a különbözőség? Nyugodtan mondhatjuk, hogy senki sem tudja pontosan, a felnőtt műkedvelés marad-e alatta művelői és

közönsége igényeinek, vagy fordítva: az iskolai műkedvelés állítja képességeit meghaladó feladatok elé a gyermeket.

Menti a helyzetet, hogy a pedagógus jó módszertani érzékkel ellensúlyozhatja a körülmények okozta nehézségeket. Ezek a személyes, egyéni erőfeszítések viszont csak enyhítenek, de nem oldanak meg mindent. Azzal kellene talán kezdenünk, hogy alapos elemzés, esetleg széles körű vita alapján meghatározzuk: mivel kezdődik a műkedvelés az óvodás vagy a kisiskolás korban, és hova kell eljutnia a felnőttkorban? Ha a művészeteket értő és művelni képes felnőtt kialakítása a cél, akkor mindegyik korcsoportnál lépésről lépésre meg kellene határozni a műfajok részarányát, a formák és a tartalom fokozatos felépítését.

Ha az iskolai műkedvelés elsődleges funkciója ma már nem a kifelé-szereplés, hanem a nevelés követelményeinek a teljesítése, akkor ennek a szempontnak kellene érvényesülnie, amikor a mennyiséget meghatározzuk (annyit, amennyi a nevelés igényeit figyelembe véve, szükséges), s akkor is, amikor a tartalomról és a megvalósítás mikéntjéről határozunk (azt és olyan módon, amit és ahogyan a nevelés szempontjai megkövetelnek).

Az iskolai műkedvelés legjobban kiforrott műfajai a *versmondás* és az *ének*; kiformalásukhoz az oktatás szilárd alapokat biztosít. Ez a két műfaj nem szakadt el a nevelés iskolai követelményeitől, kialakulásukban tehát érvényesülhettek az alapvető nevelési-lélektani elgondolások.

A versmondás színvonala, nagy általánosságban, arányban van a gyermekek képességeivel, valamint a szereplés támasztotta igényekkel is. Talán csak a megtanítás mikéntjével van még baj. Ahelyett, hogy lefaragnának mindent, ami a gyermek természetes kiejtésétől és mozgáskészségétől idegen, némelykor ráerőszakolnak olyan hanglejtést és gesztusokat, amelyek hagyományyszerűen alakultak ki nemzedékről nemzedékre, vagy amelyek inkább a felnőtt szavalót jellemzik.

Ennek a műfajnak a jobb helyzetét magyarázza az is, hogy a verstanításra minden pedagógus megfelelő szakképesítéssel rendelkezik. Ők talán nem látják ennyire kedvezőnek az állapotokat, főleg ha az iskolák versellátására gondolunk. Ennek ellenére sokat számít az, hogy a verstanulás az általános iskola minden osztályában fontos része a tantervnek. Ez biztosítja, meghatározott didaktikai elvek alapján, a tartalom megértésének és az előadás módjának fokozott fejlesztését.

Sok iskola tapasztalata szerint a *szövegmondás* (próza) a kisebb osztályokban is színpadképes műfaj. Persze, a kiválasztott szövegrészletnek is színpadképesnek kell lennie. Ez is elősegítheti a műsorok gazdagabbá és változatosabbá tételét. A *szavalókórusok* több figyelmet érdemelnének. Gondoljunk csak arra, hogy a kisebb osztályokban a közös versmondás a memorizálás és a helyes kiejtés megtanításának egyik fontos módszere. A nagyobb osztályokban a szavalókórus hatása már megközelítheti az énekkarét; a vers tartalmát és nyelvi szépségeit bizonyos esetekben inkább közelhozza a hallgatóhoz, mint az egyéni szavalat.

Ha a műsort mint iskolás teljesítményt értelmezzük, ne akarjuk elhittetni a nézővel vagy a szavaló gyermekkel, hogy ez teljes értékű előadóművészet. A szebbre és jobbra törekvés tovább viheti a gyermeket a valóban művészi felé; de aki tízéves korában már „művész”-nek hiszi magát, az ottrekedhet a tízévesek szintén. Ennek a tételnek az elfogadása megkönnyitené a szereplésre való felkészítést is (nemcsak itt, hanem a többi műfaj esetében is). Nem a vers ún. *művészi átélésére*, hanem az iskolás *megértésre* esnek a hangsúly. Ez így is volna rendjén, hiszen a színpadi szavalásnál sem mellőzhetjük a verstanulás nevelési követelményeit. A gyermek azért tanulja meg fejből, és mondja el hangosan a verset,

mert így jobban megérti (megérzi!) gondolati és nyelvi szépségeit. Ebből adódik az a követelmény, hogy főképp a kisiskolás korban ne szavaló-sztárok produkálása legyen a cél, hanem az, hogy mindegyik gyermek tudjon szépen és értelmesen verset mondani. A színpadi szereplés csak következmény, ráadás.

Az iskolai műkedvelés zenei részére is többé-kevésbé érvényes mindaz, amit a versmondással kapcsolatban említettem. Az oktatási terv alapján az iskola e tekintetben is előkészíti a színpadon való szereplést. A tanár tanfolyamokon tökéletesítheti szakmai és módszertani felkészültségét, s e körülménynek köszönhető, hogy az iskolai műkedvelés zenei részének van többé-kevésbé egységes koncepciója, és az előadott zenei anyag is fokozatosan bővül az elsőtől a felsőbb osztályok felé. A nevelési követelmények figyelmen kívül hagyása, illetve a lehetőségek határainak a túllépése azért itt is tapasztalható. Többször is alkalmam volt látni, amint gyermek és könnyűzenei szám kölcsönösen kínozták egymást a színpadon.

Ákárcsak a versmondás, a zenei rész esetében is fontos, hogy kisebb korban ne elszigetelt *előadóművészek* nevelése legyen a cél. Tanuljon meg minden gyermek szépen énekelni, ismerje és szeresse meg népdalainkat és népzeneinket. Mind ezt nemcsak a zenei képzés, hanem a megfelelő erkölcsiség és öntudat kialakítása érdekében is!

Az énektanulásnak talán legnagyobb gondja a tananyaggal való ellátás, főleg az alsó osztályokban. A kiadók és egyes szerkesztőségek módot találhatnának rá, hogy szakemberek közreműködésével módszeresen közöljenek gyermekdalokat, népdalokat és könnyen megtanulható mozgalmi indulókat.

A versmondás és a zenei rész helyzetét aránylag derűs színekben tüntetem fel; mindez, sajnos, nem érvényes az iskolai műkedvelés talán legközkedveltebb két műfajára: a *táncra* és a *színjátszásra*. Az iskola egyikhez sem biztosít „előképzettséget“ a tanulók számára; mindkettőnek a szakirányítása a tanárképzés programján kívül esik; a műsoranyaggal való ellátás e kettőnél akadozik a leginkább. Még súlyosabb gond, hogy a nevelési szempontok itt sikkadnak el a legkönnyebben. Egyrészt, mert látszatra mindkettő tisztán csak színpadi műfaj, másrészt, mert nincs tantervi megfelelőjük, a didaktikai szempontok itt már nem segíthetik a nevelési követelmények tisztázását.

A tánccsoportok munkájáról tehát nem sok jót mondhatunk. Örvendetes, hogy egyre több iskolában táncolják a gyermekek népi táncainkat. De táncolnak, sajnos, mást is. Valamikor kialakult egy elképzelés a *mű-népi táncról*, amelyikben van „kisharang“, „nagyharang“, „bokázó“, „kiforduló“, „beforduló“ és egyébek. Táncolják a felnőttek, de sok helyen az elemisták is. Ennél már csak az épületesebb, amikor kicsi leánykák baletteznek arra, hogy „Tündérországból édes az élet“, és sokszor, mert nincs zenekar, tánc közben el is lihegik saját maguknak a kísérezetét.

A tánctanítás módszertanáról jelenleg nem is beszélhetünk, az iskolák többségében ilyen nincs is. Ezzel magyarázható, hogy az iskolák nem tudnak mit kezdeni a véletlenszerűen közölt táncleírásokkal és a zenei kísérettel (ez utóbbihoz zenekar vagy legalábbis zongora és jó zongorajátékos kellene). Így aztán mindenki abba vág bele, amit éppen tud, vagy ami kéznél van. Számítalan jel tanúsítja viszont, hogy szétszórva ugyan, de a tánctanítás elemei léteznek. Ezeket kellene egy helyre gyűjteni, rendszerezni és módszeresen feldolgozni. Menet közben talán kialakulna a táncleírás és a kísérezene olyan változata is, amelyet a nem szakképzett táncoktató is hasznosíthatna. A marosvásárhelyi népi együttes gyermektánc csoportjának, a csíkszentdomokosi általános iskola néprajzi köre tánc csoportjának, a csíkszeredai pionírház ének- és táncegyüttesének, valamint több,

Kovácsna megyei iskola táncsoportjának eddig felhalmozódott tapasztalataiból talán leszűrhetnők azt, ami megfelelő leegyszerűsítés után helyes módszertani alapul szolgálhatna az iskolák összességének.

Vannak *népi gyermektáncaink*, de vannak *népi dalos játékaink* is. Ezekre kellene alapozni a kisiskolás korban, talán kizáró jelleggel. Ezek mintájára, népdalokra komponált új táncokkal lehetne folytatni a nagyobb osztályokban úgy, hogy a játékjelleg továbbra is nagy szerepet kapjon. Ez lenne a járható út a nagyobb teljesítményű együttesek kialakítására, amelyek már képesek a helyi vagy más vidékek népi táncainak a bemutatására.

Az iskolai színjátszás a műkedvelés legvitathatóbb és legtöbb gondot okozó része. Herédi Gusztáv a már említett tanulmányában kifogásolja (és milyen jogosan!), főleg az elmúlt évtizedekre vonatkoztatva, hogy a műkedvelő színjátszás feladataként a termelési vagy etikai kérdések *közvetlen ábrázolását* jelölték meg. Ez a megállapítás a legtöbb gyermekszíndarabra ma is érvényes. A tanulás, az iskolai munkához és közösséghez való viszonyulás a leggyakrabban előforduló tematika. Az okok vagy éppen a felelősség megállapítása tekintetében sehol sem annyira kuszáltak a szálak, mint éppen itt. A szerző erről ír, mert valamiképpen úgy tudja, hogy az iskolák ezt kérik. Az iskolák pedig ezt mutatják be, mert ez van. A szerkesztőség vagy a kiadó sokszor nem irányít, hanem pusztán csak közvetít. A szerző kerüli a bonyolult lélek-ábrázolást, mert gyermekszínjátszókról van szó. Az iskola kifogásolja a „nem életszerű”, sokszor túl egyszerűsített megoldásokat, de igazában megakadna, ha a színdarab magasabb mérce elé állítaná a szereplőket.

Mégsem az iskolai-nevelési tárgyú színdarabok jelentik a legnagyobb bajt, hanem a már említett, teljes tartalmi és formai azonosság a felnőtt színjátszással. Tudjuk például, hogy — főképp falun — a színjátszók legkedveltebb műfaja a népszínmű. Számtalanszor láthatunk kisiskolás színjátszókat „mini-népszínművekben” fellépni, árvalányhajás-bógyatás-piroskendős álnépviselőben; a jó ízlést és népiségünket sértő szöveggel a szájukban; félig sikerült, szögletes, de ún. „kifejezésteljes”-nek szánt mozdulatokkal, amelyek már előre jelzik a felnőtt műkedvelő színjátszók minden jellegzetes vonását. Talán azzal a különbséggel, hogy míg a gyermekeknél a gesztusokba és a szövegmondásba gyakran spontánul is belekeveredik egy-egy természetes vonás, addig a felnőtt színjátszó görcsösen vigyáz arra, hogy minden szava és mozdulata olyan legyen, ahogyan azt már negyven évvel ezelőtt is „művészinék” ismerték el.

Már többen kérdezték, és kérdeztem én is magamtól: *indokolt-e a színjátszás erőszakolása, főleg a kisiskolás korban?* Jól tudom, sem a gyermek vagy a szülő, sem az iskola nem mondana le róla. Különösen nem, hogy egyelőre nincs is, ami népszerűségben felvehetné vele a versenyt. Más elgondolás szerint viszont valóban kár lenne lemondanunk a színjátszásról, hiszen nem véletlen, hogy a gyermekek annyira szeretik. Számukra a színjátszás érdekes és lenyűgöző játék. Hozzátenném azonban, hogy ha már játék, akkor legyen valóban az!

A már említett népi dalos gyermekjátékok között sok olyan van, amely nem a tánchoz, hanem inkább a színdarabhoz áll közelebb. Ezek alkalmasak arra, hogy a játékgigény kielégítése mellett a gyermeket hozzászoktassák a színpadhoz, egyszerre fejlesszék szövegmondási, zenei és mozgás-készségét. Ez lenne az a műfaj, amely a színjátszás kezdeti szakaszában helyettesíthetné a felnőttes felfogásban fogant színdarabokat. Ezek mintájára, költők és zeneszerzők együttműködése révén, születhetnének összetettebb verses-dalos játékok. Ez lehetne az előszobája a hosszabb lélegzetű népköltészeti-népzenei vagy irodalmi-zenei műsorosz-

szeállításoknak, amelyeknek bemutatására az általános iskola nagyobb tanulói már képesek.

Jó néhány iskola népköltészeti-népzenei összeállításokkal folytatott kísérleteiről tudunk. Igaz, főleg olyan falvakban, ahol a népköltészet még él, vagy frissek az emlékei. Semmi okunk kételkedni abban, hogy a műfajnak ugyanilyen sikere lenne a polgárisult falvakban vagy éppen a városokban is. Leszögeztük már, hogy az iskolai műkedvelés elsődleges funkciója a nevelés szolgálata. Ebben a vonatkozásban pedig mi lehetne fontosabb népköltészetünk és népzeneünk megismertetésénél, megszerettetésénél és terjesztésénél?

A függöny előtti játékos párbeszédék, a tréfás monológok, a villámtréfák és rövid jelenetek képviselhetnék a tulajdonképpeni gyermekszínházszás bevezető szakaszának másik vonalát. De mert ezek csak kevés gyermek szerepeltetésére adnak lehetőséget, más megoldást is kell találnunk. Jó iskolája a színházszásnak a *mesejáték*. A gyermek, főleg ha kisebb, szívesebben és könnyebben megjátssza a gonosz bírót, mint bármilyen mai gyermekhős szerepét. A mesejátékban a gyermek játszik, ez tehát közel áll hozzá; a mai tárgyú, gyermekekről szóló színdarabban „alakít”, ehhez viszont nem ért!

A mesejátékot még csak az a vád sem érheti, hogy idegen volna az iskola nevelési célkitűzéseitől. Ellenkezőleg: a műkedvelésben a mesejáték ugyanazt a funkciót tölti be, amit a népmese az irodalmi, áttételesen pedig (vagy nagyon is közvetlenül) az erkölcsi-etikai nevelésben. Csakis az érzelmek és az erkölcsi készségek kialakulásáról alkotott naiv elképzelések credményezhették azt a szemléletet, amely az iskolai-nevelési kérdések közvetlen ábrázolását állította vagy próbálja állítani ma is az iskolai színházszás középpontjába. Évszázados nevelői igazság, hogy a gyermeket *neveljük*, és nem *értekezünk* vele a nevelésről. És különben is: a napi nevelési kérdéseket nem évente egyszer, és nem a színpadon, hanem azonnal, előfordulási helyükön és idejében kell megoldani.

Kellő színpadi tapasztalat birtokában a nagyobb gyermekek már mai tárgyú, akár nagyobb terjedelmű színdarabot is bemutathatnak. Ha ez a műfaj ritkábban kerül bemutatásra, akkor lehetőség adódik az alaposabb felkészülésre is. És mivel nem csesélt, unos-untalan előforduló műsorszám, hatása is nagyobb lesz.

*

A műkedvelés nevelési vonatkozásai jelentik a kérdés lényegét. Semmiféle tanítási órán kívüli tevékenységnek nincs létjogosultsága az iskolában, ha az nem szolgáltat pontosan körvonalazható alkalmat a nevelésre. Az iskolai műkedvelés nevelési értéke két csomóponton sűrűsödik: alkalom az erkölcsi tulajdonságok gyakoroltatására; meghatározott művészi ráhatások érvényesülését biztosítja. Ez egyaránt vonatkozik előadóra és nézőre, a műsoranyag tartalmára és a megtanulás folyamatára. A nevelési eredmény az előadó esetében nagyobb; innen az igény a gyermekek tömeges szerepeltetésére.

Az erkölcsi készségek gyakoroltatása a nevelésnek egyik nehezen megoldható kérdése. A kialakítás folyamatában többnyire csak a verbális ráhatás érvényesül. A művészi ráhatások tekintetében pedig még nyilvánvalóbb a műkedvelés szerepe, éppen a *cselekvő befogadás* lehetőségéből adódóan. Ezekben összegeződik az iskolai műkedvelés nevelési értéke.

A műkedvelés közösségformáló, fegyelmet kialakító, rendszeres munkára és kintartásra szoktató hatásának pedig az előkészületek első pillanatától érvényesülniük kell.

Farkas János

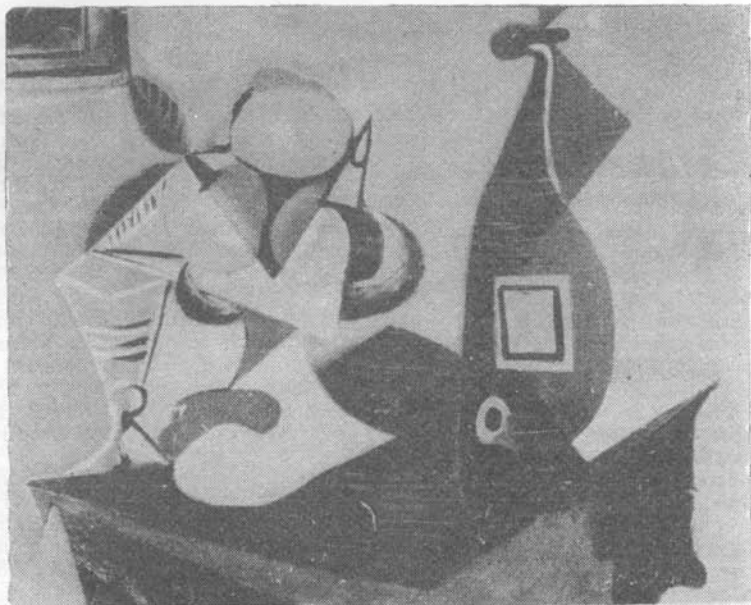
Platón, Picasso és az eszményi asztal

Időben elég nehéz lenne elhelyezni azt a képzeletbeli asztalt, amely mellé a címben említett két világnagyság telepedhetne egy kis tereferére. Mindkettőjük jóvoltából azonban fogalmunk lehet egy ilyen asztal alakjáról... A szóban forgó asztalt éppen Picasso festette meg, nem is egyszer, de tudomásom szerint elsőnek Platón lépett fel az igényével, ő fogalmazta meg. Ha láthatná, ki tudja, nem másítaná-e meg igen kedvezőtlen véleményét a festészetről és a festőkről, akiket Államából, mint az igazság meghamisítóit, száműzött. Hogyan hazudnak hát a festők, és miként fogta rajta őket Platón? Szerinte — illetve a dialógusokban megszólaltatott Szókratész szerint — kezdetben volt az asztal (vagy az ágy, ha úgy tetszik) ideája, amint azt az isten megteremtette; ezt az eszményi asztalt utánozta az asztalos, így teszi használati tárggyá: a festő tehát, amikor asztalt fest, utánezatot másol, más szóval munkája a teremtés harmadik fokán áll, tekintélyes távolságra az ideától, ami maga az igazság. Ráadásul a festő tökéletlenül tesz eleget feladatának, hiszen az asztalnak csupán egyik vagy másik oldalát képes ábrázolni, korántsem az egészet, vagyis az igazit...

Akár olvasták, akár nem az Államot, festők és műélvezők két és fél évezreden át előgadták a csakugyan konvencionális asztal-ábrázolást. Egészen addig, amíg Picasso a huszadik század második évtizedében néhány társával megteremtette azt a művészeti irányzatot, amit szimultaneizmus vagy szintetikus kubizmus néven ismerünk. Ekkor derült ki, hogy egy tárgyat csakúgy, mint bármely élőlényt, lehet egyszerre több szögből, minden kiterjedésében ábrázolni, kiküszöbölve azt a hiányosságot, amit Platón (vagy a mestere) oly szigorúan vetett a festők szemére. A dialógus — melynek egyébként is virágkorát éljük — elvben nem is lehetetlen az ókori filozófia és az avantgarde festészet között: az egykori követelményre több mint kétezer éves késéssel, de csak megszületett a válasz.

Lényege: a látvány lázadása a látszat ellen.

Hogy az elv, az utánezásé, revízióra szorul, az már — amint az előbbiekben láthattuk — Platón szemében evidencia volt. Ma — közhely. A modern művészet legproblematisabb közhelye. Amikor a színházban lázadt fel a látvány a látszat ellen — szakítottak azzal a konvencióval, hogy szerző és rendező jóvoltából a néző cinkosan beleselkedik a kedvéért háromfalas színtérre; színpad és nézőtér között leomlott a fal. Óriási robajjal, persze, mint mindig, amikor a játékot és valóságot nevének nevezik.



Picasso festménye

A játék új valósága, a valóság új játéka alakult ki szemünk előtt. Konvenció ez is: nyitott mű a neve, felhívja a nézőt a színtérre, leküldi a színészt a nézőtérre, mozgásba lendíti a szobrot, mely Lessing óta csak három dimenzióban létezhetett; vonalakban, síkokban fogalmazza újra a vásznon azt, amit magunkban vagy magunk körül látunk. Minden esetben arra kényszerít, hogy kikászálódjunk a passzív néző kényelmes pozíciójából, abból, hogy „mindez végül is ránk tartozik”. Ha a klasszikus műhöz, legyen az dráma, kép, vers, a maga zárt véglegességében nem volt mit hozzátennünk, az, amit nyitott műnek nevezünk, csak attól és annyiban él igazán, amit és ahogyan hozzá tudunk tenni. Valaki némi túlzással, de igen szellemesen megjegyezte, hogy annak, aki ma verset olvas, filmet néz, zenét hallgat, többet kell „tudnia”, mint annak, aki ír, rendez, komponál. Holott elég egyet tudnia: látni, nemcsak nézni — rugalmas szemlélettel, elfogulatlanul. És főként aktívan.

A Lufthansa egyik világszerte ismert reklámfotója: disztíngvált, idős és korát nem is titkoló hölgy némi egzotikus pálmafák között halhatatlanul megrökönyödött arccal szétvon egy gyékényfüggönyt. Szemben van velünk. Látjuk. De hogy ő mit lát?! Arckifejezéséből, a környezetből ki-ki következtessen saját fantáziája, rejtett vágyai szerint. Nem, csak azt ne mondják, hogy Frau X kimeredt szeme a művészet jövőjét pillantotta meg...

Filesgé: Zúlia

Horváth István

Egy gyöngyszem, két gyöngyszem

Egész füzérnyi igazgyönggyel ajándékozza meg nemcsak a gyermekeket, de a népmese varázsától elszakadni nem tudó felnőtteket is a neves írónak szülőfaluja, Magyarózd népmesekincséből válogató gyűjteménye. A műfaj minden erényét megcsillogtatják ezek a darabok: fantáziát, humort, igazságosztó szenvedélyt. Méltó összefoglalójuk A mesegyűjtő meséje, amelyben falutörténet, önéletrajz, a gyűjtés, lejegyzés izgalmi villannak fel. Igen hasznos a tájnyelvi szók magyarázata a kötet végén. Deák Ferenc illusztráció-sorozata méltó mind a kötethez, mind a grafikusművészhez. (Kriterion, 1970.)

Mihail Bulgakov

A Mester és Margarita

Bulgakov művének kései felfedezése (majd három évtizeddel az író halála után látott nyomdafestéket, s mindjárt megkezdte hódító útját más nyelveken is) a század nagy regényével ajándékozta meg az olvasót. Mintha Chagall látomásainak prózai megfelelőjét tartanók kezünkben — a próza indokolta erősebb valószínűség-kötés azonban akár szociológiai célokra is alkalmassá teszi Bulgakov művét. A harmáncas évek Moszkvájának s az emberi szabadság- és boldogság-vágynak költői képet kapjuk ebben a lenyűgöző regényben, amelyet annál inkább magunkénak érzünk, mert Tamási Áron elbeszéléseinek, regényeinek közeli rokonát ismerjük fel benne. (Európa, 1970.)

Az utóbbi években a román drámairodalom eddig nem ismert gazdagságban bontakozott ki. Számos gyűjteményes drámakötet jelent meg kortárs szerzőktől (Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Al. Mirodu, Aurel Baranga, Al. Voitin, Leonida Teodorescu) és a közelmúlt olyan neves alkotóitól, mint Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Mihail Sebastian, Tudor Muşatescu, George Ciprian; s az autochton színműirodalom kibontakozása szempontjából az sem mellékes, hogy a világirodalmi kiadó gondozásában igényes válogatásban kerülnek az olvasó asztalára az európai és amerikai dráma remekei. Am a drámai forrongás igazi színhelye mégis a színház, ahol az írói szöveg színpadi életet nyer, s így szabad utat kap a legszélesebb és legkülönbözőbb igényű közönséghez.

Ha az utóbbi két-három évad plakátjait nézzük, elégedetten tapasztalhatjuk az eredeti szerzők és címek nagy számát: sok drámaírói indulásnak, sikernek — és természetesen balsikernek lehettünk tanúi. A következőkben nem a balsikerekről szólnuk, hanem azokról a sikerekről, amelyek feltehetőleg irodalomtörténetileg és színháztörténetileg jellemezni fogják majd ezeket az éveket.

A jelenkori román drámairodalomnak egyik fő sajátossága, úgy tűnik, a nemzeti múlt egyes pillanatainak megidézése, a múlt újraértelmezése. A történelmi figurák és események színrevitele persze új, eredeti látásmódot igényel — mint ahogy erre Horia Lovinescu *Petru Rareş*, Al. Voitin *Horia-per* (Procesul Horia), Paul Anghel *Szenvedélyek hete* (Săptămîna patimilor) és *Vitéz* (Viteazul) című drámájában példát mutatott; mások a demitizálást helyezték előtérbe, eltekintve a történelmi tényektől, s megfosztva hőseiket a mártír glóriájától — lelki problémáikat vég nélkül elemző közemberekké degradálva őket. Ez utóbbi eljárás számos vitára adott alkalmat. Hajlamosak vagyunk egyébként a történelmi múltat csupán hősi mivoltában szemlélni, az irodalmi műben a nagy tettek fémes csillogását elvárni, hogy tudatunkat és érzéseinket a történelem így nemesítse — így lelkesítsen. Különösen a drámairodalomban ennek az ábrázolásmódnak a klasszikus kánonjai szinte kizárólagosan érvényesültek; számunkra szinte elképzelhetetlen másként látni Ştefan cel Mare-t, mint amilyenek Delavrancea rajzolta meg, s minden újabb kísérlet a nagy fejedelem drámái megjelenítésére akarva, nem akarva ehhez a mércéhez méretik. És nem kizárólagosan Ştefanról van szó, hanem általában a történelmi múltat megidéző irodalomról. Talán ezért váltott ki bizonyos elégedetlenséget Paul Anghel *Szenvedélyek hete* és *Vitéz* című darabja. Csakhogy sokak elégedetlensége a szöveg félreértelmezéséből következett, hiszen a szerző nem a nemzeti történelem egyes alakjait és pillanatait akarta felidézni; Paul Anghel műveit nem feltétlenül történelmi drámákként kell értelmezni, darabjaiban ugyanis nem egyik vagy másik uralkodó drámáját kívánja megjeleníteni, adott történelmi körülmények

téka

Mihail Sebastian

Menedék

között, hanem — szimbolikus ábrázolásban — a történelem viharaival szembenező románság megmaradásának és egységének eszméjét hirdeti. Így hősei — Stefan cel Mare csakúgy, mint Mihai Viteazul — történelmi egyéniségükön túl egy eszményt képviselnek.

Szimbólumokkal dolgozik D. R. Popescu is *Cézár, a kalózos bohóca* (Cezar, máscárciul piraților) című, részben szintén történelmi ihletésű darabjában, ám e drámai metaforában nyilvánvaló a közvetlen utalás korunkra. A történelmi idő itt az egész emberiség politikai fejlődésének értelmében van jelen; Cézár e „vigjáték” hőseként előbb jelenik meg, mintsem a római birodalom konkrét valóságában ismeretes lehetett volna, s a minden új jelenettel megnyíló perspektíva a szinpadi figurában megvalósuló ideát kétségtelenül maivá teszi. Ez a Cézár nem történelmi személyiség, hanem egy történelmi erő megtestesülése, az autokrácia, a zsarnoki önkény képviselője, aki az évszázadok során különféle maszkokat, különböző fizikai személyek külsőségeit öltheti magára, lényege ugyanaz marad. A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház és a nagyváradi román társulat előadása az irodalmi szöveg időszerű vonatkozásait hangsúlyozta elsősorban.

A történelmi ihletésű metaforikus drámák mellett itt kellene szólnunk Eugen Barbu két művéről, *A labirintusról* (Labirintul) és *A szentről* (Sfintul), Romulus Vulpescu *Az esti expressz* (Expresul de seară) és *Derék ember* (Un om de treabă) című darabjairól, Ecaterina Oproiu (*Nem vagyok az Eiffel-torony* — Nu sint turnul Eifel) és Leonida Teodorescu (*Kék szakadék* — Ripa albastră) drámáiról. Különös figyelemre tarthat számot Vasile Rebreanu darabja, a *Gyilkosság az elhagyott tengerparton* (Asasinatul de pe plaja pustie), amely időszerű lelkiismereti problémákat bűnügyi drámában, fantaszlikus-szimbolikus elemek bevonásával próbál megoldani. A mű drámai cselekménye minimális, Rebreanu darabját nem a szó szoros értelmében vett cselekményesség éltheti, hanem a szimbolikus felfogott szereplőkben kifejeződő gondolatiság; az ál-krimi valójában erkölcsi-filozófiai jellegű konfliktust takar. E szimbolikus elhagyott tengerparton egymást kereső, egymásra gyanakvó, egymással rokonszenvező vagy egymást gyűlölő emberek találkoznak, akik végül is elárulják igazi valójukat, tisztaság- és igazság-vágyukat. Ebben a nagy érzelmi telítettségű keretben válik világossá a „ki hozza el nekem a reggelt?” visszatérő kérdésének szimbolikus jelentése. A színen történő gyilkosságot nem szó szerint kell értelmezni, hanem hiperbolikusán, ami e darabban egyébként nyilvánvaló.

Kétségtelenül szimbolikus céllal választotta Paul Everac egyik színdarabja címűl az *Altalajt* (Subsolul). Itt is, akárcsak *Az albérlőben* (Camera de alături) vagy a valamivel régebbi *Kitárt ablakokban* (Perestre deschise) a személyes és társadalmi jellegű erkölcsi kérdések viszonya foglalkoztatja. A dráma hőse, Matei, a történelmi és társadalmi felemelkedés útját járja, önmagával is megharcolva egyénisége magasabbrendű egységűvéért; egy másik szereplő, Bița, akit a kalandvágy indít el az emel-

Két ember egymásra talál: kiábrándult, elfásult, elfáradt fiatal férfi, akit a végső özszeroppanás előtt kézen fog egy okos, türelmes nő, és megismerteti vele a küzdés, a természet, a nagy szenvedélyektől mentes, múltat-győző szerelem szépségeit. Egyszerű ügy, akár a Névtelen csillag vagy a Lapzártá előtt meséje. Mindennapi gondolatok: emberek vagyunk, boldogok, szabadok, tiszták akarunk lenni. (Kriterion, 1970.)

Antoine de Saint-Exupéry

A déli futárgép

Pilóta volt, nem hivatásos író: a repülőkről írt, a szárnyrakelt emberekről, akik megtörték a sivatagot, a hegyet, az éjszakát, a tengert. Művész volt, megosztja velünk az éjszakai repülés élményét, a csillagok közé emel, felszabadít, hogy aztán szorosabban ölelhessük magunkhoz a fákat, virágokat, nőket, a mosolyt, az ember földjét. (Kriterion, 1970.)

Fehér virág és fehér virágszál

Magyardécei népmesék

Kettős ünnepet ülnék — valljuk mi is együtt Faragó Józseffel, nemzetközi hírnevű folkloristánkkal —, kiváló új mesegyűjtőt és kiváló mesemondót avatunk. A mesegyűjtő Balla Tamás alig 19 éves tanuló, magyardécei földműves szülők fia, a mesemondó Balla János, aki még atyai nagyapjától tanulta, örökölte ezeket a gyönyörű meséket. A gyűjteményt Cseh Gusztáv rajzai díszítik. (Kriterion, 1970.)

téka

Németh Lajos

A művészet sorsfordulója

Korunk művészi megnyilatkozásainak olyan izgalmas kérdéseire keres választ a szerző, mint a modern művészet korszakhatárainak megállapítása, funkciójának változása az utóbbi évszázad során, az esztétikai értékrend devalvációja és új értékek keresése a konvenciók válsága közepette. A negyedik század lapra terjedő mű több izgalmas kérdéssel viaskodik; így például az elidegenedés élményével, a tudatalatti felfedezésével, a *l'art pour l'art*-ral, a giccsel s befejezéként a politikának és a tudománynak a művészeti irányzatokban játszott szerepével. (Gondolat Kiadó, 1970.)

Falus Róbert

A római irodalom története

Graecia capta ferum victorem capit — állapította meg az egykori latin iskoláskönyv, s így is történt: a római hódító meghódította a görög szellemiség előtt, de az is igaz, hogy négy évszázad alatt kialakította a világ legnagyobb arányú másodlagos kultúráját. Még különösebb az, hogy az európai művelődésre a latin nyelv széles körű elterjedése folytán ez sokkal erősebben hatott, mint a görög eredeti. Ez a szoros — a magyar irodalommal is tartott — kapcsolata biztosítja mindenkorai időszerűségét, s táplálja az érdeklődés forrását. A képekkel és irodalmi szemelvényekkel gazdagon illusztrált mű használatát megkönnyíti a névmutató, a kronológiai táblázat és a gazdag könyvészeti hivatkozás. (Gondolat Kiadó, 1970.)

kedés útján, noha alkalmazkodóbb természetű, nem kerülheti el felületességének következményeit. Ezer e darabjának mindenhol sikere volt, különösen a kolozsvári Nemzeti Színházban, ahol maga a szerző vállalta a rendezést.

Ugyancsak korunk alapvető lelkiismereti-erkölcsi kérdéseit veti fel D. R. Popescu 1969-ben drámai díjjal kitüntetett színpadi alkotása, a *Szomorú angyalok* (Acești ingeri triști). (Az 1968-as díjat Paul Anghelnek ítelték előbb említett darabjaiért.) A *Szomorú angyalok* középpontjában kisklont életek beteges vergődése, útkeresése és kilátástalansága áll; hősei emberi méltóságra, tisztaságra vágyanak, ám ezt csak álmaikban tudják megvalósítani. Ezeknek az „angyaloknak” az eszményei irreális magasságban szárnyalnak, amelyeket azonban lehetetlen elérni, hiszen senki sem szakadhat el környezetétől, nem tépheti ki magát a hétköznapi szűk kereteiből. Az ironikus replikák viszont nem alakítják át Popescu drámáját erkölcsi tanmesévé, mint ahogy azt Aurel Baranga néhány darabjában láthattuk (például a *Barátom, a miniszter* — *Opinia publică* — című, nagy közönségsikerű művében). A *Szomorú angyalok* mellett egyébként az utóbbi két évad legjobbat játszott darabjai éppen Baranga alkotásai voltak, a *Barátom, a miniszter* és a *Travesztiák* (Travesti), amelyek könnyű, megragadó humorukkal, sikerült párbeszédekkel, a kitűnő játék-lehetőségekkel és közéleti utalásaikkal meghódítják a nézőket — felszínes cselekménybonyolításuk, külsőséges konfliktusaik ellenére. Hasonlóan magyarázható Mircea Radu Iacoban darabjának, a *Nizza tangónak* (Tango la Nisa) közönségsikere; a vidéki környezetben élő értelmiségi hősök sorsában, vágyaiban, korlátozott lehetőségeiben számos fiatal néző véli önmagát felismerni.

Távolról sem teljes ez a kép az utóbbi évek román drámaterméséről; beszélni kellett volna még olyan szerzőkről, mint Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Sergiu Fărcășan, Sorin Titel, Ion Omescu, Iosif Naghiu, George Genoiu. Az utóbbi néhány színházi évad legvitatottabb műveiről kívántunk szólni, jelezve azokat a főbb törekvéseket, amelyek a kortársi román drámai irodalomban megnyilvánultak. A témák, műfajok és ábrázolásmódok sokfélesége ellenére van bennük valami lényegesen közös: az időszerűség vállalása.

Constantin Culeșan

A régi Korunk és a romániai magyar színi mozgalom

A századelő kapitalista viszonyainak gazdasági mechanizmusa, technokratikus szemlélete, embertelensége kitermelte az elidegenedett, kétségbeesett, magányos életérzéseket. A XX. század első évtizedeinek művészete ezt az alapjaiban megrendült polgári életérzést fejezte ki. Eszmei ellenpontként az örök emberi, az emberi transzcendencia hirdetésére vállalkoztak az alkotók. A katalizma-hangulatot fokozta

az első világháború tragikus élménye. Ez a húszas évek európai irodalmában erős radikalizálódási folyamatot indított el.

Az új történelmi körülmények között kibontakozó romániai magyar irodalom feladatát Gaál Gábor az 1927-ben megjelent *Erről van szó* című kiadványban így jelöli meg: „Legyen az erdélyi író formáiban is különb, eredeti, ha így parancsolják: erdélyi. Ha erre bírja a készsége, akkor a tartalma is és a lokalitása is idevaló és mégis egyetemesen emberi lesz. Járja a Bartalis útját...” Ugyanígy nyilatkozik Kuncz Aladár is: „Európai irodalmat kell csinálni az erdélyi lényeg tudatos kihangsúlyozásával.” Állásfoglalások ezek a hazai valóság tükrözése mellett, a regionális elzárkózás ellen.

Az egykorú teoretikusok a színi mozgalom kérdéseire vonatkoztatva körvonalazzák a sajátos romániai magyar színház és dráma követelményeit. „Szakítani kell a vidéki színházakra jellemző sablonnal és a műsor nem csupán a budapesti színházak repertoárjainak szolgálai visszhangja legyen, hanem helyi színekre törekedjék” — írja R. Nagy András az *Erdélyi Helikonban*. A Gaál Gábor és Benamy Sándor szerkesztette *Erről van szó* így határozza meg az új színház fogalmát: „A színház nem magánügy, a színház közügy, a színház nyilvános elszámolásra kötelezett vállalat.” Miközben Gaál Gábor, az *Erdélyi Helikonban* (*Erdélyi színház*, 1928), megfogalmazza az izgalmas, aktualizáló színház követelményét, így ír: „Az erdélyi színházban csak az erdélyi sors nyomora szólal meg, helyi s regionális jegyekkel, nem pedig e földnek és emberének színpadi kultúrában is mutatkozó tartozó eredeti és természetes szignumai.”

A szellemi közélet további fejlődése során azonban a frontok differenciálódtak a szociális és művészi problémák megítélésében. Így a platform megvalósítására is különböző utakon indultak el.

A helikoni irányzat a drámában a népköltészet felé fordul. Az örök emberit a stílizált, népköltészeti hatásra kialakított műtípusban véli felfedezni. „Játék, amely nem akarja a valóság illúzióját kelteni, de olyan játék, amely aláhúzza az élet egyes jelenségeit és értelmét.” Kifejezi ez a dráma a kortársi világtól való elidegenedést, kapcsolódik a nagy európai drámai irányzatokhoz: Claudel, Giraudoux, Pirandello dramaturgiáját idézi. Gondolatilag ez a drámafajta az elvont humanizmig jut el. Közben azonban a világ tovább sodródik a második nagy világkatasztrófa felé. Az elvont humanizmus egyre hatástalanabb fegyvernek mutatkozik az embertelenség ellen folyó harcban. Thomas Mann megfogalmazza a harcos humanizmus jelszavát — ennek kivetítésére viszont csak az elkötelezett művész képes. Ahogy a világban és a művészetben az elkötelezettség etikája és esztétikája érvényesül, úgy szorul háttérbe az elvont humanizmig jutó transzilván dráma.

Végeredményben megállapíthatjuk: habár egy-két maradandó alkotás született is ezen az irányzaton belül, nem tudott gyökeret verni. Nem ismerték fel, hogy csupán az érzelmi azonosulásra alapozó színház anakronisztikus törekvés, mert a zaklatott, csupa-kérdés-világból érkező néző intellektuális élményt adó, mindennapi problémáira válaszoló színházat akar

téka

Tolnai Ottó

Agyonvert csipke

Széles lírai skálán játszik Tolnai Ottó: a kisemberi hétköznapoktól az időszerű világpolitikai eseményekig minden foglalkoztatja, ami a XX. század emberének világlátását alakítja. A szerző legújabb verskötetének fő művészi eszköze a kollázs: a rendkívül igényes grafikai kiállítású könyv egyrészt képből (képzőművészeti kollázsban), másrészt vers-építésben mutatja Tolnai mai törekvését, hogy mindazt beépítse művészetébe, ami e világból információként eljut hozzá (márpedig sokminden eljut). Sokszor nehezen követhető formai kísérletei ellenére ezoterikusnak igazán nem nevezhető ez a verses-könyv. (Fórum, 1970.)

Bori Imre

A szecessziótól a dadaig

Hézagpótló munka: a magyar avantgarde főbb áramlatait, kiemelkedő egyéniségeit tárgyalja tudományos alapos-sággal, polemikus hévvel, nem riadva vissza megcsontosodott előítéletek megingatásától sem. Fogalmi tisztázás, a sokat vitatott periódizáció, előzmények ismertetése után tér rá a szerző a magyar futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus részletes elemzésére, életművek, csoportosulások, folyóiratok elhelyezésére a maguk reális összefüggéseiben, valamint a délkelet- és összeurópai avantgarde koordinátáiban. Számunkra külön értéket hordoz a romániai magyar irodalom expresszionista lírai és prózai vonulatának ismertetése. (Fórum, 1970.)

téka

Ladik Katalin

Ballada az ezüstbicikliről

Eredeti költő-egyéniség Ladik Katalin. Kísérlete egy modern életérzés kifejezésére az ősi varázskének, mondókák, népdalok és a szürrealizmus gyakorlatának összebékítésével — nem érdektelen vállalkozás. Az erotikát, költészetének egyik fő meghatározóját sem öncélúan építi a versbe. Mindez sajátos világképpé alakul, amelyet jelentős mértékben meghatároz a szerző színesítő-volta. A kötetet hanglemezek kísérik: Ladik Katalin néhány verse — Ladik Katalin előadásában. (Fórum, 1970.)

Gáll Ernő

Idealul prometeic

Magyar nyelvű megjelenését megelőzve, a könyv a huszadik század alkotó marxizmusának szemszögéből veszi szemügyre a prométheuszi eszmény sorsát az eszmék történetének alakulásában. A harcoss humanizmusnak ez a halhatatlan mítosza az ókortól a reneszánsz, felvilágosodáson át napjainkig termékenyítően hatott irodalomra, filozófiára, értelmezései mindenkor világnézeti hitvallások voltak és maradnak. A kötet első, történeti részének fejezetei adatgazdagsággal tűnnek ki; a második: Homo faber—Homo conformans—Homo humanus, a szerző valóban eredeti hozzájárulása a marxista etika és szociológia égető problémáihoz; végül a harmadik a világnézeti dialógus jegyében, századunk jelentős bölcséleti áramlataival, kiemelkedő polgári gondolkodóinak felfogásával szembeállítja, a humanista hagyaték legértékesebb elemeivel gazdagítja a marxist-lenini gondolkodást. (Editura politică, 1970.)

látni. Bár a helikoni transzilván dráma magasabbrendű, mint az ugyancsak a két világháború között virágzó kommersz-színmű, európai kapcsolatai nem a színházat megújító fővonulatokhoz fűződtek. A szimbolizmus és az impresszionizmus, mely hatott a transzilván drámára, a hanyatló polgári társadalom életérzéseit fejezte ki.

A XX. század drámáját és színházat igazán forradalmasító s a korszak legjelentősebb haladó eszméit felölelő irányzat viszont az expresszionizmus volt. A transzcendens irodalom panaszos, aggodalmas hangneme helyett harcra hívó manifesztumok jelezték útját. Ez a fajta dráma mozgósítani tudta a színház nézőit. Fő európai képviselői Kaiser, Toller, Capek. Ebből nő ki Brecht dramaturgiája is és a magát újrealistának nevező teatralizmus (Jevreinov, Meyerhold, Tairov, Piscator).

A helikonistákkal szemben a *Korunk* ezt a dráma-irodalmat és színházat propagálja. A folyóirat mindjárt induláskor közli Németh Antal cikkét az európai színházi kultúra helyzetéről, amely elsősorban az előbb említett színházújító törekvéseket követi nyomon. A vizsgálódási kört ezen belül is leszűkítik. 1930-ban a *Korunk* eszmei kiforrási szakaszának kezdetén Dienes László *Politikai színház, amely tényleg politikál* című tanulmányában Piscatort bemutatva megfogalmazza a lap színházeszményét. Ezeket írja: „Schiller mondotta, hogy a színpad erkölcsi intézmény kell legyen. Ez annyit jelent, hogy állást kell foglalnia. Valami mellett és valami ellen. S politikai lesz a színpad, ha egy politikai kérdésben foglal állást. De állást foglalni annyi, mint harcolni, politikailag állást foglalni annyi, mint bekapcsolódní egy ténylegesen folyó politikai harcba, leszállani az elméletek magasságából egy napirenden levő konkrét kérdéshez.” A politikai színház megvalósításához „tendenciózus”, a korszakot harcossan elemző, őszinte önvizsgálatot tartó darabokra van szükség, ahogy az egyik szemleíró nevezi a politikai színház repertoárdarabjait. Ezért a folyóirat, hogy elősegítse egy ilyen színházművészet hazai kifejlesztését, nagy teret szentel a külföldi források ismertetésének. Közli Mándy Teréz írását, amely sikraszáll Remenyik Zsigmond, a magyar avantgarde kiemelkedő drámaírója műveinek bemutatásáért. Valóban Remenyik *Blöse úrök mindenkinek tartoznak, Akár tetszik, akár nem, Saroküzlet* című művei olyan új színpadi látásmódot propagáltak, amely végtelenül kitágítja a színház lehetőségeit, s amely a dráma új eredményeit hozta létre — Brechtől Dürrenmattig, Millerig. Ebbe a gondolatkörbe tartozik Háry Gyula, az avantgarde másik kiemelkedő alakja *Husz János és Zsigmond császár* című expresszionista fűtöttsgű történelmi drámájának ismertetése is. Háry ebben a drámájában a kommunista forradalmár elkötelezettségével a történelemben saját kora lehetőségeit faggatja.

Szembeállítja a *Korunk* ezt a politikai színházat a Molnár Ferenc nevével fémjelzett polgári álomszínházzal. Újvári László Molnár *Harmoniajáról* írva, a polgári színjáték alkonyáról beszél. Elemzi a molnári magatartás eszmei és osztálygyökereit. Ez a cikk összecseng Nagy Lajosnak, a magyar kommunisták fellelágis folyóiratában, a 100%-ban megjelent, híressé

vált mondásával: „Ha az Éjjeli menedékhelyet vagy a Hamletet játsszák, a színpad szószék, de ha a Hatytűt, akkor mulatóhely, vagy annál is rosszabb.“

Gaál Gábor lapja a színi mozgalomra vonatkozóan átfogó programot akart adni. Színházelméleti és dramaturgiai véleménymondás után az új színház gazdasági-szervezeti formáival is foglalkoznak. Szacsavay Gusztáv (Gaál Gábor) *Színház és gazdaság* (1932) című cikkében veti fel ezt a kérdést. „...megszűnik a polgárság színháza, s egy új réteg és egy új osztály színháza kerül a helyére. Stúdiók, színpadközösségek, kísérleti színpadok, színpad-termelőszövetkezetek és csoportok színháza váltja fel, melyek úgy üzemformailag, mint ideológiailag túlhaladják a magánvállalkozás formájú színházat a kollektivitás irányában — a kollektív gondolat teljes és igazi értelmében.“

Az elméleti alapvetés tehát megvolt: a nagy tömegek támogatására apelláló, expresszionista drámairodalmat vállaltó agitativ, politikai színház eszménye. Ez a színházi eszmény szorosan összefügg a *Korunk* fejlődésével. Ebben a szakaszban vált egyeduralgóddá a marxista szemlélet a folyóirat ideológiájában.

Hogy elméleti tevékenységét kiteljesíthesse, szükségessége lett volna ennek a lapnak is az *Erdélyi Helikon*-hoz hasonló anyagi lehetőségekre: színházra, pályázatok meghirdetését lehetővé tevő pénzösszegekre, kiadóra... Ezek hiányával magyarázható, hogy programja gyakorlatilag nem jelentkezik két világháború közötti színházi életünkben, meghatározóvá az eredeti darabok színrevitelekora a helikoni transzilván drámaelmélet válik.

Az anyagi bázis hiánya ellenére a *Korunk* elméleti tevékenységével párhuzamosan megindította a harcot az elkötelezett eredeti drámairodalom megteremtéséért. Lelkesen propagálta egy stúdió megalakításának gondolatát, amely a modern művészetet ápolná. Így határozzák meg célkitűzéseit: „Kísérleti színpadot akar azon kevés író számára, akiket speciális erdélyi viszonyaink nem tudnak vagy nem akarnak megszólaltatni (Toller, Hasenclever, Sternheim, Kaiser). Kutat olyan erdélyi drámák után, amelyek céljaiknak megfelelőnek.“ Ennek az új drámának csíráját vélik felfedezni Becsky Andornak a Munkáskamaraszínpadon bemutatott *Gyémántrabszolgák* című kétfelvonásos dramatisált kórusában. A mű hőse maga a proletariátus.

Az elkötelezett romániai magyar dráma kialakításának fontos állomása a már említett *Erről van szó* című pamflet, melyben közlik Benamy Sándor *Látta Ön már Einsteint kacintani?* című, „konfliktus“-nak jelzett írását. Az expresszionista stílusú jelenet szerzője emlékirásában (*A XX. században éltém*) így emlékezik erre: „A magántulajdon-éhség, a halmozás legellenzesebb táptalajának a »polgári család«-ot láttam, ennek szegeztem egész dühömet. Család családra épült, akár egy kaptár, és nőtt, erősödött burzsoá társadalommá. Sok, éremlyítő példa — házasságközvetítés, érdekházasság — a szerelem fogalmát is oly mértékben lejáratta előttem, hogy a szeretetet óvóan, tisztán külön akartam választani tőle. A nyers ösztön elijesztett. Pamfletünkben így öltött formát *Látta Ön már Einsteint kacintani?* címmel műfajként »konfliktus“-nak jelzett háborgásom, gúnyiratom

téka

Máté Pál

Richard Neutra

*Kismonográfia a modern építészet legjelesebb teoretikusainak és művelőinek egyikeről. A bécsi születésű Richard Neutra amerikai építész, a nagy kezdeményező — Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe — után a tájbehelyezés, a természettel való közvetlen kapcsolat jeles mestereként lépett fel. Az „organikus építészeti“ továbbfejlesztője. Korán felismerte az ipar szerepét az építészeti előregyártásban és a biológiai igények tudományos kielégítésének szükségét, amit „biorealizmus“-nak nevezett el. A szép kiállítású könyvből idézzük Neutrát: „Valamikor bizonyára hozzátartozik majd a környezetalakító szellemi fegyvertárhoz az pszichoszomatikus organizmus működésének gyakorlatilag felhasználható ismerete és az érzékek kulcsaival való bánni tudás...“ Az *Architektúra-sorozat VIII. kötet* 32 lap terjedelmű tanulmányul és 56 fotóval. (Akadémiai Kiadó, 1970.)*

Joseph-Émile Muller

Arta moderná

A francia szerző a modern képzőművészet eredetét, elméleti problémáit, szemléletét és technikáját veszi szemügyre, a naturalizmustól a mértani és lírai absztrakcióig. Külön érdeme a kis terjedelmű, esszé-szerűen olvasható műnek, hogy sokoldalúan közelíti meg tárgyát, kitér az ipari civilizáció és a jelenkori tudomány hatására a modern művészetre, az ember helyére ebben a művészetben, a haladás fogalmára az esztétikai jelenségek mai alakulásának szemzőgéből. (Editura științifică, 1970.)

téka

Nagy Kálmán

Kis magyar nyelvtankönyv

Ami a nyelvtanokból gyakran elmarad: ezt igéri előszavában ez a kis kézikönyv, amelyet az anyanyelvét szerető és ismerni vágyó ember haszonnal forgathat. A szerző érdeme elsősorban abban rejlik, hogy a más kiadványokban is megtalálható, alapvető nyelvtani tudnivalók mellett olyan jelenségekre, szabályokra, nyelvhasználati jellegzetességekre is felhívja a figyelmet, amelyeket másutt ritkán vagy egyáltalán nem találunk meg. Egyszerű, közvetlen stílusban megírt nyelvtankönyvének értékei közé tartoznak a különböző nyelvhelyességi szabályokat „begyakoroltató” szójegyzékek (főleg a közhasználatú román szavak, valamint a főlegesen használt, kerülendő idegen szavak jegyzéke) és a mondat szerkezetet illusztrálva-magyarázó fejezet. Az izléses kötet különösen a tanulók körében számíthat népszerűség-re. (Kriterion, 1970.)

Buday György fametszeti

„Ez a fametsző-művészet gyökeresen kapcsolódott az európai és magyar hagyományokhoz, a díceit vésegető Dürerhez is, meg a tipográfus Tótfalusi Kis Miklóshoz, s úgy alakította ki a maga kifejezési formáit, hogy a modern kísérleteket is szöges gonddal figyelte” — írja Ortutay Gyula bevezetőjében, s miközben a pompás kötetten végiglapozunk és a 82 reprodukciónál rendre megállunk, egyben végigkísérjük a művész útját az 1931-ben megszületett Boldogasszony búcsúja s a Radnóti-illusztrációk szegedi élményanyagától népmese- és balladajelenítéseken át egy bibliofil angol Shakespeare-sorozat

a polgári házasság diadaláról. És mert ekkor még abban reménykedtünk, hogy a weimari Németországból nekünk, közép-európaiaknak, kinő valami jó, párbeszédemet oda akklimatizáltam.“

1935-ben Jámber Erzsébet kolozsvári szerző az *Anyai szív* című drámájából jelenik meg részlet. A szerkesztőség így mutatja be a művet: „A dráma először kísérli meg irodalmunkban — a kispolgári életformák közt — a fiú és anya közti szeretet legendákba túlzott értelmét reálisan átvilágítani, illetve a mögötte meghúzódó anyagi mozzanatokra s a belőlük származó konfliktusokra rámutatni.“ Sajnos, a teljes művet nem sikerült megtalálnunk; a lapban közölt részlet inkább irodalomtörténeti érdekességet mutat, mint felújítandó örökséget.

Rendkívül figyelemre méltó azonban Salamon Ernő színpadi költeménye, a *Ballada az elhagyott telepről*. A hegyi fakitermelő telep beszünteti tevékenységét. Dolgozói kénytelenek elhagyni szülőföldjüket, elvándorolnak munkát keresni. Jövőjük — a pária-sors. Eddig bizonyos fokú függetlenség, belső szabadság tudatát kölcsönözte nekik az otthon, a szülőföld szerete. Most ezt is elvesztik. Az ábrázolt fájdalom eksztatikus méretei a megsemmisülés víziójává nővesztik a művet. Megjelennek a halott hősök. Élők és holtak megrázó kórusából kerekedik ki a tiltakozás a pária-sors ellen.

A *Korunk* szelleme hatott a folyóiratokon kívül is. Más folyóiratokban, a színházakban fel-feltűnik egy-egy expresszionista stílusban, elkötelezett szellemben megírt dráma. A helikoni liberalizmusra jellemző, hogy ott olvashatjuk Kádár Imre *Éhségsztrájk* címmel közreadott öt párbeszédét, mely expresszionista montázs-technikával megírt kis drámai remekmű a forradalmi szilárdság, eltökéltség dicsőítésére. Ugyancsak itt olvasható (később el is jicszák) Thury Zsuzsa *Egy pár selyemharisnya* című egyfelvonásosa is. Dramaturgiai megoldásukban is újszerűek e művek, érződnek rajtuk a harmincas évek színházújító, forradalmi tartalmú európai törekvései. Tematikai merészségük, osztályharcos szellemük pedig feltétlen *Korunk*-hatást bizonyít.

Latjuk tehát, hogy a politikus színház gondolata betört a dráma területére, jórészt a *Korunk* tevékenységének eredményeképpen. A végleges betörés az 1936-os helikoni pályázaton következett be, mikor Nagy István *Özönvíz előtt* című drámája díjat nyert, es jelentős sikert aratott a színpadon is. Ezt a betörést Gaál Gábor *Drámaírálat Transzilvániában* című cikkében nyugtázza. Erre az időszakra bebizonyosodik a transzilván dráma útjának járhatatlansága is; a negyvenes évekig megírt sikeres darabok, Tomcsa Sándor *Műtétje*, Marton Lili *Sikátora* már az európai politikai színház és a *Korunk* propagálta tiszta osztálydráma tapasztalatait hasznosítja.

A hazai kortárs színművészet számára a politikai színház tapasztalatai nyilvánvalóan fontosak — a *Korunk* színházelméleti tevékenysége tehát a mai színjátszás hasznosítható öröksége.

Kötő József

„Dramaturgia nincs többé, Bármennyire igyekszem bevezetésül a dráma fogalmát meghatározni, nem jutok tovább ennél a közhelynél: a dráma színjátékos személyek párbeszédeiben emberi sorsokat ábrázoló játékok egybegyűlt közönség számára. Látni fogjuk, hogy ennek a meghatározásnak végét is lefaragja a magányos emberhez vagy családhoz szóló televízió” — írja Benedek Marcell, az irodalmi műfajok korunkban történeti átalakulását vázolja fel (*Irodalmi hármaskönyv*. Budapest, 1967). A líra és a regény már régebben szakított a hagyományos formákkal, a regény válságáról szóló nézetek pedig — már el is avultak. Újabb keletű a dráma műfaján belül a tartalom és a tradicionális formai törvényszerűségek közti ellentmondás, ami végül is a forma elbizonytalanodásához vezet, viszont nyílt tér tárul fel a kísérletezés számára.

Új dráma-fajták születnek, mint a hangjáték vagy az egyfelvonásos (Einakter vagy Kurzschauspiel, Dramolett). Az „egyfelvonásos” megnevezés alatt Gero von Wilbert az 1964-ben megjelent *Sachwörterbuch der Literatur*-jában mindazokat a színpadi darabokat felsorolta, amelyeknek terjedelme nem lép túl egyetlen felvonást, de megjegyzi, hogy ez a forma különösen a modern színház szellemének felel meg. Benedetto Croce egészében tagadta az egyfelvonásos irodalmi értékét (*Poesie und Nichtpoesie*). 1961-ben Walter Höllerer szerkesztésében *Spiele in einem Akt* (Egyfelvonásos darabok) címen gyűjteményt adtak ki. Karl Vietor idevágó elméleti tanulmányai, az említett antológia, végül pedig Dietmut Schmetz *Der moderne Einakter* (Stuttgart, 1967) című munkája, amely főleg a Höllerer kiadta egyfelvonásosok tanulmányozására vállalkozott, végleg besorolta ezeket a műveket a drámai műformák közé. A fiatal irodalmár könyvterjedelmű tanulmánya úttörő műnek számít, 1600 címet, 750 szerzőt említ, vezető helyet biztosítva a francia és amerikai szerzőknek. Sajnos, e sokaságban magyar, román, orosz, lengyel nyelvű művek nem fordulnak elő, létezésükről nem is emlékezik meg a szerző. Dietmut Schmetz vizsgálódásai során igyekszik bebizonyítani, hogy e műfaj és más hagyományos drámai formák közt nemcsak terjedelembeli, hanem lényegi eltérés is van, ami megkülönbözteti az egyfelvonásost más rövidlégezetű műformáktól, mint a közjáték, népi rövidopera, monodráma, előjáték, pásztorjáték, proverbes dramatiques. A szerző az egyfelvonásosban felállított drámai helyzetet, a történetet, a szereplőket, a műfajon belül a hely és idő fogalmának megváltozását, végül az egyfelvonásos nyelvét tárgyalja.

Dietmut Schmetz megállapítja, hogy a modern egyfelvonásos az antiszínház talaján bontakozik ki, s ennek sajátos jegyeit az egyfelvonásosokban ki is mutatja. Így többek között a fejlődés, az okozatiság hiányát, a tényállás meggyőződés nélküli, passzív elfogadását, a személyiség megszűnését, cselekmény helyett egy történet bemutatását, az emberi, társadalmi értékek létének kétségbevonását, a tény, hogy

Athéni Timon-változataiig s a nemzetközi kiadványok Vergiliustól Joyce-ig terjedő címképeigi. Néhányat e remekek közül lapunk 1969. 1. és 2. számaiból ismer az olvasó, mi is szívesen idéztük fel Buday György kolozsvári elindulását; szülővárosáról maga a szerző is hálásan emlékezik meg falmetszet-gyűjteménye elé írt önéletrajzában. A fekete és fehér villogó és komor játékával Buday György változó korokon át ismétlődő emberi tragikumot érzékeltet. Népi ihletésű egyetemes humanizmusa nem véletlenül nyerte el világiakállitások nagydíját, az angol „Királyi Társaság” tagságát s neves kiadványokat rendeléseit. A mintaszerű kiadványt a híres gyomai Kner nyomda állította elő, sajnos, kis példányszámban. (Magyar Helikon, 1970.)

Jerome S. Bruner

Procesul educației intelectuale

Jerome S. Brunernek a *Psyché* sorozatban E. Fisch-beim méltató előszavával megjelent kötete az 1959-ben Woods Hole-ban tartott konferencián felmerült oktatási-nevelési kérdésekkel foglalkozik. Az intellektuális nevelés folyamatának néhány időszerű kérdését 35 tudós, nevelő, pszichológus — közöttük Edward G. Begle, John Blum, Henry Chauncey, Lee J. Cronbach, Arnold Grobman, Randall M. Whaley — részvételével tárgyalták meg. A szerző — ellentétben Piaget-val — a nevelés nélkülözhetetlen, döntő szerepét taglalja az intellektuális fejlődés folyamatában, valamint új eszközöket, módszereket keres — elméleti és gyakorlati sikon egyaránt —, melyek alkalmasak e folyamat megkönnyítésére, javítására. A kötet másik érdekessége és érdeme, hogy a szak-

téka

emberek számára érdekes problémafelvetés és tárgyalás mellett betekintést nyújt az Egyesült Államok oktatási-nevelési problémáiba. (Editura științifică, 1970.)

Hankiss Elemér

Az irodalmi kifejezésformák lélektana

A jól sikerült és vonzóan érdekes könyv szemléleti alapja a művészetlélektan, ezen belül pedig elsődlegesen az irodalomlélektan. A sokféle lehetőség közül nem annyira az írónak, mint inkább a másik tényezőnek, az olvasónak a lélektana érdekli.

A szerző arra a kérdésre igyekszik feleletet adni, hogy a nyelvi jelrendszerként felfogott irodalmi mű hogyan hat az olvasóra. A különben igen nagy témakörnek ebben az irányban való leszűkítése azért is jó és helyes, mert újabban a stilisztikában is annak a vizsgálata a legfontosabb, hogy miért szép és hatásos egy vers vagy egy elbeszélés (s kevésbé az író amúgy is rejtett, nehezen felfedhető szándéka). Hankiss is azokat a pszichológiai erőket vagy energiákat kutatja, amelyek az író gondolatait és érzelmeit úgy sűrítik magukba, hogy abból esztétikai érték lesz, olyan, amely a nyelvi nyersanyagot különböző mechanizmusok segítségével alkalmassá teszi arra, hogy az energiákat továbbugrózzák és az olvasóban hatást váltanak ki. Hogy az irodalmi élményfolyamatban szerepet játszó alkotó és formáló energiákról, röviden az alkotás- és hatáslélektan főbb problémáiról tájékoztathasson, a kérdés történeteként a XX. század legjelentősebb művészetlélektani irányzatait is bemutatja, mint például a behaviorista, freudista, jungiá-

a szereplők jelleme nem változik a darab során, hanem helyzetükkel egygé válnak, megkövesednek a megszokott körülmények között — mindezeket az elemeket, amelyek részben már Brecht epikus színházának alapkövei, Dietmut Schmetz kissé túl kategorikusan az egyfelvonásos sajátjának tekinti. Ugyanígy a modern irodalom jelentős részében, minden műfajban érvényes jelenség ma az idő dimenziójának megváltozása, gyakori a dialógusok értelmetlenségbe fulladása, s a művek célja sok esetben a kiábrándítás.

Az egyfelvonásos tulajdonképpen sajátos elemeit Schmetz a mai drámára és irodalomra vonatkozó általános érvényű jegyek közé ágyazza. Ezek feltűnő jelenléte az egyfelvonásosban jórészt a műfaj tömörségéből, rövidségéből ered. A szerző bebizonyítja, hogy olyan esztétikai fogalmak, mint a groteszk, az abszurd, nemcsak megfelelő talajra találnak az egyfelvonásosban, de mondhatni oksági viszonyban állnak egymással. Az egyfelvonásos a drámai szerző számára alkalmas forma a gondolatokkal, álmokkal, szenvedélyekkel való kísérletezésre, a konvencióval, hagyománnyal való szembehelyezkedésre. Dietmut Schmetz a drámáról szóló modern irodalom legtekintélyesebbjeire hivatkozik — Martin Esslin, Szondi Péter, Klaus Völker, Robert Petsch munkáira.

Nagy Ildikó

A Cinemát lapozgatva

A gyermekes szülők tapasztalata: a festő-mázoló távozása után felkerül a gyermekszoba falára B.B. (Brigitte Bardot), D.D. (Danielle Darrieux), C.C. (Claudia Cardinale). Ugyanezek a *Cinemából* kivágható portrék állandó vitára adnak alkalmat a román sajtóban. Nevzetesen: hogyan egyeztethető össze közlésük Ecaterina Oproiu — a *Cinema* főszerkesztője — rendkívül magas művészi igényével. A bukaresti filmnap hasábjain ugyanis a „főztár” D.I. Suchianu filmesztéta. Ő jelenti a mércét és a rangot. Hogyan lehet hát egyszersmind a hetvenöt éves, egyáltalán nem „szakállas”, sőt inkább dühöngően modern örökifjú kitűnő tanulmányait színes művészfotókkal változtatni?

De ne kapkodjunk. Merthogy a *Cinemát* lapozgatva valójában nem a szerkesztés kommersz-jellege ugrik a szemünkbe. Ha általánosítunk, márpedig azt tesszük, s vegyük ehhez példának az 1970-es évfolyamot, a legérdekesebb kérdés, ami az olvasóban felmerül, a következő: hogyan lehetséges az, hogy a világviszonylatban is hipermodernül berendezett București (Buftea) stúdióban olyan kitűnő rendezők dolgoznak, mint Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, olyan tehetséges színészek játszanak, mint Victor Rebengiuc, a nemrégiben elhunyt Ștefan Ciobotăreșu, a kiváló George Constantin, G. Dinică, Emeric Schăffer, Gina Patrichi, no meg Széles Anna, és mégis alig egy-két filmünk aratott külföldön sikert. A kérdés fogas, és

téka

ebben a keretben talán meg sem vitatható, valószínűleg a filmforgatókönyvben kell keresnünk a hibát. Merthogy operatőrjeink már rég járják a világot, Sergiu Iuzum immár két éve Párizsban dolgozik, mások Nyugat-Németországban, Amerikában filmeznek, S most lássuk a kritikus-gárdát: D. I. Suchianun kívül Radu Cosașu (aki forgatókönyvíró is), Marin Sorescu (a kitűnő költő és drámaíró), Valentin Silvestru (vitriolba mártott tollú kritikus), Alice Mănoiu, Călin Căliman, Eva Sirbu, (Sajnos, a hazai magyar sajtó sokkal rosszabbul áll filmbírálok dolgában: Halász István az egyedüli, aki a filmet belülről, „szubjektív”, filmes szögből, illetve „lencsével” képes látni; említésre méltó Müller Ferenc is, aki ugyan kívülről, de igen jó ízléssel hasonul bírázataiban a bírált mű stílusához — lásd például a Jancsóról írt cikkét az *Iffjómunkásban*.)

De talán kanyarodjunk vissza a *Cinemához*, hiszen a továbbiakban erről a lapról lesz szó. Mindenekelőtt — szemelvény egy önterjűből. A roppant érdekes önterjű egyik alcíme: „A kritikus avantgardista néző, míg a néző szerényebb fajta kritikus.”

„Mindig nagy tisztelettel beszélsz — szólítja meg magamagát Suchianu — a »szép fogyasztóiról« a nagyközönségről, az ő kritikusai művoltában.

— *Ugy van, a néző szerényebb fajta bíráló, mivelhogy nincsenek személyi érdekei, és nem is kíván pózolni, hogy intelligensnek tünjék.*

— *De az emberek többsége azt hiszi a kritikusról, hogy ő felsőbbrendű, semmiképpen sem alacsonyabbrendű néző.*

— *Igy is van, Mert a bírálóra az a nagyon nehéz és fontos feladat hárul, hogy felfedezze a filmben az újat, az avantgarde-ra mutató elemeket.*

— *Mit jelentsen az, hogy: avantgarde-ra mutató elem?*

— *Roppant egyszerű. Avantgarde annyit tesz, mint újszerűség, világviszonylatban újdonság, valami kicsiny (avagy nagy) megoldás, amire eddig nem volt példa.“*

A *Cinema* érdeme, hogy következetesen foglalkozik ezekkel a kicsiny, illetve nagyobbacska dolgokkal. Így elsősorban a hazai avantgarde-dal foglalkozik, amire néhány évvel ezelőttig nemigen volt példa; a példák most sem sokasodnak túlságosan, de akad egy-egy kiemelkedő produkció, amely rendszerint el is jut a világhírig. Elsőül Liviu Ciulei és Lucian Pintilie törték meg a jeget.

A szerkesztők fontosnak tartják a közönségnevelést. Hadd említsük meg a *Cinema* 1970. 5. számának egyik izgalmas cikkét — Radu Cosașu tollából —, amely a lap hat teljes oldalát foglalja el. A cikk rendkívül színes, jól dokumentált, elméleti alapvetésű. Cosașu e cikkében elemzi az elidegenedést, az erőszakot, a gyilkosságra való hajlam minden freudí zegzugát, de közben ravaszul, főként képanyagában, végigsétáltat bennünket a legizgalmasabb és legnépszerűbb krimik, westernek és borzalomfilmek egész során. Mäskülönben komoly, elemző cikkét itt-ott ártatlan, azúrkék, gyermekszemű Alain Delonok és férfias Jean-Paul Belmondók tarkítják, ekképpen

nus-antropologikus elméleteket és a marxista irodalomlélektani kutatásokat. (Akadémiai Kiadó, 1970.)

Kallós Zoltán

Balladák könyve

Ujabb mérsölkő a magyar folklorisztika történetében. Fel-felújító erejű reveláció, a népköltészet és népzene magasrendű művészi értékeinek újabb bizonyossága, kiapadhatatlannak tűnő szépségforrás, s egyúttal méltó elégtétel Kallós Zoltánnak közel három évtizedes — sokáig visszhangtalan — gyűjtőmunkásságáért. A kötet anyaga válogatás gazdag mezősegi, kalotaszegi, gyimesi és moldvai gyűjtéseiből, s — ami a kötet varázsának egyik forrása — kivétel nélkül valamennyi ballada az élő néphagyományból.

Szembeötlő a klasszikus típusok változatainak bősége (a 267 népballadának és balladás dálnak, illetve meseváltottnak több mint a fele), valamint a dallamok sokasága (162 szöveg szerepel dallamostul). A kivételes teljesítmény és érték érzekelhetővé válásában igen nagy része van a kötet avatott gondozójának, Szabó T. Attilának. Bevezető tanulmányában áttekinti a hazai magyar népballadagyűjtés másfél százados életútját. A dallamokat Jagamas János ellenőrizte, a kötetet Dávid Gyula szerkesztette, köntösét Deák Ferenc tervezte, a kötéstartólapra nagyarkapusi asszonyok varrtak írásos mintát. (Kriterion Könyvkiadó, 1970.)

Louis Althusser

Citindu-l pe Marx

Althusser a marxista filozófia mai fejlődésének egyik legjelentősebb alakja. Művei szenvedélyes elvi vitákat váltottak ki a marxisták és nem-marxisták körében egyaránt. A dogmatizmus összeomlása a

téka

marxi életmű alaposabb tanulmányozására ösztönözte a francia filozófust is. Már első írásaiban szembefordult azokkal, akik Marxból — főleg a fiatalkori művek alapján — jogtalanul moralistát faragtak. A marxista filozófia sajátosságait kutatja, annak az elméleti forradalomnak a lényegét, amelyet a marxi életmű valóban jelentett. Ezért hangsúlyozza — sokhelyütt metafizikus élességgel — azt, ami elválasztja Marxt az elődöktől, az érett Marxt az ifjú Marxtól, a történelem materialista értelmezését mindenfajta antropologikus történelemszemlélettől. Eredeti, gondolatgazdag, de rendkívül vitatott a tudományelméleti álláspontja: elveti a gyakorlat meghonosodott fogalmát, árnyaltabb megfogalmazással és az „elméleti gyakorlat”-fogalom meghonosításával kísérletezik. Hangsúlyozza az elméleti megismerés és ideológia különbözőségeit.

A román nyelvű kiadáshoz Ion Aluaş irt előszót. A kitűnő elemzés megérteti az olvasóval Althusser problémagazdag, ugyanakkor matematikus gondolkodásának értékeit. (Editura Politică, 1970.)

Traian I. Ştefureac

Evoluția plantelor oglinđită în opere recente de botanică filogenetică

A bukaresti egyetem neves botanikus professzora a növényvilág fejlődéstörténetére vonatkozó kutatások mai állását tekinti át a szakirodalom klasszikus és újabb eredményeinek fényében. Felméri a különböző rendszertani bélyeg-ek fejlődéstörténeti értékét, a sejtan, öröklésan, élettan, biokémia, ökológia hozzájárulását az evolúciós gondolat elmélyítéséhez, és összefoglalja a fej-

enyhítvén bennünk a lelkifurdalást, amit cikke szociológiai intelme okoz: „A mi ideológiai... de nemcsak ideológiai, hanem erkölcsi, sőt, végső fokon művészi éberségünknek abból kell kiindulnia, hogy a mi társadalmunk, noha istentagadó, mégsem »istentől elrugaszzkodott« társadalom, hogy megvannak a törvényei, a maga szocialista etikája, amelytől merőben távol áll a gengszterizmus, a törvénytelenység, a gyilkosság, az anarchia, az agresszív individualizmus, az igazságtalanság, a kiváltságosok önkényeskedése, egy szóval az ember ember által való kizsákmányolására épülő morál minden alapvonása.”

Vagy lejjebb: „Mindenkor meg fogom érteni a Szamurájt, mindig is harcolni fogok azok ellen, akik A feljelentő betiltása mellett kardoskodnak, de mindig is tudni fogom, illetve mindenkor tudnom kell, milyen mértékben az enyémeke avagy sem ezek a hősök. (Egyik kiváló román esztéta nemrégiben azt mondta nekem, a főszempont: tudni, mikor szakadjunk el ezektől a hőöktől.)”

Atenție violență (Vigyázat, erőszak) című cikkében Cosaşu olyat is mond, amit a szocialista filmművészetre vonatkoztathatunk: „Noha a kizsákmányolás kérdése a múlté, a szocializmus még ismeri az egyik ember függését a másiktól, ami nemegyszer heves ellentét forrása, akkor is, ha nem antagonista ez az ellentét, Semmi sem idegen tőlem, ami emberi. E szép jelszó nem jogosít fel bennünket arra, hogy ne tudjuk, mi idegen és mi nem tőlünk, szocialista embe- rektől.”

Visszatérve eredeti mondanivalónkra, meg kell említenünk, hogy a lap mindenkor felkarolja a hazai filmművészetben jelentkező újat, illetve avantgarde-ot, megvitatja, népszerűsíti. Pintilie filmjét, a *Víz-szajátszást* például, amelyet a New York-i Museum of Modern Art halljában is vetítettek, s felkavarta a világ filmes-közvéleményét. Minden ilyen kísérlet a *Cinemában* valóságos fórumra talál. De felfigyel a csirájában megmutakozó újra is. Pintilie első filmje, a *Vasárnap hatkor* bemutatása alkalmával a lap elsőként jelezte: ime, jelentkezett az új, a sajátosan hazai formanyelv a filmben!

A lap természetesen a hazai művek kritikai elemzését is elvégzi, nemegyszer igen szellemesen. Így például Alice Mănoiu „Hogyan fejezzük be a történetet?” címmel rendkívül eredeti fényképsorozatot hoz (a megfelelő epés kommentárral) azokról a sémákról, amelyek azt példázzák, mitől gyengék egyes román filmek. Ezúttal a rutinos befejezések szemszögéből mutatja be az optimista záróképet (*Lélekefelelős*), a nyugtalan (*Egy jó kisfiú reggeleit*), a bűbájosat (*Hőség*), a kifogástalan (*Gioconda mosolya*) és végül a sokkhatásút, amit ezúttal pozitív példaként idéz: Széles Anna és Victor Rebengiuc — a híres „utolsó reggelinél” (*Az akasztottak erdeje*).

Mivel foglalkozik még a *Cinema*?

Tanácsokat ad a filmvállalatoknak, milyen filmeket importáljanak (ezek a tanácsok többnyire süket fülekre találnak!). Statisztikát készít, ankétokat rendez azokról a filmekről, amelyek a legnagyobb tömegsiker aratták, illetve amelyeknek szakmai körökben kedvező volt a visszhangjuk.

D. I. Suchianu minden hónapban egy-egy rég letűnt vagy hosszas hallgatás után újra előkerült, esetleg tragikus körülmények között elhunyt filmsztárt mutat be (Marilyn Monroe, Judy Garland, Sharon Tate). 1969-ben a *Cinema* Ingmar Bergman-sorozatát indította. A színvonalas cikksorozatnak egyetlen szépséghibája volt: közönségünk ugyanis eddig egyetlen Ingmar Bergman-filmet ha látott! Jancsó életművét, akárcsak az új szovjet avantgarde-ot, részletesebben ismertette a folyóirat, mint a filmszínházak. A lap híres filmesekkel is rendszeresen készít interjúkat: Mastroiannival, Monica Vittivel, Fellinivel, Belmondóval... s nemcsak olyankor, amikor éppen hazánkba látogatnak (egyébként a hazai magyar sajtó ilyen esetekben sem érdeklődik az efféle „szenzáció” iránt).

Összegezve a mondottakat: a *Cinema* igen jó, friss, színes, igényes, s ami talán nem kevésbé fontos: olvasmányos filmlap.

Földes Mária



Hamis gyógyszert készítő patikus büntetése (XVIII. századi pronaosz, primitív népi piktúra Erdélyből, Kabay Béla gyűjtése)

lődeselmélet tanulságait a növényrendszertanban. Könyvtáryi hozzáférhetetlen szak-könyvet és közleményt pótol, éppen ezért vidéken dolgozó biológusok számára különösen értékes segítség a tudományág tizenkét nemzetközi szaktekintélyének megszólaltatása, véleményeik ismertetése a kötet egy-egy különálló fejezetében. Ugyancsak külön fejezet foglalkozik a növények szaporodásmódjának ismertetésével az evolúció különböző emeletein, és önálló fejezet tekinti át a hazai kutatások, közöttük a kolozsvári botanikai iskola eredményeit. (Editura didactică și pedagogică, 1970.)

Gheorghe Moca

Suveranitatea de stat și dreptul internațional contemporan

Az állami szuverenitás kérdése továbbra is a nemzetközi élet előterében áll. A régi és az új szüntelen párharcában, világpolitikai jelentősége a jogtudományt is mind újabb — és hasznos — tisztázásokra sarkallja. A szerző érdeme, hogy a szakos jelleg feláldozása nélkül mindvégig politikai hangzatban sikerül tartania a nagy témát. Kiváltképpen a polgári elméletek értő bírálata során: nem kiméli azokat a nézeteket, amelyek például időszerűtlennek minősítik vagy a nemzetközi szervezetek jogának rendelnék alá a szuverenitást, azokat sem, amelyek a „relatív vagy korlátolt” szuverenitás tételét kellek. Időszerű érvelése a törvényesség kérdésében: a legalitás elképzelhetetlen minden egyes állam, a nemzetközi közösség minden egyes tagja szuverenitásának maradéktalan tiszteletben tartása nélkül. (Editura științifică, 1970.)

Avantgarde film — nemzeti hagyomány

A közönség nagy részének tudatában a „mozi“ ma is úgy él, mint egyszerű szórakozási, kikapcsolódási lehetőség. A gondtalanul eltölthető két óra vonzza a látványos-zenés vagy a „bunyós“ filmek kedvelőit; ám például a krimi és a western nemcsak a művészi igény alsóbb fokán megrekedt laikus kedvelt műfaja — nem egy magas műveltségű és intelligenciájú művész, sőt esztéta sem vár többet a film-től, mint pihentető, külsőséges látványt. Ebben a magatartásban anakronisztikusan kísért a film művészet-voltának tagadása vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyása, egyfajta irodalmi arisztokratizmus: mintha az egyetemes és a nemzeti kultúra értékteremtő ágainak sorában korunk filmművészetét el lehetne hanyagolni.

A filmesztétika és a filmtörténet ma egyre többet foglalkozik egyes művész-filmek és nemzeti filmiskolák, valamint az illető nemzeti kultúrák, az egyetemes emberi kultúra belső összefüggéseinek, determináltságának felfedésével. Már egy elmélyültebb, művészetpolitikai célzatú interjúban sem lehet megkerülni ezeket a kérdéseket. Amikor például az újságíró véleményt kér Mihnea Gheorghiu-tól, a román filmművészet egyik felelős beosztású irányítójától, hogy mit is teszünk a nemzeti filmiskola kialakításáért (CINEMA, 1970. 7), kérdésében utal az olasz neo-realizmus s a megelőző évtizedek verizmusa, a free cinema s a kortárs angol dráma és színház, vagy a francia nouvelle vague és az új regény kétségbevonhatatlan kapcsolatára. Válaszában Mihnea Gheorghiu épp az ilyenyszerű szerves összefüggést hiányolja egyrészt a román film, másrészt a mai román irodalom, illetve az ország bel- és külpolitikájának valósága között — hiszen a világ legtöbb filmesével együtt ő is vallja, hogy a filmművészet elválaszthatatlan egy nemzeti civilizáció sajátosságaitól. A sokéves stagnálás után viszont, részben a sürgetések, különböző szintű kerekasztalok s a megnövekedett lehetőségek hatására, a román film elmozdult a holtpontról, s ezt Liviu Ciulei filmjének, *Az akasztottak erdejének* sokáig meglehetősen egyedülálló sikere után több játékfilm is bizonyította, a többi között Lucian Pintilie *Visszajátszása*.

Művészfilm és nemzeti kultúra kölcsönös feltételezettsége azonban nemcsak a jelenben, hanem történetileg is megragadható. A *Szerelmem*, *Hirosima* Resnais-jét például szoros szálak fűzik a prousti örökséghez (ha később az „új regény“ felé fordult is: képalkotása a prousti ábrázolás filmi megfelelője), Ingmar Bergman Strindberg és Kierkegaard hagyatékához, Tarkovszkijt, a *Rubljev* alkotóját Dosztojevszkijhez és Muszorgszkij operáihoz — írja kiváló tanulmányában B. Nagy László, a nemzetközi hírre jutott magyar filmművészet problémáit történelmi távlatban vizsgálva (FILMKRITIKA, 1970. 4). A tanulmány tárgyához szorosabban kapcsolódva, B. Nagy utal azokra a szálakra, amelyek mindenekelőtt Jancsó Miklós filmjeit Bartók nevével és művészetével kötik össze; de „Jancsó filmjeinek mélyén ott rejlik Ady magyarságélménye is“. Kósa Ferenc és Sára Sándor alkotásaiban (különösen a *Földobott kőben*) ugyancsak Ady társadalmi érzékenységét, plebejus indulatát, szimbolikáját véli felismerni a kritikus. Természetesen még közvetlenebbül kimutathatók a maibb párhuzamok — noha a magyar filmművészet korábbi tempóvesztését jelzi, hogy például a *Sodrásban*, az *Igy jöttem* vagy a *Tizezer nap*

irodalmi megfelelőivel jó tíz évvel hamarabb, Sánta Ferenc, Moldova György, Galgóczi Erzsébet és a novellista Szabó István föltűnésekor találkozhattunk. Ez a társadalmi-művészeti megkésetttség ma már a múlté, hiszen amikor neves rendezők, Jancsó, Kovács András, Kósa, a történelmi múlthoz fordulnak, akkor is időszerű kérdésekre keresik a választ. Lucian Pintilie egy bukaresti interjúban az új magyar filmművészetről mondogta, hogy a politikai, közéleti kérdések elemzése itt a szenvedélyes igazságkeresés puritánságával párosul (FILMVILÁG, 1970. 18).

Az új magyar filmek szociológiai vagy szociáletikai ébersége — ahogy B. Nagy nevezi e közös sajátosságot — mégsem elkülönítő, inkább a megújuló szocialista filmművészettel összekapcsoló jegy (noha mind tematikában és látásmódban, mind a formanyelv tekintetében lényegesek a különbözőségek is). Ugyancsak Pintilie írja a *Visszajátszásról*: „Nagyon-nagyon széles, átfogó értelemben — elsősorban történelmi és nem konkrét stilisztikai szempontból — ez a film is kapcsolódik a szocialista filmművészet új hullámainak törekvéseihez, amelyek egyébként stílusosan meglehetősen sokfelék. Szerintem mégis van valami közös vonásuk ezeknek a — formailag nagyon is heterogén — elkötelezetten közéleti szándékú filmeknek: a demitizálás. A hamis mítoszokkal, a különféle misztifikációkkal való leszámolás.“ A reprezentatív lengyel filmek például — mondhatjuk ismét B. Naggyal — túlnyomórészt a nemzeti önvizsgálat manifesztumai: „Óriási érdemük, hogy a történelemmel szembekerült ember személyes felelősségét, multjának, helyzetének következményeit állítják premier planba.“ Ezt viszont sajátosan lengyel módra teszik. Andrzej Wajda, a legnevesebb lengyel rendező nyilatkozata nemreg, legújabb filmje, a *Tajkép, csata után* készítése során: „A *Hamu és gyémánt*hoz kapcsolódik a hős alakja is... A *Hamu*ban a szemünk előtt lejátszódó dramán kívül a hős vonz bennünket legjobban a filmben, aki élni akar, és joga van az élethez. A *Tajkép*ben ilyen hős nincs, de ki tudja, vajon ebben az agresszivitásban, epés gúnyban, a bennünket körülvevő valóság feltárásában nem rejlik-e valami élő, egészséges? Mélysegesen inokolt magatartás ez, s összhangban áll a lengyel irodalmi nagyomannyal, mivel a lengyel értelmiségi, a lengyel művész beállítottságát tükrözi. Azt hiszem, ezek a kérdések ma jobban érdekelnek bennünket, mint tíz éve“ (KINO, 1970. 5). Persze, a lengyel új hullám filmjei sem csak történelem-szemléletükkel különböznek el más nemzeti iskolák alkotásaitól, hanem formai jellegzetességekkel is; az angol SIGHT AND SOUND kritikusa szerint ezek három forrásra vezethetők vissza: a lengyel romantikára, az a. antgarde-ra — és különösen a szürrealizmusra, amely erősen hatott a húszas évek lengyel irodalmára, zenéjére és a második világháború utáni képzőművészetre —, valamint a szocialista realizmusra.

A demokratikus gondolkodásmód új formájáért harcoló jugoszláv „új film“, melyet a JUGOSLAVIJA FILM NEWS a mai jugoszláv társadalom nagy vívmányának nevez, szintén keresi a maga sajátos, másokéval össze nem téveszthető formanyelvét. „Az, amit Makavejev, önironikusan, »anarchikus balkáni mentalitásnak« nevez, és ami bizonyos vadságban, szertelenségben, vaskos realitásban nyilvánul meg, olykor bizarrul keveredik a divatos filmstílusok külsőségeivel az új filmekben“ — írja egy recenzió. Ugyanakkor viszont megfigyelhető, akárcsak a modern jugoszláv elbeszélők, költők és esszéírók műveiben, a nyugati hatások hasonlítása is a sajátos nemzeti vagy közép-kelet-európai problémák pontosabb, művészibb kifejezése érdekében.

A példák folytathatók. Egy várnai utazás kapcsán írta le a FILMKRITIKA olvasószerkesztője, Sallay Gergely: „1956 óta egymás után újulnak meg a nemzeti filmművészetek Európa keleti felében, hasonló menetrendben. A *Szállnak a darvak* és a *Ballada a katonáról* szovjet földön, a *Hamu és gyémánt* és az *Éjszakai vonat* Lengyelországban jelezte egyebek közt az új film megszületését, aztán következett a csehszlovák, a magyar, egy-két éve a jugoszláv filmművészet. Igaz lenne, hogy a »darvak« útja most Bulgárián át vezet?“

Közönségünk, elsősorban a művész-mozik látogatói, mind gyakrabban győződhetnek meg arról, hogy a film nemcsak ipar, de nemzeti művészet is lehet, amelynek ismerete nélkülözhetetlen; nem sznob-szempontból, hanem mert környező világunkat s önmagunkat tanít igazabbul látni.

K. L.

KRITIKUSOK KERESZTALA

(România literară, 1970. 48.)

A román irodalomkritika leghivatottabb művelői — közöttük Șerban Cioculescu, Adrian Marino, Matei Călinescu, Alexandru Paleologu, Mihai Ungheanu és mások — a folyóirat kerekasztal-értekezletén azt vitatták meg, hogy milyen szerepet töltsön a műbírálat a hazai irodalmi életben. Az *Irodalombírálat és értékválogatás* téma kibontásakor a pro és kontra vélemények nyílt összecsapása révén a vita résztvevői olyan sarkalatos kérdésekre keresték a választ, mint a kritikus egyéniség szerepe az irodalom fejlődésében, a műbírálat objektív „leamaradásának” veszélye a rohamosan növekvő könyvtermés következtében, a kritikus—író dialógus esztétikai-erkölcsi jellemzői, őszinteség és megalkuvás a művek megítélésében, tehetség és jellem összefüggései az irodalmi életben.

A vita során nem egy esetben kísérlet történt a kritikus szerepének meghatározására. Adrian Marino szerint esztétikai megalapozású, kiművelt irodalmi ízlése alapján minél több érvényes értékítéletet kell megfogalmaznia szuggesztív erővel, érzelmi hozzáállással. Șerban Cioculescu professzornak az a véleménye, hogy a kritikus természetesen nem ír minden könyvről, hanem válogat, de amiről véleményt mond, azt feltétlenül alapos ismeretek birtokában és felelősségteljesen kell elemeznie, vagyis nem szabad megelegednie felületes értékeléssel. Alexandru Paleologu a kritikusok erények közül a bátorságot és függetlenséget említi ki: aki bírálata megírásakor elsősorban nem írása esetleges következményeire gondol, azzal nem fordulhat elő — amint a múltban előfordult —, hogy jelentős műveket értéktelennek nyilvánít, tehetségtelen írókat pedig (a társadalomban elfoglalt pozíciójukra kacsintva) nagy írásművészeknek kiált ki.

Érdekes véleményt fejtett ki Șerban Cioculescu a kritikus és író viszonyáról: „A művészek — hogy ne csak a költőkről, prózaírókról szóljak — a világ legszereztelenebb emberei. Mindegyikük azt hiszi, hogy saját világa, bizonyos »Weltanschauung«-ja van. Ilyen körülmények között nagyon nehéz kritikus és író együttműködése. Az író csodálatot, fenntartásuktól mentes, teljes elismerést vár, s ezt a kritikus megérezte. A nálunk írt bírálatok nagy része magáévá tette az ennek megfelelő stílust: tömjénező hasábkos és apró stilisztikai kifogások, hogy az illető író ne idegesítsék. A kritikus tehát fél attól, hogy mit gondolnak róla,

mintha ő maga vizsgázza az író előtt.” Erre a tarthatatlan helyzetre rámutatva, Cioculescu óva int az ellenkező előjelű gyakorlattól is. Szerinte a két fél *dialógusa* a legmegfelelőbb formája annak, hogy termékeny kölcsönhatás jöhesse létre. Különösen akkor kerül előtérbe a helyes viszonyulás fontossága, ha fiatal írókról van szó. Sok esetben előfordul, hogy kiforratlan, egyenetlen értékű művek esetében a fiatal kritikusok — nemzedéki vagy kollegiális alapon — elkenődzik a hibákat, nincs meg a kellő bátorságuk, hogy nyíltan kimondják: ez az írásmű rossz! A kollegialitás tehát erősebbnek bizonyul a független szellemi szigorúnál, s ilyenkor a kritikus nemcsak az íróval, hanem önmagával szemben sem lehet őszinte.

Minden kritikusnak megvan a maga felfogása, sajátos ízlése, preferenciális értékrendszere, kedvenc irodalmi áramlata vagy stílusműve. Gabriel Dimisianu a vita folyamán érdekes példaként említette Eugen Lovinescut, a romániai irodalombírálat egyik jelentős képviselőjét, aki az intellektualizált, urbánus próza elméletének híveként éppen azzal bizonyította igazi kritikus nagyságát, hogy Liviu Rebreanu *Ion* című regényének megjelenésekor az elsők között ismerte el a mű objektív értékeit. Jó példa ez arra, hogy a kritikus nem zárkozhat be a saját maga választotta esztétikai-erkölcsi koordináta-rendszerbe, hanem objektíváló képessége révén más értékterületek iránt is fogékonyak kell lennie.

A kerekasztal-vitán Mihai Ungheanu megemlítette, hogy a román irodalmi életben időnként újra és újra kísért a „szinkrón-pszichózis”, vagyis a modern világirodalomtól való lemaradás félelme. Ez az oka annak, hogy egyesek az irodalom fejlődéséből hiányzó egész szakaszokat igyekeznek átugrani, például a kaskai gondolatvilághoz hasonló világot akarnak ábrázolni ott, ahol hiányzik a *Kastély* megírásának idején ható társadalmi determináltság.

A számtalan érdekes és hasznos vélemény elhangzása után Șerban Cioculescu aforisztikus rövidséggel, frappánsan így fogalmazott: a művész esetében a tehetség, a kritikus esetében pedig a jellem döntő fontosságú. A *jellem* az *erkölcs* fogalmával párosulva meghatározza a kritikus alapállását, viszonyulását az elemzett műhöz, tehát tevékenységének minősítésében az első hely illeti meg.

MAJOR TAMÁS A MA SZÍNHÁZÁRÓL

(Nagyvilág, 1970. 11.)

Peter Weisst rendez, Shakespeare-rol ir könyvet Major Tamás. Az ok kézenfekvő: „...elsősorban az élő színház és a közönség kapcsolata foglalkoztat...” Annál meglepőbb a következtetés: „Színházi válság ott van, ahol klasszikusokat játszanak” — jelenti ki a neves színházi ember Földes Annával folytatott beszélgetésében (Shakespeare-től Brechtig, Brechtől Weissig). Ezzel a véleményével támasztja alá azt is, hogy színházi, nem pedig színházörtöneti vagy irodalmi tanulmányban fogalmazza újra a maga számára azt a klasszikust, aki a maga idején nagyon is korszerű színházat csinált, méghozzá úgy, hogy „nem a valóságot vitte a színpadra, hanem színházat teremtett”. Nem „beavató” vagy „elidegenítő” színházat, hanem olyat, amely törekvésében az aktualitásra ezt is, azt is eszközként hasznosítja.

Major Tamás szerint Shakespeare éppúgy a maga korához szólott, mint a mi kortársaink, Brecht vagy akár Peter Weiss. Ezért indokolt az a hűség a hűtlenségben, amellyel például Brecht nyúlt a maga intenciói, a huszadik század igénye szerint a shakespeare-i szöveghez. A XIX. század színpadi koncepciója, retorikus szövegmondása valósággal meghamisította a művet, s vétek lenne ehhez az ál-Shakespeare-hez ragaszkodnunk, akit „nem rangja, sem elvont művészi értéke, hanem mondanivalója kedvéért kell elővennünk”. Vissza kell állítanunk őt a jogaiba azzal, hogy visszaállítjuk az ő eredeti színpadi-dramaturgiai koncepcióját, amelyben tragédia és bohózat nagyon is megfér egyazon mű keretében. A felszabadulás utáni Shakespeare-kultusz a magyar színpadon — Major felfogásában — harc volt az előítéletek ellen. Ha ez ma is érvényes, másként az, mint húsz-huszonöt évvel ezelőtt. Ha a mai színházi ember, rendező, színész, kritikus, de a mai néző is mást, többet

igényel, az nem utolsósorban Brechtnek köszönhető.

Amint az interjúból kitűnik, Major Tamás számára a Berliner Ensemble Galilei-előadása revelációt jelentett, arra sarkallta, hogy az epikus színház úttörője legyen hazájában. Túlzás lenne mégis arról beszélni, hogy a kétségtelen sikerek, az azóta terjedő népszerűség ellenére Brecht Magyarországon más lenne, több „nem túlságosan gyakori, udvariasan fogadott vendégnél”. Eppen elkötelezettségének olykor túlságosan egy-egy konkrét problémához kötött aktualitását érzik egyesek túlhaladottnak. Major úgy véli viszont, hogy Brecht-nél nem annyira a téma szól a jelenhez, mint a gondolat. Elsősorban az az életművet átszövő gondolat, hogy az illúziók lefegyvereznek. „Brecht átdolgozhatja Beckettet, de Brechtet nem lehet úgy játszani, mintha Beckett lenne.” A *Godot-ra várva* átdolgozása nem szövegváltoztatás volt elsősorban: Brecht „légüres térből a társadalomba helyezte a figurákat”, s ezzel új, reális kiterjedést adott nekik.

Major Tamás felfogásában Brecht nélkül nem létezhetne sem Beckett, sem Dürrenmatt, sem Ionesco. De ez nem eszmei rokonítást jelent, hanem leszámolást a négyfalú, illuzionista színházzal. Peter Weiss — az előbb említett szerzőktől eltérően — valóban egyenes folytatója Brechtnek. Az ő színháza agitativ színház. S akárcsak mestere, ő is mód-szereket és műfajokat elegyít a kívánt hatás elérése végett. A *Luzitán szörnny* — Weiss Budapesten most bemutatott drámája — is „szerves egységben és éles kontrasztokban él a dokumentumközlés, a népi játék, a ballada eszközeivel”.

Minden színház örök problémájáról a közönségről szólva, Major Tamás a közönség nevelhetősége mellett száll síkra. Az ízlés változásának legörvendetesebb jelei az ifjúság körében tapasztalhatók.

A TAJKÉPFESTÉSZET ÚJJÁÉLEDÉSE

(Tvorcsesztvo, 1970. 9.)

A szovjet képzőművészetben szép hagyományokra visszatekintő, de az elmúlt időszakban háttérbe szorult tájfestészet újjászületében van, amint erről a Lenin-évforduló alkalmából kiállított művek tanúszkodnak (a képek java 1969-ben készült). A természet, a falusi, városi, ipari környezet művészi rögzítése sokféle ágazó

útkeresés eredménye, közvetlen, hiteles megfigyelésből jött létre, és azokat a tárgyi és hangulati elemeket, összefüggéseket ragadja meg, amelyek a világhoz tartozó és azt alakító ember életének szerves részét képezik. A Jagodovszkaja cikkében a hagyományok sok elemének feleledését figyeli meg, főleg a „tisztá

tájkép" művelőinek alkotásain, de hangsúlyozza az egyéni látásmódot, a közvetlen benyomások alkotó feldolgozását. Így J. Zverkov *Északi tavaszában* az orosz klasszikusok nyomán a maga egyszerűségében ragadja meg a zord vidék vonásait, ábrázolja a szülőföld bensőséges szeretetét, de a kifejezőeszközök megválasztásában saját útját követi; csak reá jellemző a hideg fény és a kékezüst csillogás kombinációja, a természetben várható változás előérzetének kivetítése a „tavaszi vizek” bizonytalan remegésében.

A szerkezet és az eszközök használata ettől a módszertől elütő rendszert alkot L. Vallimjae-Mark *Korcsolyapályán* elnevezésű képén: a szigorú kontrasztok, a közepre rögzített megvilágítás, a „lelkiismeretes” ábrázolás objektivitása szinte akadémikus komolysággal hat, de a közvetlen élmény érzékeltetésének módja sajátos. Az éjszaka homályába süllyedt kis település házai álmosan pislognak kivilágított ablakaik négyszögeivel, sötét mozdulatlanóságukban megtestesül az anyag tehetelensége. De szunnyadó csöndjükbe betör az élénk mozgás a jégpálya ragyogásában; itt más ritmus érvényesül, a színek, a fényfoltok, a kis korcsolyázó figurák suhanása-forgása életet visz a tájba, a reflektor fénye elrabolja a sötétségtől a megvilágított fehér kört és környékét, s csipkévé varázsolja az útjába eső faágakat. Mindennek pedig az ünnepi öröm hangulata ad értelmet.

A tájkép nemcsak arra nyújt módot a művésznek, hogy kivetítse közvetlen természetélményét, hanem arra is, hogy érzelmi-lírai vagy intellektuális-filozofikus hangon fejezze ki viszonyulását a környező világhoz. A műfaj kereteinek ilyen értelmű kiszélesítéséhez járul hozzá T. Jablonszkaja *Névtelen halmok* című festménye, mely ugyancsak a „tisza tájkép” eszközeivel emocionális jellegű „emlékművet” emel egy Dnyeper menti, fűvel rég benőtt csatamezőnek, ahol sok ezer honvéd puszttal el, s ma is, sajátos sebhelyekként felismerhetők a lövészárkok, belövéssek, bombatölcsérek nyomai. A dombok a tenger hullámaihoz hasonlóan követik egymást, s hátukról hiányoznak a legelésző állatok, a kutak, az ösvények; így jobban érvényre jut a közvetlen élmény és a gondolati asszociációk összekapcsolása, a költői kép melódiaja.

Az ipari táj esztétikai vonzóerejét a sablonok elkerülésé el sikerült érzékeltetnie V. Zazerszkajának az *Iljics fénye* közös címet viselő triptichonján, amelyen a villamosítás lenyűgöző szépségét nem a három erőmű technikai részleteinek „hűsége” ábrázolása, hanem főleg a fel-

lobbanó színek játéka tükrözi. J. Jeliszjev *Foszforgyára* a konstrukció sokszínűségének megragadásával biztosítja a művész alkotói viszonyulását tárgyához: változatosan jelennek meg a vásznon az ipari vállalatok ívelt, hengeralakú, domború és homorú formái, sajátos ritmusukkal bizonyítva az emberi képzelet szárnyalása és a gyakorlati hasznosság összhangját.

A kiállítás egyes tájképeiből nem hiányzik az epikus jelleg, de szerzők rendszerint pontosan körül tudják határolni szerepét, így biztosítják a harmóniát. Ez különösen D. Bekdurgyijevnek sikerült. A *Kútnál* című festménye lényegében zsánerkép, de megoldási módja mégis a tájképre jellemző: a pusztai dombos vidék, a távoli, agyagból tapasztott házak, a tévek, juhok és itató pásztorok együttese sajátos természeti világot tár fel, s az álmodozó képzelet a népdaléhoz hasonló metaforizmust eredményez.

V. Szumarjev *Az én házam* című képe a modern festészetben elterjedt jelszót követi: „gyermekszemmel tekinteni a világra”. A naív nyelvezet a környezet apróságairól a komoly és tréfás mozzanatok kombinálásával mesél, színesen.

Az emberi települések tematikája általában érdekes látószögben jelenik meg a legtöbb képen. M. Grdjan kis örmény faluja (*Alaverdi*) a XVI—XVII. századi miniatűrökre emlékeztet. De a művész szabadon használja eszközeit, a kör alakú fallal körülvezt falucska házait mint-ha teobjektív hozná közel, minden kő tisztán kivethető a felsepert udvarokon; a klasszikus tájképen elmaradhatatlan központi megvilágítást különböző oldalról jövő fénynyalábok helyettesítik, a színek a háttér felé közeledve fokozatosan sötétednek és tompulnak. N. Ignátov *Regaeli dallama* egyben hasonlít D. Bekdurgyijev *A kútnál* című képéhez: tematikai mozgalmassága, elbeszélő jellege nem homályosítja el a tájkép jellemző vonásait. Más szem-ontból közelíteni lehet Grdjan *Alaverdi*jéhez — emberi lakóhely a témája, s a klasszikus festészet jegyeit viseli magán. De teljesen egyénien oldja meg kitűzött feladatát: a festő itt a városi életet választja „hőséül”, s művén a gobelinkép és a színes metszet eljárásait alkalmazza. A városi zsúfoltságban egymáshoz tapadó cseréptető sereg házak ablakaiban, tornácain, a szűk, kanyargó utcák labirintusaiban mindenütt napi dolgaira készülő, igyekvő emberek, s figyelmük központjában a reggeli dallam forrása, a verklis ember — mindez együtt a legendás múlt ódon ízeit, színeit, sajátos bájt idézi.

E néhány példa is szemlélteti, hogy — bár akadnak gyengébb alkotások — az újjáébredő tájképfestészetben a hagyományok termékenyítő hatása nem kisebb, mint a friss élmények ereje. Nincs szó egységes tendenciáról, hiszen az egyes festők egyéni, önálló úton járnak, de

együttvéve azt bizonyítják, hogy a soknemzetiségű szovjet képzőművészet — e kiállításon az oroszok mellett grúzok, örmények, lettek, észtek és sokan mások értékes művekkel szerepeltek — gazdagodik e műfaj érdekes módon végbe-
menő fejlődésével.

ROMÁNIA KÖZREMŰKÖDÉSE A NEMZETKÖZI JOG KODIFIKÁLÁSÁBAN

(*Revista română de studii internaționale*, 1970. 5.)

Attól a meggyőződéstől áthatva, hogy a — napjaink nemzetközi viszonyainak adottságait és igényeit tükröző — jogszabályok világos szövegekbe foglalása alkalmas a nemzetközi törvényesség megszilárdítására, olyan új államközi viszonyok meghonosításának biztosítására, amelyek nem az erőszakon és egyenlőtlenségen, hanem az államok szuverén egyenlőségének, méltóságának és jogos érdekeinek kölcsönös tisztelétén, valamint a népek azon közös érdekében alapszanak, hogy a békét és szabadságukat megvédjék, az emberiség előrehaladását biztosítsák. Románia fenntartás nélkül támogatja a jelenkori nemzetközi jog kodifikálását — fejt ki E. Glaser és Al. Bolidineanu külpolitikánk alapelveiről. Ezekbe a koordinátákba illeszkedik Románia részvétele és hozzájárulása a tengeri jog (Genf. 1958 és 1960), a diplomáciai és konzuli jog (Bécs. 1961 és 1963), valamint az egyezmény-jog (Bécs. 1968 és 1969) kodifikálására irányuló konferenciákon.

Románia a tenger-jogi konferenciák munkálataiban való tevékeny közreműködése során az államoknak azt a szuverén jogát hangoztatta, hogy a nemzetközi jog előírásaihoz alkalmazkodva, egyoldalú aktszal állapítsák meg parti tengerük szélességét. A román küldöttség következetesen síkraszállt azon eszme mellett, hogy valamely aktus jogos vagy jogellenes jellegét — a nemzetközi jog viszonylatában — nem annak egyoldalú, kétoldalú vagy többoldalú természeté, hanem a nemzetközi jog egyöntetűen elismert elveivel, elsősorban az államok közötti békés együttműködés elveivel való összhangja határozza meg.

A diplomáciai jog kodifikálását célzó bécsi konferencián Románia javasolta: a bevezető részbe iktassanak be egy szöveget annak hangsúlyozására, hogy a diplomácia elsődleges célja az államok közötti békés kapcsolatok és együttműködés fejlődésének biztosítása. Hazánk küldöttsége többek között támogatta az államok ama jogának elismerését, hogy

több országban való képviselőikre egy személyt hatalmazzanak fel, valamint a diplomáciai küldöttségek székhelyének abszolút sérthetetlenségét, azt, hogy oda a fogadó állam hatóságai a küldöttség vezetőjének beleegyezése nélkül nem hatolhatnak be.

Ami az egyezmény-jog kodifikálását illeti, az 1968. évi bécsi konferencia első ülészakán Románia hozzájárulása elvi állásfoglalásaiban és azokban az indítványokban jutott kifejezésre, amelyekkel — társszerzői minőségben — arra törekedett, hogy a nemzetközi jogi bizottság tervezetének szövegeit jobba, világosabbá tegye vagy kiegészítse.

Románia a *pacta sunt servanda* jelentőségét kiemelve hangsúlyozta, hogy ez az elv csak abban az esetben alkalmazható, ha az egyezményt a felek szabad és egyenlő akarata folytán kötötték meg. Az akaratmegegyezést hibássá teheti — többek között — az erőszak vagy az erőszakkal való fenyegetés alkalmazása, beleértve a politikai, gazdasági vagy más természetű nyomás eseteit is. Hasonlóképpen érvénytelennek tekintendők azok az egyezmények, amelyek ellenkeznek a jelenkori nemzetközi jog imperatív szabályaival (*jus cogens*), alapelveivel.

A román küldöttség — egy ilyen értelmű javaslat társszerzőjeként — hangoztatta annak szükségességét: az egyezménybe iktassák be rendelkezés formájában azt a valamennyi államot megillető jogot, hogy az általános, többoldalú egyezményekhez csatlakozzék.

A szerzők végül megemlítik, hogy a bécsi konferencia második ülészakán elfogadott egyezmény bevezető része, amely különösen a Románia és a Mongol Népköztársaság előterjesztette bevezető rész javaslatán alapszik, tartalmazza a nemzetközi jog mindama általános és sajátos elveit, amelyeknek át kell hatniuk a javaslatban megsközvegezett egyezmények anyagát. E vonatkozásban idézzük a bevezető rész következő mondatait: „A szabad akaratmegegyezés és jóhiszeműség elvei, akárcsak a *pacta sunt servanda*

szabálya, egyetemleges elismerésben részesülnek... Az egyezményekkel kapcsolatos vizsályokat csakúgy, mint bármely más nemzetközi vizsályt is, békés eszközökkel, az igazságosság és a nemzetközi jog elveinek megfelelően kell megoldani." És különösen azt a részt, amelynek értelmében szem előtt kell tartani „a nemzetközi jognak az Egyesült

Nemzetek Szervezete Alapokmányában foglalt elveit, mint amilyenek a népek jogegyenlősége és önrendelkezési jogának elvei, az összes államok szuverén egyenlősége és függetlensége, az államok belügyeibe való be nem avatkozás, a fenyegetésnek vagy erőszakkal való fenyegetésnek, valamint az erőszak alkalmazásának tilalma..."

KORUNK OLASZ MARXISTÁI

(Valóság, 1970. 11.)

„Úgy vélik, hogy az akarás az kötelesség, az mindenképp jó. az egyedül jó dolog. Természetesen fikarcnyit sem érdekli őket a siker, sőt inkább kedvükre való az áldozathozatal, a mártíromság. Csak a cselekvést értik, de ugyan minek. Azt hiszed talán, hogy tudják, micsoda egy fa? Hogy gondolkodtak ezen valaha is?... A fellegekben járnak, ott mozognak ide-oda. Mozogniuk kell, politikai tevékenységet kifejtteni, áldozatokat hozni..." Ez a Carlo Levi egyik írásából való idézet sokak szemében találóan jellemzi az olasz marxistákat. Huszár Tibor is ezzel indítja cikkét a *Valóságban*. Bár nem ért egyet e jellemzéssel, komolyan veszi mint lehetőséget. Miért azonosul — kérdezi — egyes filozófiatörténészek ítéleteiben a „hagyományos“ latin anarchizmus és a gyakorlat filozófiája, vagy pontosabban szólva: miért azonosítják az olaszországi marxisták fontos kísérleteit s a tiszta cselekvés filozófiájának anti-intellektualizmusát?

A szerző szerint a túlzások hátterében valóságos kérdések húzódnak meg. Vajon nem maradtak-e a XX. századi olasz marxisták a Croceval folytatott párbeszédben Croce foglyai? Vajon a filozófia és a történelem azonosságának az olasz marxista irodalomban visszatérő tétele nem Croce hatásával magyarázható-e?

Benedetto Croce-t az újhegelianizmus képviselőjeként szokták jellemezni. A hegeli hatás valóban kimutatható egész életművében, de az állítás, hogy historizmusa a hegelinek csupán egy változata, az összefüggések egyoldalú értelmezésén alapul. E tétel kritikái végiggondolása annál is inkább szükséges, mert — többek között — e feltevésre épül Croce és az olasz marxisták történelemfelfogásának azonosítása.

Croce filozófiájában a történelmi *jelen* a szellem öntudatra ébredésének egyetlen közege: a történelmi ismeret a szellemi cselekedetek folyamatának csupán kiindulópontja. A történész filozófus fel-

adata tehát az ember tudomásulvétele a *jelenben*, a történelmi tények koordinátájában. S e megismerés egyben cselekedet is, mert átalakító jellegű, és új realitást létrejöttéhez vezet. A filozófia elveszti önállóságát, ha leleplezzük a transzcendencia mítoszát. S ami helyére lép, az már nem filozófia többé, hanem történelem, vagy ami ezzel azonos, a filozófia mint történelem, vagyis a filozófia története. A transzcendens Isten ugyanolyan idegen az emberi történelemtől, mint a kauzalitás. Nem volna emberi történelem, ha Isten léteznék. A történelem számára a történelem maga a misztériumok Dionüszosza, a bűn és a megváltás szenvedő Krisztusa. Mert a szellem örök fejlődés, örök lehetőség: a szabadság megvalósításának végtelen kalandja.

Az, amiben Croce Hegelt elmarasztalta — állapítja meg Huszár Tibor —, hogy ti. filozófiája alkalmatlan a „valóságos történelem logikai és etikai megértésére“, az olasz filozófus életművét jellemezve sokkal inkább elmondható. Mert Hegelt reformálva Croce nem előre lépett, hanem hátra. A történelmi folyamatban megnyilvánuló objektív szükségszerűség elleni harccal s ennek subjektivistikus értelmezésével Croce lefegyverezte a filozófiát.

Gramsci Croce-kritikájának középpontjában — éppen mert e tétel tartalmazta Croce filozófiájának legértékesebb elemeit — a történelem és a filozófia viszonyának kérdése állott. Croce kérdésfeltevésében a filozófia és a történelem azonossága a filozófia elméleti fegyverzetének feladásával azonos. „Marx nem annyira a hegeli filozófiát fordította viszájára — írta Croce —, hanem általában a filozófiát, s a filozófiát gyakorlati tevékenységgel helyettesítette!“ Gramsci az idézett sorokhoz ezt a megjegyzést fűzte: „Nem arról van-e sokkal inkább szó, hogy (Marx és Engels) a pusztán szemléleti vagy »skolasztikus« filozófiával szemben olyan filozófiát követelnek a té-

zésekben, amely létrehozza a megfelelő erkölcsöt, a megvalósító akaratot, s végső soron ebben ismeri fel magát? A XI. tézis — »A filozófusok a világot csak különbözőképp értelmezték; a feladat az, hogy megváltoztassuk« — nem tekinthetjük olyan megnyilvánulásnak, amely minden filozófiát elutasít. A történelem és a filozófia egységének kérdése — s ez Gramsci számára a legfőbb következtetés — beletorkollik a *politikum* problémájába. A történelem és a filozófia azonosságának próbaköve, eszköze, területe: a politika. Ezért válik Gramsci számára az októberi forradalom, Lenin életműve nemcsak szuggesztív példává, a lelkesedés forrásává, hanem elméleti bizonyítékká is.

E korszak legszámottevőbb elméleti eredménye az olasz kommunisták politikai programjának briliáns kidolgozása volt. Ugyanakkor az 1917—1920 közötti időszakban az ex professio filozófiai tevékenységre kevesebb energia jutott. E korszak teoretikus elemzésére történevei alatt vállalkozott Gramsci. Börtönfüzetei, mindenekelőtt a Croceval folytatott polémiáit összegezve *A történelmi materializmus és Benedetto Croce filozófiája*, a XX. századi marxista filozófia reprezentatív alkotásai. A II. világháborút követő években felbecsülhetetlen szerepet játszott Gramsci filozófiai kéziratának folyamatos feldolgozása és kiadása. Ez elősegítette a világméretű tisztázódást azok körében is (például Antonio Banfi esetében), akik más filozófiai kultúrán nevel-

kedtek, s akiket humanizmusuk, a fasizmus elleni gyűlöletük hozott a kommunisták táborába.

Huszár Tibor eszmefuttatásában tanulságként jelenik meg az az olasz párt-történeti tény, hogy Gramsci örökségének legfőbb mondanivalója politikum: a világ gyakorlati megváltoztatása. A fiatal olasz marxisták egész nemzedéke a politikai-gyakorlati munkára összpontosítja egész energiáját. Ez a tény ráirányítja a figyelmet arra a nehézségre, amely a filozófia és a politika egységének megvalósítását kíséri.

E nehézségekre utal — egyfajta válsághelyzet kísérő tüneteként — Nicola Badaloni szubjektivista utópizmusa és Galvano della Volpe szcientista antiantropologizmusa. A válságtünetek s a hozzájuk társuló negatív ideológiai reflexek azonban tünetei s nem meghatározó jellemzői az olasz kommunista mozgalom fejlődésének. Az olaszországi marxista gondolkodás meghatározó mozzanata: Gramsci, Togliatti szellemisége, a lenini filozófiai hagyaték következetes alkalmazása. Az olaszországi marxisták stílusa, „szókészlete“ kétségtelenül eltér a megszokottól. Ez Huszár Tibor elemzése szerint is összefügg az olasz filozófia hagyományával: Campanella, Bruno, Galilei nyugtalan, kérdező intellektusával, s bizonyos értelemben a Croceval folytatott polémiával. De az olaszországi marxista gondolkodás az egyetemes marxista kultúra egyik vonulata — eredményei a nemzetközi marxizmus vívmányai.

A LENGYEL MUNKASZOCIOLÓGIA

(*Perspectives polonaises, 1970. 10.*)

A modern lengyel munkaszociológia 1955-ben indult fejlődésnek — írja tanulmányában Wiesław Jedrzycki. Ekkor vezették be a munkaszociológiai kurzusokat a krakkói, varsói egyetemen és a párt Központi Bizottsága mellett működő társadalomtudományi főiskolán, s megalkult a Filozófiai és Szociológiai Intézet munkapszichológiai központja, emelkedett az idevágó problémákat tárgyaló kiadványok száma. A szociológia és kiváltképpen a munkaszociológia iránti érdeklődés főként az ország iparosításával magyarázható, de ezen túlmenően a szociológiai érdeklődést a társadalmi élet demokratizálódási folyamata is fokozta.

A szerző idézi A. Sarapata neves lengyel szociológus szavait: „A munka demokratizálása és elidegenülésének leküzdése társadalmi rendszerünk célja és egy-

ben eredménye is... A vállalat és a munkaszervezés demokratizálása forradalmat jelent az emberi kapcsolatokban, olyan forradalmat, amely messzesemenően kihat az élet más területére is.“ Az emberi kapcsolatok demokratizálása az iparban — és nemcsak az iparban — egyik fontos eleme annak a nagy folyamatnak, amely az emberirányítás autokratikus formái ellen irányul. E formák elfojtják az ember személyiségét, alkotó kezdeményezéseit.

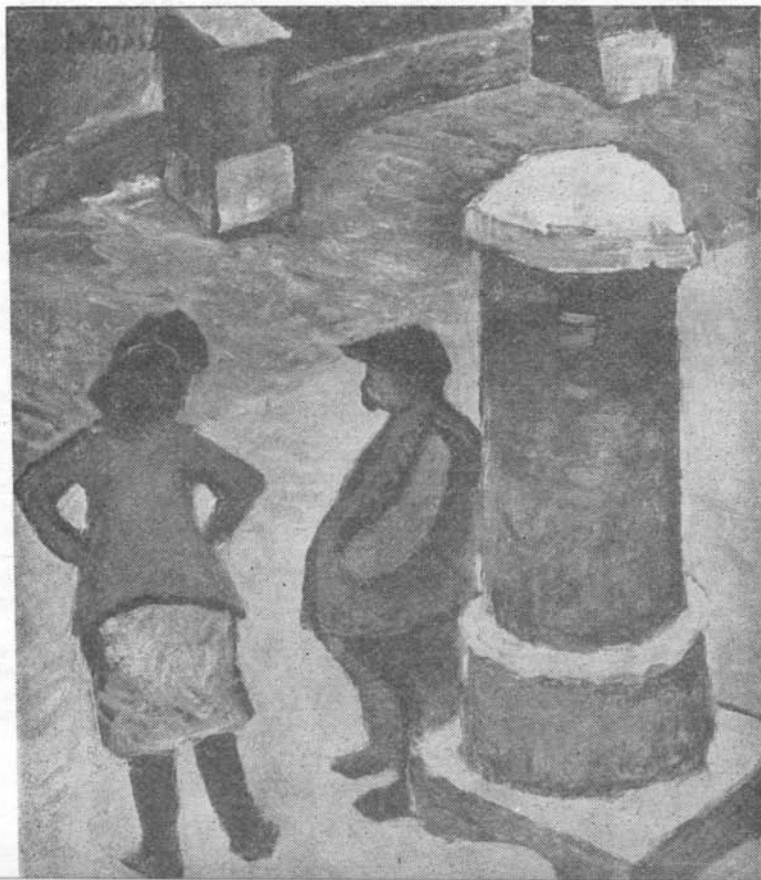
Figyelmet érdemel a szerző ama megállapítása is, hogy a demokratizálódási folyamat csak az ember tudatában bekövetkező változásokkal párhuzamosan haladhat. E tekintetben fontos feladatok hárulnak a vállalatokra. Az üzemenk nevelő funkciókat is magára kell vállalnia, hogy ily módon segítse elő a személyiség

kibontakozását, Ebből szükségszerűen következik, hogy a vállalatvezetőség látóköréből nem eshet ki olyan jelenség, mint az ember magatartása a munka, a termelési folyamatok iránt. A legkorszerűbb gépi felszerelés, a legjobb tervezés, a legtökéletesebb szervezés sem biztosíthatja önmagában a termelőeszközök hatékony kihasználását, a termékek kiváló minőségét, a gyors műszaki haladást, ha az emberek nem viszonyulnak öntudatosan a munkához, ha nem honosodik meg közöttük az együttműködés szelleme, vagy ha a vállalat társadalmi rendszere rosszul működik.

A szociológia és az ipar közötti kapcsolat szorosabbá válása nem ment minden súrlódás és nehézség nélkül. Amikor ez az új tudományos diszciplína elméleti síkról a gyakorlati alkalmazás területére lépett, elkerülhetetlenül akadályokba ütközött és ütközik még ma is. A munkaszociológia mint a munkafolyamatokban tanúsított emberi magatartás tudománya a gyakorlatban megnyirbálta a

hagyományos gazdasági és műszaki vizsgálatok jogait. Ez bizalmatlanságot szült a „minden lében kanál” szociológusokkal szemben. Egyébként nem csupán a közgazdászok és a mérnökök helyezkedtek tartózkodó álláspontra a szociológiát illetően. A társadalmi aktivisták sem titkolták fenntartásaikat. Ezért kezdetben maguk a szociológusok ajánlották fel — gyakran hiába — szolgálataikat, ahelyett hogy a vállalatok sürgették volna közreműködésüket.

A pártszervek és a szakszervezetek támogatásával fokozatosan polgárjogot nyert a munkaszociológia. Így például 1960-ban kezdtek megjelenni az e tárgykörbe vágó könyvek; 1964-ben tartották meg a munkapszichológusok első értekezletét, amelyen részt vettek a munkaszociológusok is, majd három év múlva e szakemberek már országos tanácskozársra ültek össze. A sajtó, rádió és televízió az eltelt tíz év alatt sokat tett azért, hogy széles körben népszerűsítse a munkapszichológiát.



*Incze
János
festménye*

Segédkönyvet az osztályfőnöknek

Mivel a szerkesztőség előzetes bejelentéséből tudtam, hogy az 1970. novemberi szám főleg a nevelés kérdéseivel foglalkozik, különös érdeklődéssel vettem kézbe. Alaposan meggondolkoztattott jó néhány tanulmány. A cikkek problémafelvető jellege indít arra, hogy előhozakodjam magam is nevelésünk egyik kérdésével.

Amikor tanév elején elkészítettem az első évharmadra szóló munkaterveket heti 21 román órára, ez nem igényelt annyi időt, nem okozott annyi gondot, mint a heti 1 órai osztályfőnöki órák munkaterve. S az órára való alapos felkészülés szinte ugyanilyen arányú munkaráfordítást igényel.

Jelenleg az általános X. osztályt vezetem. (A tavalyi 23 tanuló sikeresen elvégezte a IX.-et, ezekből 6 szakiskolába felvételizett, vagy munkahelyen kap szakképesítést, így az idei tanulólétszám 17.)

Az V—VIII. osztály számára jelent meg pár évvel ezelőtt bizonyos ajánlás, ami az osztályfőnöki órák tematikáját illeti, de segítő szöveg vagy legalábbis bibliográfiai utalás nem történt. A IX—X. általános még ennyi segítséget sem kapott. Kezembe került azonban, és most térek a dolgok velejére, egy román nyelvű könyv: *Culegere de texte pentru orele de diriginție*. București, 1970. Jórészt ebből „szedtem” a témákat. A szövegek lefordítása azonban átlag 10—12 órát vesz igénybe. Persze, itt arra is számítani kell, hogy a szövegeket liceumi tanulók számára válogatták, akik nyilván a főiskola felé irányulnak, s ilyenformán a X. általános osztály számára készült fordítás tulajdonképpen még átültetést, kiegészítést igényel.

De nem is az a kérdés, hogy az osztályfőnöki órákra való előkészület mennyi idejébe kerül a tanárnak, hanem az, hogy nincs miből felkészülni. Holott tudott dolog, hogy az osztályfőnöki órák jelentősége egyre nő, az erkölcsi-politikai nevelés sok tekintetben ezektől az óraktól függ.

A megoldás — látszatra — könnyű. Tanácsos volna a román nyelvű könyvhöz hasonló magyar könyvet is kiadni. Kérdés azonban, milyen elképzelések szerint állítsák össze ezt a kézikönyvet, s mit tartalmazzon. Több mint két évtizedes nevelői működésem tapasztalatai alapján egy-két javaslatot tudnék tenni ilyen értelemben.

Mint osztályfőnök gyakran használtam fel eredményesen Makarenko immár klasszikus könyvét, az *Új ember kovácsát*, a *Szeptemberi emlék* (magyar írók a régi iskoláról) című gyűjteményt, valamint a kommunista erkölcsről és az ifjúság kommunista neveléséről szóló kisebb füzeteket, kiadványokat. A munka megszerkesztésére, az üzemi élet megismertetésére, a munkásság életének, termelői tevékenységének bemutatására eredményesen használtam fel Asztalos István *Fiatallal szívvel* című regényét, Nagy István, Pusztai János több novelláját, Herédi Gusztáv *Tűz mellett* című kötetét, Huszár Sándor és Bálint Tibor néhány elbeszélését.

A művészeti jellegű osztályfőnöki nevelést a legtöbbször alkalmakhoz, évfordulókhoz kapcsolom. Nemrég például a *Korunk* augusztusi és az *Igaz Szó* szeptemberi száma alapján Bartókról beszéltem a gyermekeknek. Ha azonban ábrándozni, álmodozni szabad, hát elmondom, hogy én olyan osztályfőnöki könyvet is el tudok képzelni, amelyben nagy festők műveinek reprodukcióit is megtalálnók. Mennyivel gazdagabb tartalmat kap az osztályfőnöki óra, ha nem csupán azt tudja meg a tanuló, hogy egy művész milyen nehézségek közepette élt vagy alkotott, hanem néhány szép festményben is gyönyörködhet. Vagy legyen merész? A borítólapon belső felén lehetne egy tasak, amelyben képeslevelezőlap-megoldású hanglemezeket találhatnánk, hogy ezek segítségével ízelítőt adhassunk a nagy zeneszerzők műveiből is.

De térjünk vissza az álmokból a valóságba. Az osztályfőnöki segédkönyvre azért is szükség volna, hogy annak révén — amennyiben lehetséges — egységesítsük az osztályfőnöki órák tematikáját. Az osztályfőnöknek ugyanis a hazaszeretettől a barátságig és a családi élettől a természetvédelemig sok mindennel kell foglalkoznia. Ezzel szemben viszont, ha átnézzük az osztályfőnök munkatervét, azt tapasztaljuk, hogy az irodalomtanár-osztályfőnök főleg irodalmi kérdésekkel foglalkozik, a matematikus-fizikus pedig a saját tárgyköréből merít.

Nem folytatom az érvelést, ennyiből is kiderül, hogy ez a segédkönyv milyen szükséges, mennyire növelhetné az osztályfőnöki órák eredményességét.

Maroshévíz, 1970. december

Gröller Géza
tanár

A KORUNK HÍREI

(Új rovatunk tulajdonképpen régi: Gaál Gábor Korunkja ilyen cím alatt s mindenkori záróközleményként rögzítette a lap szerkesztésével, terjesztésével és találkozóival kapcsolatos híreket.)

1970 decemberében Gáll Ernő elnökletével közös megbeszélésünk volt bukaresti testvérnapunk, A Hét főszerkesztőjével, Huszár Sándorral, s munkatársaival.

Nagyváradon a szabadegetem keretében Zörgő Benjámín lélektani előadásával megnyitotta a Korunk előadássorozatát.

Szatmáron az Eminescu Liceum dísztermében találkoztunk olvasóinkkal. Kántor Lajos a hazai magyar dráma főirányairól értekezett, Balogh Edgár a lap 1971-es programját ismertette. Vendégei: adónk, Banner Zoltán szavalóművész Szilágyi Domokos Bartók-versét és Juhász Ferenc *Szarvasénekét* adta elő.

Kolozsvárt az Írók társasága termében ankétot rendeztünk novemberben megjelent iskolaügyi számunkról. A korszerű pedagógiai és oktatásügyi kérdéseket Sükösd János, Szöllösi Ferenc, Maurer Gyula, Farkas Magda, Náhlik Zoltán, Nagy Károly és Kovács Kálmán elemezte.

Székelyudvarhelyen a Művelődési Ház pedagógiai körében László Béla a 11-es. nevelésügyi számot ismertette az 1957—1971-ig terjedő új Korunk-folyam összefüggés-rendszerében. Szerkesztés-technikánk tartalmi sajátosságait és távlati lehetőségeit taglalták sokoldalúan Ion Oprea, Hermann Gusztáv, Albert Dávid, dr. András Zoltán, Fernengel Éva, Finta Zoltán, László Béla és Liskovits Anna.

Aranyosegerbegen részt vettünk a Művelődési Ház énekkarának Kodály-dalbemutatóján. Ez alkalomból Balogh Edgár a sajtó és a falu viszonyáról adott elő, Kassay Miklós szociográfiai karcolatát olvasta fel, Herédi Gusztáv a kórusművészet jelentőségét méltatta.

3000 olvasónkkal névre szóló körlevélben ismertettük a Korunk 1971-es számainak súlypontos tárgyköreit.

HELYREIGAZÍTÁS. 1970. 12-es számunk 1904. lapján *Az irodalomközpontúsághoz* cím alatt megjelent szerkesztőségi cikkünk második bekezdésében a hazai magyar irodalomról szóló mondat helyesen így szól; „Felesleges is bármily pro vagy kontra általános nemzetiségi jelentősége körül, s csak az egyes művek, irányok minőségi értékeléséről lehet szó, ami elsősorban az irodalombírálat és irodalomtudomány feladata”. A helytelenül szedett „értékeről” szóra az *Utunk* „Ki hitte volna...” rovata hívta fel a figyelmet, amiért — köszönetet mondunk.



Sumar

<i>Kántor Lajos</i> : Spectacol și idee	3	VIAȚĂ INTERNAȚIONALĂ	
<i>Adrian Marino</i> : Reabilitarea dramatismului	5		
<i>K. Jakab Antal</i> : Impenetrabilul	12	<i>Lantos László</i> : Continentul neobișnuit	117
<i>Marin Sorescu</i> : Shakespeare (poezie trad. de Saszet Géza)	18	<i>Edward Kennedy</i> : Alianța la a 10-a aniversare	118
<i>Páll Árpád</i> : Pe marginea unor piese istorice	19	<i>Jorge Amado</i> : Unitate în disparitate	121
<i>Cselényi László</i> : „Celălalt“ teatru	28	<i>Anca Voican</i> : Preoții catolici protestază	124
<i>Jean-Louis Barrault</i> : Pantomima	33		
<i>Kovács Ildikó</i> : Jurnal despre pantomimă	34		

<i>Szőcs István</i> : Iluzie, vrajă și realitate nudă	40	ISTORIE VIE	
<i>Nászta Katalin</i> : Versuri	48		
<i>Tamáš Gáspár Miklós</i> : Armata neversosimilă	51	<i>Bodor András</i> : Un nou document despre moartea lui Decebal	127
<i>Molnár Gusztáv</i> : Estetica operei deschise	57	<i>Turzai Mária</i> : Köblös Elek, luptătorul	134

<i>Umberto Eco</i> : Televiziune estetică	64	TINERET — EDUCAȚIE	
<i>Páskándi Géza</i> : Temă cu două variațiuni	76		
<i>Kolozsvári Papp László</i> : Un artist al lucidității	87	<i>Farkas János</i> : Rolul educativ al mișcării artistice de amatori în școli	141
<i>Hernádi Gyula</i> : Determinism suplu	92		
<i>D. A. Siqueiros</i> : Pictura murală, politică, publică	94		

OGLINDĂ

<i>Furdek Mátyás</i> : Noul cincinal — noi sarcini	101	<i>Szilágyi Júlia</i> : Platon, Picasso și măsă ideală (Operă și lume)	148
<i>Mihail Cernea</i> : Studiul concret al fluctuației forțelor de muncă	105	<i>Constantin Cubleșan</i> : Dramaturgia română contemporană	150

NOTE

<i>Lázár József</i> : Cercetarea angajată a societății	113	<i>Kötő József</i> : Vechiul Korunk și mișcarea teatrală maghiară din România	152
<i>Simon Dezső</i> : Perspectivele muzicii de scenă	115	<i>Nagy Ildikó</i> : Piesa într-un act — astăzi	157
		<i>Földes Mária</i> : Răsfoind revista Cinema	158

OLVASÓINKAT LEVÉLBEŒ ÉRTESÍTETTUK 1971-ES TÁRGYKÖREINKRŐL. A VÁLASZOKBŐL IDÉZUNK.

Köszönöm, hogy körleveletek szétküldésénél énreám is gondoltatok. Valóban, előrehaladott korom ellenére még mindig nagyon melegen érdekelnek az alapkérdések és a sorsproblémák. Gazdag programotokban sok minden lesz, amit sajnálnék elmulasztani.

OLOSZ LAJOS
Kisjenő

A szerkesztőségnek az értelmiséggel való ilyenszerű érintkezése szükséges, és azt hiszem, sohasem volt aktuálisabb, mint ma. Hasznos azért, mert így, ebben a formában, az olvasónak lehetősége van, hogy véleményét kinyilvánítsa a lapban megjelent és megjelenő cikkekkel kapcsolatban. Bizonyára a jövőben számtalan vélemény, javaslat fog beérkezni a szerkesztőség címére. És ez így jó.

MAJOR MIKLÓS
Szilágynagyfalu

Itt van például a jelzett „Hétköznapok és távlatok falun”. Már régebben választ keresek a következő kérdésekre: 1. miként sikerül majd ellensúlyozni a már most tapasztalt munkaerő-előregedést falun; 2. hogyan befolyásolja az ingázás a családi életet és művelődést, s mik lennének a tapasztalt jelenségek ellenszerei; 3. hogyan alkalmazkodik a városra költözött falusi az új életkörülményekhez (érdekes lenne a beköltözöttek sorsát k o r szerint elemezni); 4. milyen hatással van a városiasodás folyamata a falvak életére, különös tekintettel a sajátosságokra. Faluszámuk megjelenését nagy érdeklődéssel várom.

KEREKES TIBOR
Zilah

Szeretném, ha komoly zenei cikkek gyakrabban, havonta jelennének meg.

MOSTIS PIROSKA
Nagybánya

Gáll Ernő egy cikke elindította az irodalomközpontúság vitáját. A hozzászólók nem foglalkoztak a szakbarbárság problémájával, ami ugyancsak fontos helyet foglal el az említett cikkben. Helyesnek tartanám, ha erre is rátérne a Korunk. A szakbarbárság létezése tény, s összefügg vele a Korunk előfizetőinek még mindig elégtelen száma.

SERES GÁBOR
Dobra